

SUSANNE LEEB

**DIE KUNST DER ANDEREN:
„WELTKUNST“ UND DIE
ANTHROPOLOGISCHE KONFIGURATION DER MODERNE**

Inaugural-Dissertation zur Erlangung der Doktorgrades
an der
Kulturwissenschaftlichen Fakultät der Europa-Universität Viadrina
Frankfurt/Oder

Datum der Disputation 15. Mai 2007

2013

1. Gutachter: Prof. Dr. Anselm Haverkamp, Europa-Universität Viadrina Frankfurt an der Oder, Lehrstuhl Westeuropäische Literaturen
2. Gutachterin: Prof. Dr. Beate Söntgen, Ruhr-Universität Bochum, Kunsthistorisches Institut

DANKSAGUNG

Ich möchte mich hiermit bei all jenen bedanken, die diese Arbeit in ihren diversen Stadien begleitet haben: allen voran Anselm Haverkamp, nicht nur für die vielen produktiven Kommentare, sondern auch für seine Geduld und das stets ermunternde Zutrauen in die eigene Arbeit, das meist größer war als das eigene. Mein Dank gilt auch Beate Söntgen, die sich gern bereit erklärt hat, diese Arbeit als Zweitgutachterin zu betreuen. Ein Stipendium im Rahmen des Graduiertenkollegs „Repräsentation – Rhetorik – Wissen“ an der Europa-Universität Viadrina hat diese Arbeit ermöglicht. Klaus Krüger möchte ich danken für den letzten Schubs zur Einreichung. Mein großer Dank gilt auch Karin und Friedrich Leeb, die mein Studium ermöglicht und großzügig unterstützt haben. Ihnen sei diese Arbeit gewidmet. Viele Freundinnen und Freunde waren involviert, die die Arbeit gelesen, kommentiert, korrigiert, mit mir diskutiert oder mich einfach nur immer wieder moralisch unterstützt haben: Sabeth Buchmann, Marcus Coelen, Helmut Draxler, Karin Gludovatz, Birgit M. Kaiser, Ralf Eckschmidt, Clemens Krümmel, Marion von Osten, Kathrin Peters, Kathrin Thiele und Mirjam Thomann. Euch allen allerallerherzlichsten Dank!

INHALTSVERZEICHNIS

0. DIE ANTHROPOLOGISCHE KONFIGURATION DER MODERNE	
– <i>EINLEITUNG</i>	5
0.1 FRAGESTELLUNG	5
0.2 ASPEKTE DER ANTHROPOLOGISCHEN KONFIGURATION	11
0.2.1 URSPRUNGSSUCHE	11
0.2.2 KULTURANTHROPOLOGIE, ANTHROPOBIOLOGIE	15
0.2.3 MODERNITÄT DES PRÄMODERNEN	18
0.2.4 PRIMITIVISMUS	22
0.2.5 <i>ANTHROPOLGICAL TURN</i>	24
0.3 KAPITELÜBERSICHT	26
I. DIE BAUKUNST DER TIERE	
– <i>HUMANISTISCHE TELEOLOGIE</i>	30
I.1 DIE ANTHROPOLOGISCHE DIFFERENZ	30
I.2 TRIEB UND KUNST – <i>REIMARUS, HERDER, SCHILLER, FREUD</i>	33
I.2.1 KUNSTTRIEB	35
I.2.2 SPIELTRIEB	42
I.2.3 SUBLIMIERUNG	44
I.3 MANGELWESEN – <i>HERDER, SCHILLER</i>	47
II. DIE KUNST DER NATURVÖLKER	
– <i>ENTWICKLUNG UND ALLOCHRONIE</i>	56
II.1 EINHEIT UND ANFANG – <i>WOERMANN</i>	57
II.2 JÄGERKULTUR UND DASEINSKAMPF – <i>GROSSE, GROOS</i>	63
II.3 <i>SCALA NATURAE</i>	72
II.4 HUMANISTISCHE TELEOLOGIE, RELATIONALE ONTOLOGIE, PRAGMATISMUS	84
III. DIE ORNAMENTE AUS DER SÜDSEE	
– <i>ZUR (UN-)REINHEIT DER MODERNEN KLASSIK</i>	92
III.1 EPISTEMOLOGIE UND KOSMOLOGIE DES ORNAMENTS	95
III.2 DIE ORNAMENTE DER MAORI – <i>SEMPER</i>	100
III.2.1 KULTURANTHROPOLOGIE DER POLYCHROMIE	101
III.2.2 SÜDSEEAPOLL	112
III.2.3 SYMBOLISCHE ANDEUTUNG UND NACHLEBEN	119

III.2.4 ORNAMENT UND DEMOKRATIE	125
III.2.5 KOSMOS UND NATURRHYTHMUS DER PRODUKTION	128
III.3 TÄTOWIERUNG UND SEXUALITÄT – <i>LOOS</i>	132
VI. DIE ARCHAİK DER MODERNE	
– <i>INTERNALISIERUNGEN</i>	141
VI.1 URERFAHRUNG – <i>WARBURG</i>	141
IV.2. MATERIELLE KULTUR – <i>DIE ZEITSCHRIFT DOCUMENTS, BATAILLE, EINSTEIN</i>	150
V. DER STIL DER WELT	
– <i>WELTKUNST DURCH KULTURVERGLEICH</i>	170
V.1 STIL ALS WAHRNEHMUNGSPSYCHOLOGISCHE KATEGORIE	170
V.2 FORM UND HALLUZINATION – <i>BLOSSFELDT, EINSTEIN</i>	174
V.2.1 UNIVERSALMETAPHER SCHACHTELHALM	175
V.2.2 VISUELLER WARENFETISCH UND ANARCHIE DER VERGLEICHBARKEIT	179
V.3 STILPSYCHOLOGIE	185
V.3.1 STIL UND VÖLKERPSYCHOLOGIE – <i>RIEGL</i>	185
V.3.2 ANGST UND <i>ARS UNA</i> – <i>WORRINGER</i>	197
V.4 STILPOLITIK – <i>LAMPRECHT</i>	203
V.5 STILGEMEINSCHAFTEN	214
V.5.1 WELT-KUNST-GEMEINSCHAFT – <i>BEYER</i>	215
V.5.2 STILSCHICKSAL – <i>HAUSENSTEIN</i>	218
VI. DIE MALEREI DER TROGLODYTEN	
– <i>URMENSCHHEIT UND SPÄTKULTUR</i>	227
VI.1 EISZEIT STATT AFRIKA – <i>GERMANISIERUNG DER HÖHLE</i>	229
VI.2 DIE KUNST DER INDOGERMANEN – <i>STRZYGOWSKI</i>	239
VI.3 DIE TROGLODYTEN DER 1950ER JAHRE – <i>BAUMEISTER</i>	244
VI.4 PRÄHISTORIE ALS POSTHISTOIRE – <i>GEHLEN</i>	259
VI.5 PRÄHISTORIE UND DER NEUE MENSCH	268
VI.5.1 URKOMMUNISMUS – <i>FISCHER</i>	269
VI.5.2 AGON UND GESCHICHTSMÄCHTIGKEIT – <i>RAPHAEL</i>	271
VII. WELTKUNST UND <i>GLOBAL ART HISTORY</i>	274
BIBLIOGRAPHIE	284

0. DIE ANTHROPOLOGISCHE KONFIGURATION DER MODERNE – *EINLEITUNG*

0.1 FRAGESTELLUNG

Ab Mitte des 19. Jahrhunderts erweiterte die sich formierende akademische Kunstgeschichtsschreibung ihr Gegenstandsfeld in einem Maße, wie es erst derzeit wieder im Zuge der *Global* oder *World Art History* und transnationalen Kunstgeschichtsschreibung geschieht. Es entstand der Anspruch, die Kunst aller Völker und Zeiten in die Kunstgeschichtsschreibung zu integrieren – und dies bedeutete, Artefakte aus dem Paläolithikum über die Künste der damals sogenannten und immer außereuropäisch gedachten „Naturvölker“ bis hin zu moderner Kunst zu berücksichtigen. Gerade die nichteuropäischen Künste erhielten dabei einen besonderen epistemologischen Stellenwert. Gottfried Semper plausibilisierte seine Ornamentauffassung anhand polyneesischer Tätowierungen, Alois Riegl stützte seinen Stilbegriff auf sein Studium von Textilien aus Neuseeland, Carl Einstein entwickelte seine formalistische Kunsttheorie anhand der damals noch sogenannten „Negerplastik“, Aby Warburg entwarf seine Theorie des Nachlebens der Antike und seine Konzeption des Bildes als zwischen Religion und Kunstausübung stehend, nachdem er das Schlangenritual der Pueblos kennengelernt hatte, und nicht zuletzt basierte Willi Baumeisters Theorie des Unbekannten der Kunst auf archaischen Kulturen: von Felsmalereien aus dem libyschen Fessan bis hin zu den ersten Schrifteinkerbungen aus Uruk im heutigen Irak.

Die Arbeit untersteht der „anthropologischen Konfiguration“¹ der Moderne. Michel Foucault stellt fest, dass die „Anthropologie als Analytik des Menschen [...] mit Sicherheit eine konstitutive Rolle im modernen Denken gespielt [hat], weil wir zu einem guten Teil uns noch nicht davon gelöst haben.“ Er begründet ihr Entstehen damit, dass die „Repräsentation die Kraft verloren hatte, für sich allein und in einer einzigen Bewegung das Spiel ihrer Synthesen und Analysen zu bestimmen.“ Und weiter: „Diese empirischen Synthesen mußten woanders als in der Souveränität des ‚Ich denke‘ gesichert werden. Sie mußten dort gesucht werden, wo genau jene Souveränität ihre Grenze findet, das heißt: in der Endlichkeit des Menschen, die ebensowohl die des Bewußtseins wie die des lebenden, sprechenden und arbeitenden Indi-

¹ Michel Foucault, *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1991 (Orig. *Les mots et les choses*, 1966), S. 411.

viduums ist. [...] Jede empirische Erkenntnis, vorausgesetzt, daß sie den Menschen betrifft, gilt als mögliches philosophisches Feld, in dem sich die Grundlagen der Erkenntnis, die Definition ihrer Grenzen und schließlich die Wahrheit jeder Wahrheit enthüllen muß.²

Im Anschluss an Foucault von einer anthropologischen Konfiguration der Moderne in Bezug auf die Kunstgeschichtsschreibung zu sprechen, begründet sich darin, dass es hier ebenfalls um empirische Erkenntnisse geht, die die Grenzen der Kunst und ihres Wesens bestimmen – und zwar als Gattungsmerkmal des Menschen. Erst im Zuge der anthropologischen Konfiguration hat sich ein breites und grundlegendes Interesse an den „ersten“ und „primitiven“ Artefakten anderer Kulturen entwickelt. Insofern diese Konfiguration von der Grundunterscheidung Mensch/Tier strukturiert ist, wird ausgehend davon untersucht, welche Kunstbegriffe sich in ihrer Folge ausbilden und was dies für nichteuropäische Künste bedeutet. Erst als anthropologisch relevante Artefakte gerieten die Künste anderer Kulturen in den Blick, die zuvor kaum Thema waren. Der Akzent liegt dabei auf einer deutschsprachigen Kunstgeschichte, Kunstwissenschaft und Kunsttheorie, die weitgehend von einem antiklassischen Impuls getragen war und sich daher auf nichteuropäische Künste stützte.

Im Anschluss an Mark Röllli versteht sich die folgende Arbeit als „Kritik der anthropologischen Vernunft“, bzw. hier des kunstanthropologischen Denkens.³ Es werden einerseits die epistemologischen Vorannahmen untersucht, unter denen die Rezeption und Integration nichteuropäischer Kulturen möglich wurde. Andererseits werden die Ungleichheitsverhältnisse und Ausschlüsse, die diese epistemologischen Vorannahmen produzierten, in den Blick genommen. Auf diese Weise kann gezeigt werden, welche Kunstbegriffe von dieser anthropologischen Konfiguration zehren, an der bereits von Friedrich Nietzsche, Martin Heidegger oder Foucault und anschließend vor allem seitens der *Postcolonial Studies* umfassend Kritik geübt wurde. Auch die Dichotomie „europäisch/nichteuropäisch“, die längste Zeit die Kunstgeschichtsschreibung organisierte, ist historisch zu sehen, während heute unter Auflösung der ehemaligen Kunstgeographien zunehmend von *entangled histories*, von transnationalen Verflechtungen und spezifischer Ungleichheitsverhältnisse ausgegangen wird – im Unterschied zu einer *Global Art History*, von der noch die Rede sein wird.

Die Ausbildung moderner Kunstbegrifflichkeiten ist im Hinblick auf ihr Verhältnis zu außereuropäischen Künsten von einer Doppelbewegung gekennzeichnet: Im Zeitraum ab dem frühen 19. bis Mitte des 20. Jahrhundert/s trifft man auf zahlreiche

² Ebd., S. 410 und S. 411.

³ Vgl. Mark Röllli, *Kritik der anthropologischen Vernunft*, Berlin 2011.

Kunsttheorien und Kunstgeschichtsschreibungen, die zur Formulierung ihrer Kunstbegriffe auf die Kunst außereuropäischer Kulturen zurückgreifen, um diese im gleichen Zug aber an den Rand der Künste, in den Status der Vorkunst oder des Kunsthandwerks zu verweisen. Obwohl die Künste außereuropäischer Gesellschaften und Kulturen in der universalen Kunstgeschichtsschreibung um 1900 nur am Rand vorkommen, erhalten sie als anthropologische Legitimationsfiguren für moderne Kunstverständnisse einen zentralen Stellenwert. Dies betrifft all jene Künste, die an die Schwelle zur europäischen Hochkunst gelangen, für eine Destabilisierung tradierter Kunstbegrifflichkeiten sorgen, aber institutionell wie kategorial auf Distanz gehalten werden. Dies gilt insbesondere für die „Kunst der Naturvölker“, ein Konstrukt, das hier im Mittelpunkt steht. Dies gilt auch, aber nur bedingt, für die Kunst der sogenannten Halbkulturen oder ehemaligen Hochkulturen, die für Untersuchungen von europäischen Orientalismen eine größere Rolle spielen. Nicht nur die Ausweitung der weltweiten Handelsbeziehungen, der Kolonialismus und Imperialismus als konkrete politisch-ökonomische Situationen, sondern auch jene historisch spezifisch strukturierte anthropologische Konfiguration, die mit den Expansionsbewegungen in Zusammenhang steht, sind die Bedingungen für einen ausschließenden Einschluss nichteuropäischer Künste.

Der Historiker Valentin Y. Mudimbe hat hinsichtlich des Zusammenhangs von Kolonialismus, Anthropologie und Kunst als Wertbegriff gemäß westeuropäischer Standards formuliert: „[I]t is difficult to imagine that these standards can emerge from outside the ‚power-knowledge‘ field of a given culture“.⁴ Er sieht den Kolonialismus allerdings noch von mehr Faktoren beherrscht als allein durch ein Bestreben nach Universalisierung oder Verabsolutierung europäischer kunstbegrifflicher Werte und spricht sich gegen eine vorschnelle Kausalverknüpfung von Anthropologie und Kolonialismus aus. Denn obwohl die Kulturanthropologie immer auf den „Fremden“ zurückzugreifen müsse, um das „Eigene“ zu reflektieren, gehöre, so Mudimbe, zum Kolonialismus mehr: einerseits der Fortschritts- und Superioritätsglaube der westlichen Zivilisation; andererseits die Entstehung des Imperialismus, basierend auf dem Grundgedanken, dass die europäische Ökonomie und deren Strukturen, um sich erhalten zu können, in „jungfräuliche Gebiete“ der Welt expandieren müssen, wie es Hegel bereits in seiner Rechtsphilosophie formuliert hatte. Und nicht zuletzt sei eine darwinistische Aufladung des Geschichtsbegriffs, verbunden mit dem Gedanken der natürlichen Selektion, ein wesentlicher Aspekt des Kolonialismus gewesen: „The key is the idea of History with a capital H, which first incorporates St. Augustine’s notion

⁴ Valentin Mudimbe, *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indianapolis 1988, S. 10–11.

of *providentia* and later on expresses itself in the evidence of Social Darwinism. Evolution, conquest, and difference become signs of a theological, biological and anthropological destiny, and assign to things and beings both their natural slots and social mission.⁵ Es wird im Folgenden kein Automatismus eines Zusammenhangs von kunsthistorischen Kategorien und Kolonialismus vollzogen. Nur sind die sich formierenden Kunstbegrifflichkeiten von diesem zentral berührt. Die Kriterien die Mudimbe nennt, Superioritätsglaube, Expansion in „jungfräuliche Gebiete“ und eine darwinistische Aufladung des Kunstbegriffs, markieren auch die Texte einiger, wenn auch nicht aller hier zu behandelnden Autoren. Auch sind diese Kriterien die Voraussetzungen, unter denen nichteuropäische Künste in den Aufmerksamkeitsbereich der frühen Kunstgeschichte fielen.

Talal Asad hat unterstrichen, dass selbst wenn Anthropologie mehr Wissen produzierte, das im Kolonialismus nicht aufging und von den jeweiligen kolonialen Interessen nicht verwertbar war, die Anthropologie zu diesem Zeitpunkt mit der kolonialen Infrastruktur aufs Engste verwoben war und von dieser profitierte.⁶ Und auch Johannes Fabian betont, dass die epistemologischen Voraussetzungen, unter denen eine anthropologische Praxis entstand, mit Imperialismus und Kolonialismus verbunden sind. „One cannot insist too much that these links were epistemological, not just moral or ethical.“⁷ Gerade als epistemologisches Konstrukt ist die „Kunst der Anderen“ in den Kolonialismus verstrickt. Auch wenn es hier nicht im engeren Sinne um die *spezifischen* kolonialen Verwicklungen der Kunstgeschichte geht – etwa in dem Sinne, dass dann verfolgt werden müsste, mit welchen konkreten geopolitischen Interessen die Aufmerksamkeit für eine bestimmte Kunstregion und ihrer Artefakte einhergeht⁸ –, so sind die Geschichtskonstruktionen, Kunst- und Wertbegrifflichkeiten der Kunstgeschichtsschreibung nicht ohne diesen historischen, politischen Rahmen denkbar. Verwicklungen wären dabei eher mittelbar zu klären, da die meisten kunsthistorischen Autoren, anders als ihre Kollegen der Ethnographie, nicht selbst kolonialen und imperialen Reisewegen folgten, sondern ihre Kenntnisse anhand kolonialer Institutionen und Infrastrukturen gewannen, u.a. aus Weltausstellungen, Kolonialausstellungen, ethnologischen bzw. Völkerkundemuseen, Expeditionstagebü-

⁵ Mudimbe, *The Invention of Africa*, S. 17.

⁶ Talal Asad, „Afterword. From the History of Colonial Anthropology to the Anthropology of Western Hegemony“, in: *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge*, hrsg. von George W. Stocking (= *History of Anthropology*, 7), Madison 1991, S. 314–324.

⁷ Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York 2002 (1983), S. 17.

⁸ Ausnahmen bilden v.a. die Kapitel über Adolf Loos und Karl Lamprecht: III.2. und V.4.

chern, Reiseberichten und der Fülle anthropologischer, ethnologischer oder paläontologischer Literatur mit ihrem je spezifischen geopolitisch-kolonialen Hintergrund.

Anhand von fünf exemplarischen Themenfeldern und einem ausblickenden Kapitel werden Grundfragen und Probleme dieser anthropologischen Konfiguration herausgearbeitet: erstens eine angenommene oder abgelehnte „Kunst der Tiere“ als symptomatisch für die die moderne Anthropologie konstituierende Grenzziehung zwischen Mensch und Tier, zweitens das Ornament als Inbegriff der „primitivsten“ und ersten Kunst, die allen Völkern gemeinsam sei, drittens Internalisierungen des einstmals externalisierten „Anderen“, viertens die „Weltkunst“ als ein universalistisches Kunstkonzept, das sich vor allem über den Stilbegriff formiert, und fünftens die Höhlenmalereien als urzeitliche Legitimationsfigur für jegliche menschliche Kunstbetätigung.

Geleistet werden soll anhand dieser fünf Themenkomplexe eine kritische Revision der durch die anthropologische Konfiguration etablierten Annahmen über Kunstproduktion und Kunstrezeption nichteuropäischer Künste und Artefakte, wie sie in der Kunstgeschichtsschreibung und Kunsttheorie ab Anfang des 19. Jahrhunderts bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts formuliert worden sind. Es gilt die Abhängigkeit der Kunstgeschichtsschreibung von ihren „Anderen“ zu klären, die konstitutiv für die Ausformulierung kunsthistorischer Begriffe und Kunstverständnisse waren.

Zwar schließt die anthropologische Konfiguration auch die moderne Kunst ein – von den Primitivismen bis zur Art Brut. Der Fokus dieser Arbeit liegt allerdings auf Kunstgeschichte und Kunsttheorie. Es geht um den epistemologischen Stellenwert der Künste der als „Andere“ entworfenen Gesellschaften und Kulturen in diesen Diskursen, um die Konsequenzen, Implikationen und Voraussetzungen einer solchen Konfiguration, innerhalb derer auch die Künstler/innen operierten. Die nichteuropäischen Künste haben im gleichen Maße, wie sie zum Material der europäischen Primitivismen wurden, als neue Gegenstände des kunsthistorischen Wissens Geltung erlangt. Die moderne Ursprungssuche brachte eine Fülle von Gegenständen ans Tageslicht, die neue Wissenschaften und Wissenschaftszweige konstituierten. Dies gilt für die 1879 entdeckten Höhlenmalereien von Altamira ebenso wie für Ornamente, Tätowierungen und Zeichnungen indigener Bevölkerungen, Skulpturen von den südpazifischen Inseln, Felszeichnungen aus Brasilien oder Afrika, oder geschnitzte Rentierknochen aus dem Paläolithikum. Diese Artefakte stehen innerhalb eines Diskurses, der sie als Gegenstand der europäischen Kunstgeschichte konstituiert, auf der Schwelle zwischen Wissen und Kunst und werden zu Grenzfiguren europäisch-hegemonialer Kunstbegrifflichkeiten.

Der Anthropologiebegriff ist selbst vielfältig und hat unterschiedlichste Wandlungen durchlaufen, so dass von *einer* Anthropologie kaum zu sprechen ist. Für die

hier untersuchte Zeit gilt allerdings eine Gemeinsamkeit: die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier bzw. eine Einteilung in „niedere“ und „höhere“ Wesen, die anthropologische Differenz. Hatte bereits Platon im *Protagoras* die konstitutive Unfertigkeit des Menschen im Unterschied zum Tier zu dessen Merkmal erklärt, und hatte bereits Aristoteles zwischen (menschlichem) *logos* und (animalischer) *phoné*, der Bezeichnung von Gedanken und dem emotionalem Ausdruck von Leiden, unterschieden, werden beide Argumente ab dem 18. Jahrhundert im Zuge der Ästhetik, der empirischen Naturwissenschaften und der Anthropologie aktualisiert. Diese anthropologische Konfiguration führt zu einer Neudefinition von Kunst: Ist Ästhetik und Kunst ein menschliches Vermögen, ein kultivierter Trieb, ein Effekt von Triebüberschuss, Nebeneffekt des Balzverhaltens,⁹ eine Tätigkeit zur Erholung in Mußestunden, ein Mittel zur Verewigung, ein magisches und später zivilisiertes Ritual oder die Entlastung eines „mimischen Ritus [...] von sich selbst und seinem vollen Vollzug“¹⁰? Je nachdem wie die anthropologische Differenz gedacht wird, geben die hier behandelten Autoren auf diese Frage eine andere Antwort.

Die in dieser Arbeit vorgenommene Periodisierung hält sich dabei an den Zeitraum des Aufkommens der wissenschaftlichen Anthropologie, die man bei Immanuel Kant ansetzen kann,¹¹ und setzt kunsthistorisch bei Gottfried Semper an, der das neue Wissen über nichteuropäische Künste und Artefakte, wie es im Zuge der Weltumsegelungen und der ersten Weltausstellung in London entstand, für eine Relativierung klassizistischer Positionen zu nutzen wusste. Die Arbeit reicht bis in die 1950er Jahre, als die Anthropologie sich immer weniger über die anthropologische Differenz, die Unterscheidung Mensch/Tier konstituierte. Die Frage nach dem urzeitlichen Menschen in den 1950er Jahren, diente noch ein letztes Mal zur Fundierung der Kunst, sei es eines westdeutschen Nachkriegshumanismus, sei es sowie eines Nachkriegskommunismus. Rekurse auf Höhlenmalereien bilden entsprechend das vorletzte Kapitel, auf das ein Ausblick auf die *Global Art History* folgt.

Mit den späten 1950er Jahren ein Ende der anthropologischen Konfiguration zu konstatieren, heißt insofern nicht, dass es seitens Kunsthistoriker/innen und Künstler/innen auch nach Mitte des 20. Jahrhunderts nicht immer wieder Rückgriffe auf nichteuropäische oder prähistorische Künste und Artefakte gegeben hätte.¹² Ebenso

⁹ Zu ästhetischen Merkmalen, etwa Schönheit, als evolutionäres Prinzip vgl. Winfried Menninghaus, *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main 2003.

¹⁰ Arnold Gehlen, *Urmensch und Spätkultur*, Frankfurt am Main 1975 (1956), S. 123.

¹¹ Vgl. Rölli, *Kritik der anthropologischen Vernunft*.

¹² Vgl. Lucy Lippard, *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York, 1983.

wenig bedeutet dies, dass nicht alternative Anthropologien¹³ oder nicht neue Ansätze zu einer Kunst- bzw. Bildanthropologie formuliert worden wären. In der feministischen Bewegung etwa geschah Ersteres beispielsweise explizit unter Rekurs auf matriachale Gesellschaftsformen. Anthropologische Erklärungen wurden aber nicht mehr als Legitimation für die eigene Kunstbetätigung herangezogen. Vielmehr galt es in den Rückgriffen auf andere Gesellschaftsformen der patriarchal definierten Geschichte eine matriachale Linie entgegenzustellen, nicht um eine weibliche Form der Kunstbetätigung urzeitlich zu fundieren. Kunst als komplexes gesellschaftliches Faktum wird nach 1950 kaum noch anthropologisch erklärt – es sei denn in manchen Ansätzen der *Global Art History*. Und es ist kein Zufall, dass sich gerade solche Kunstgeschichtsschreibungen (wieder) auf Anthropologie beziehen, die einen weltumfassenden Geltungshorizont für sich beanspruchen. Bei allen Unterschieden ist dies den Weltkunstbestrebungen um 1900 und der derzeitigen *Global Art History* gemeinsam.

0.2 ASPEKTE DER ANTHROPOLOGISCHEN KONFIGURATION

0.2.1 URSPRUNGSSUCHE

Foucaults Definition einer anthropologischen Konfiguration der Moderne für die Kunst in Anschlag zu bringen, scheint auf einen Zirkelschluss hinauszulaufen: Wenn die Moderne anthropologisch ist, ist es zwangsläufig auch ihre Kunst. Die Implikationen dieser Konfiguration für den Kunstbegriff sind damit allerdings noch nicht geklärt – und diese reichen weit. Denn mit dieser Konfiguration ändert sich auch die Genese der Kunst. Wenn „der Mensch“ als neue epistemische Figur auftritt, wird

¹³ Bruno Latour etwa skizziert – statt Anthropologie als moderne Wissenschaft zu definieren – das Programm einer Anthropologie der Moderne: „Gäbe es eine Anthropologie der modernen Welt, so hätte sie in gleicher Weise zu beschreiben, wie die verschiedenen Bereiche unserer Regierungsform organisiert sind, einschließlich dem der Natur und der exakten Wissenschaften; sie hätte zu erklären, wie und warum diese Bereiche sich trennen, aber auch die vielfältigen Arrangements zu beschreiben, die sie wieder zusammenführen. Der Ethnologe unserer Welt müsste sich an den gemeinsamen Ort versetzen, wo die Rollen, Aktionen und Kompetenzen verteilt werden, durch die dieses oder jenes Wesen als belebt oder unbelebt, ein anderes als Rechtssubjekt, wieder ein anderes als bewußtseinsbegabt, mechanisch, unbewußt oder unzurechnungsfähig definiert wird. Er müßte vergleichen, wie Materie, Recht, Bewußtsein, Tierseele jeweils definiert oder nicht definiert werden, ohne dabei von der modernen Metaphysik auszugehen.“ Bruno Latour, *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt am Main 2008 (Orig. *Nous n'avons jamais été modernes. Essai d'anthropologie symétrique*, 1991), S. 36.

Kunst als menschliches Vermögen gefasst und nicht mehr, wie zuvor, von einer Regelpoetik diktiert.

Die bis ins 18. Jahrhundert herrschende klassizistische Kunstauffassung begann ab dem Moment fragwürdig zu werden, als der Naturwissenschaftler Carl von Linné in seinem *Systema Naturae* (1735) den Menschen als Gattung unter die Primaten subsumierte. Die sich dann mit dem Darwinismus ab Mitte des 19. Jahrhunderts verfestigende Vorstellung eines Lebewesens, das nicht mehr nach dem Bild Gottes geschaffen ist, sondern sich vom Affen zum Menschen entwickelt hat, seine animalischen Triebe sublimiert und in den Prozess der Zivilisation eingetreten ist, wirkt sich auch auf die Bewertung seiner Artefakte aus. „Im Zeichen der Aufklärung“, so Gerald Hartung in einer Abhandlung zur philosophischen Anthropologie, „tritt allmählich die naturgeschichtliche Perspektive an die Stelle der schöpferischen-theologischen Lehre [...]. Damit fallen die Fragen nach dem Wesensursprung und der (natur)geschichtlichen Herkunft auseinander.“¹⁴ Und die naturgeschichtliche Herkunft nimmt im Zuge des 19. Jahrhunderts immer mehr Bedeutung an.

„Ob der Mensch sich als Geschöpf Gottes versteht oder als arrivierten Affen, wird einen deutlichen Unterschied in seinem Verhalten zu wirklichen Tatsachen ausmachen [...].“¹⁵ Was als Kunst gelten kann, das lehrt diese Unterscheidung Arnold Gehlens, hängt also primär davon ab, wie ihre Hersteller/innen klassifiziert werden. Da ab Mitte des 19. Jahrhunderts der Mensch als Gattungs- oder instinktloses Mangelwesen Kunst produziert, geraten die ersten Artefakte, Höhlenmalereien, Kinderzeichnungen sowie die Kunst der damals sogenannten Naturvölker in den Blick. Die Künste all jener, denen ein Platz am Anfang der Menschheit – sei es gattungs-, sei es individualhistorisch – zugewiesen wurde, sollten nun etwas über die Entstehung und die Entwicklungsgesetze von Kunst und Kultur aussagen.

Das Interesse, diese Künste zum Sprechen zu bringen, teilten sich Anthropologen, Kunsthistoriker, Psychologen, Ethnologen und Paläontologen. Eine Trias von Urmensch, Kind und Wildem war vor allem in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts Gegenstand zahlreicher Untersuchungen sowie metaphorischer Verwendungen und Analogiebildungen. So wie das „klassische Zeitalter an ein und demselben Ort die Irren, die Vagabunden, die Arbeitslosen zusammenfaßte“,¹⁶ so fasste das

¹⁴ Gerald Hartung, *Das Maß des Menschen. Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Kulturphilosophie* Ernst Cassirers, Weilerswist 2004, S. 25.

¹⁵ Arnold Gehlen, *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt*, Berlin 1940, S. 7. Die Schlüsse, die der Philosoph und Soziologe Arnold Gehlen aus der anthropobiologischen Verfasstheit des Menschen zieht, kommen ausführlicher im letzten Kapitel der vorliegenden Arbeit zur Sprache.

¹⁶ Gilles Deleuze, *Foucault*, Frankfurt am Main 1992 (1987) (Orig. Foucault, 1986), S. 82.

späte 19. und frühe 20. Jahrhundert die Wilden, die Kinder und die Urmenschen zusammen. Foucault hatte untersucht, welche Aussageformationen es als selbstverständlich erscheinen lassen, bestimmte Personengruppen in einem Atemzug zu nennen. Genau dieser Ansatz soll hier für die Kunstgeschichtsschreibung produktiv gemacht werden – im Hinblick auf das Auftauchen jener Trias im Kunstdiskurs.

Ein wichtiger Ansatz zu einer Analyse findet sich bei dem Anthropologen Johannes Fabian: Analog zu Foucault betont Fabian, das Primitive sei kein Objektbereich, nichts, was einer bestimmten Klasse von Gegenständen inhärent wäre, sondern eine Kategorie westlichen Denkens, die eine Differenz zwischen Eigenem und Fremdem etabliert: „A discourse employing terms such as primitive, savage (but also tribal, traditional, Third World, or whatever euphemism is current) does not think, or observe, or critically study, the 'primitive'; it thinks, observes, studies in terms of the primitive. *Primitive* being essentially a temporal concept, is a category, not an object, of Western thought.“¹⁷ Fabian interessiert sich also nicht für die moralische Zweifelhaftheit einer Zuschreibung wie „primitiv“, denn dann würde es genügen, die Objekte umzubenennen, ohne damit ihren epistemologischen Stellenwert zu verändern. Fabian verweist damit auf einen heiklen Punkt. Denn auch wenn die Objekte heute anders heißen, ist der damalige epistemologische Stellenwert in den meisten ethnologischen Museen konserviert. Fabian setzt daher auf der Ebene der Kategorie an und unterstreicht ihre politische Dimension im Zuge der westlichen, modernen Wissensproduktion. Im Anschluss an Fabian steht auch im Folgenden das Primitive, Traditionelle, Vormoderne, Prähistorische nicht als Objektbereich zur Diskussion. Vielmehr geht diese Arbeit der Frage nach, wie sich die Kategorie des Primitiven im ‚Auffinden‘ von entsprechenden empirischen Objekten – und damit ihrer Konstruktion gemäß westlicher wissenschaftlicher Kriterien und Begriffe – plausibilisierte.

Dass die Moderne eine Zeit ist, die nach ihrer Vormoderne suchte, dass die Zivilisation ein Gesellschaftszustand ist, der nach seinem Unzivilisierten suchte, dass der Spätzustand nach seinen Anfängen suchte, deutet darauf hin, dass es ohne die Verzeitlichung von Geschichte im 18. Jahrhundert solche „absoluten Metaphern“ (Blumenberg) des Anfangs nicht gegeben hätte. Gleichermäßen liegt darin auch eine Figur der Rückversicherung, die die Entstehung von Kunst anders begründet als durch ästhetische Gesetzmäßigkeit. Der Historiker Karl Lamprecht etwa, der eine Universalgeschichte entwarf, legte ab 1904 eine Sammlung von Kinderzeichnungen an, um damit die nicht mehr vorhandenen Zeichnungen aus der Urzeit zu ‚ergänzen‘. Er wollte anhand ihrer die Einheit der Menschheit und ihre rassebedingte Unter-

¹⁷ Fabian, *Time and the Other*, S. 17–18.

schiedlichkeit studieren.¹⁸ Die Ethnologen Theodor Koch-Grünberg und Karl von den Steinen wiederum ließen um 1900 auf Reisen durch Brasilien ausgewählte Personen der indigenen Bevölkerung in ihre Skizzenbücher zeichnen. Anhand der Kunst dieser sogenannten „Kinder der Natur“ galt es etwas über den Anfang der Kunst als Ausdrucks- und Kommunikationsmedium herauszufinden.¹⁹

Der Anfang ist eine Projektion in die Zeit. Die lineare Ordnung ist dabei Maßgabe des entwicklungsgeschichtlichen Denkens des 18. und vor allem 19. Jahrhunderts, das erfordert, einen Anfang und „Urformen“ der Kunst zu bestimmen, aus denen sich spätere Künste ableiten. Der Anfang ist aber auch eine Projektion in den Raum, insofern der Anfang geografisch lokalisiert wird: im 18. und 19. Jahrhundert vornehmlich in Länder mit größtmöglicher Distanz zu Europa. Zeit ist dabei die „Schlüsselkategorie“, „with which we conceptualize relationships between us (or our theoretical constructs) and our objects (the Other)“²⁰.

Entscheidend dabei ist, dass durch das eingeschlossene wie ausgeschlossene Andere, wie u.a. die Kunst der „Primitiven“, die Kunst erst ihren Begriff von sich selbst bilden kann. Sie gilt als Anfang und korrespondiert so mit der Suche der Kunstgeschichte nach dem Ursprung der Kunst, der für das, was Kunst ist oder sein soll als wesentlich angenommen wird. Dieser Ursprung verliert sich mit der modernen Geschichtlichkeit im Vorzeitlichen und wird deshalb immer wieder aufs Neue symbolisiert. Neben der Kunst der sogenannten Primitiven sind es zunehmend die Höhlenmalereien von Altamira, die als Ursprungsfiguren dienen. In einem solchen Zusammenhang überhaupt von „Figuren“ zu sprechen, lässt sich mit Hans Blumenberg begründen, der das Paradox der Undenkbarkeit des Anfangs der Zeit formulierte: Wäre der Anfang denkbar, läge er in der Zeit. Diese Undenkbarkeit, so Blumenberg, verlange nach einem Substitut. Das Dilemma, den Anfang nicht denken zu können, führt ins „Reich der absoluten Metaphorik“²¹. Als ein Teil dieses Reichs der absoluten Metaphorik sind die anthropologischen und biologischen Begründungsfiguren der Kunst zu verstehen.

Ihren legitimatorischen Stellenwert verdankt die „Kunst der Anderen“ ihrer nach einer europäischen Konzeption vorgeblichen Ahistorizität als Bilder vom Anfang der Zeit. Wie Foucault formulierte, war es das Verdienst des modernen Denkens, die

¹⁸ Nach Auskunft der Karl-Lamprecht-Gesellschaft e.V. in Leipzig ist diese Sammlung mit dem gesamten Lamprecht-Nachlass während des Zweiten Weltkriegs verbrannt.

¹⁹ Theodor Koch-Grünberg, *Die Anfänge der Kunst im Urwald. Indianer-Handzeichnungen, auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt*, Berlin 1906.

²⁰ Fabian, *Time and the Other*, S. 28.

²¹ Hans Blumenberg, *Höhlenaugänge*, Frankfurt am Main 1996 (1989), S. 11.

„positivistischen Bemühungen, die Chronologie des Menschen in die [Chronologie] der Dinge einzureihen, so daß die Einheit der Zeit wiederhergestellt und der Ursprung des Menschen nichts als ein Datum, nichts als eine Falte in der seriellen Abfolge der Wesen ist [...]“.²² Der Mensch und seine Artefakte werden Teil der Bewegung der biologischen Entwicklung der Formen. Umgekehrt erlaubt es das moderne Denken aber auch, dass die individuelle und kulturelle Zeit des Menschen den Augenblick jeweils (er)finden muss, „in dem die Dinge zum ersten Mal das Gesicht ihrer Wahrheit treffen.“²³ Die Anfangsbilder der Kunst, seien es Artefakte solcher Kulturen, die als „Naturvölker“ klassifiziert wurden, sei es die Malerei der „ersten Menschen“ des Paläolithikums oder Zeichnungen von Kindern, aber auch die „Welträtsel“ der Natur von Ernst Haeckel sowie die „Urformen der Kunst“ von Karl Blossfeldt, sind solche Augenblicke, die die Wahrheit der Kunst verbürgen. Während die „Kunst der Tiere“ eher zum Symptom der Unsicherheit über den Menschen wird, gehören Urmenschen, Wilde und Kinder zu den gebräuchlichsten Legitimationsfiguren der Kunstwissenschaft als Wissenschaft von den künstlerischen Hervorbringungen des Menschen überhaupt.

0.2.2 KULTURANTHROPOLOGIE, ANTHROPOBIOLOGIE

Insoweit sie sich mit anthropologischen und ethnologischen Schriften und Methoden zu beschäftigen begann, wurde Kunstgeschichte selbst zur Anthropologie. Nicht zuletzt Aby Warburg versuchte die Frage, ob es ein menschliches Bedürfnis nach Bildern gibt, kulturanthropologisch zu beantworten. Mit dem Ursprung der Kunst ist nicht nur die Frage nach deren zeitlichem Anfang gestellt, sondern auch die nach dem Beweggrund des Menschen, Kunst zu produzieren oder ob es ausschließlich der Mensch ist, der dazu befähigt ist. Wolfgang Kemp setzt in einem Text über Alois Riegl die „anthropologische Wende“ der Kunstgeschichte Mitte des 19. Jahrhunderts an. Gegen eine „klassische Normativität“ gerichtet, habe es nun gegolten, „die soziale und historische Wahrheit der Wahrheitsdefizienz der Kunst zu denken. Erste Voraussetzung dafür war die Vorstellung vom Mangelwesen Mensch, die Nietzsche radikalisierte, indem er das Subjekt zum Zentralorgan der Verkennung und die Wahrheit als einen ‚processus in infinitum, ein *aktives Bestimmen* – nicht ein Bewußtwerden von etwas, das an sich fest und bestimmt wäre‘, definierte.“²⁴

²² Foucault, Die Ordnung der Dinge, S. 401.

²³ Ebd.

²⁴ Wolfgang Kemp, „Alois Riegl (1858–1905)“, in: Altmeister der Kunstgeschichte, hrsg. von Heinrich Dilly, Berlin 1990, S. 37–62, hier: S. 50.

Die Notwendigkeit der Bestimmung aufgrund eines biologischen oder intellektuellen Mangels – zunächst noch ohne Konsequenz für Wahrheitsfragen – hatte bereits Johann Gottfried Herder formuliert: Der Mensch müsse sich selbst vervollkommen, da ihm der Instinkt und die praktische Vernunft der Tiere fehle. Ausgehend von der Notwendigkeit der aktiven Bestimmung – bei Nietzsche der Wahrheit, bei Herder des Selbst – führt Kemp eine Reihe anthropologischer Kunstbegriffe an, deren jeweilige methodische Ausrichtung ausschlaggebend dafür war, in welcher Weise der in jener Notwendigkeit der aktiven (Selbst-)Bestimmung vorausgesetzte Mangel kompensiert würde: „Je nachdem, worauf man das Gewicht legt, auf das Individualpsychologische, das Allgemeinmenschliche, das Kulturosoziologische, wird man die spezifische Kompensationsleistung der Kunst bestimmen als Sublimierung von Traumata und Schwächen (Freud), als ‚Distanzschaffen‘ von der herandrängenden Wirklichkeit (Warburg), als ‚weltanschaulich‘ ‚gefärbtes‘ Bild (Riegl), ‚dem Betrachter zu erlösendem Gefallen gestaltet‘.“²⁵ Diese so wichtige Beobachtung Kemps wird in den folgenden Kapiteln auszuarbeiten und zu erweitern sein.

So führt nicht zuletzt der von Kemp verwendete Begriff der Kompensation zu einer weiteren Theorierichtung. Die These, dass der Mensch qua Kultur und Technik seine Mängel *kompensiere*, vertritt in den 1950er Jahren Arnold Gehlen und später auch Odo Marquard, wobei Gehlen sich seinerseits auf Herder bezieht. Die Unterschiede sind jedoch deutlich: Einerseits stand das Mangelwesen nicht im Zentrum von Herders anthropologischer Konzeption, und andererseits sprach Gehlen von der Notwendigkeit der Institution und nicht, wie Herder, von Selbstbestimmung. Auch in den modernen Ansätzen steht nicht immer das „Mangelwesen“ im Vordergrund. Freud etwa hatte in seiner späten Schrift *Das Unbehagen in der Kultur* (1929) Kunst eine „Ersatzbefriedigung“ genannt, die im Rahmen aller möglicher Weisen die sexuellen Triebe zu sublimieren noch einen relativ hohen Lustgewinn verspreche. Sublimierung ist bei ihm kein Modell von Kompensation, sondern eines der Ableitung und Transzendierung.

Andere anthropologische Konzeptionen aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts wiederum betreffen den Totemismus, d.h. die Wahl eines „Tiervaters“, der dem Menschen durch Energieübertragung seine Eigenschaft gibt, um sich in der Natur zu behaupten,²⁶ oder die Annahme eines instinkthaften Schmucktriebs oder Abstraktionsdrangs (Wilhelm Worringer).

²⁵ Ebd., S. 50–51.

²⁶ Hier in der Erklärung des Totemismus nach Durkheim, wie ihn wiederum Warburg formuliert in: Notiz 4, zit. nach Ernst H. Gombrich, Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie, a.d. Engl. von Matthias Fienbork, Frankfurt am Main 1984 (Orig. Aby Warburg. An Intellectual Biography, 1970), S. 298.

Die Wege zur Kunst werden dabei vielfältig gezeichnet: aus Kompensation, aus steinzeitlichem Müßiggang, aus evolutionsbedingtem Intelligenzsprung, aus Triebüberschuss oder einem Schmucktrieb heraus. Gemeinsam ist diesen Vorstellungen, dass die Ausprägungen der anthropologischen Konfiguration auch eine biologische Seite implizieren. Bereits der anthropologische Diskurs der Aufklärung stellt der „weithin akzeptierten Subordination der Zeichnung unter den Primat von ‚Kunst‘ und ‚Könnerschaft‘ die ‚Naturalisierung‘ des Zeichnens“²⁷ gegenüber. Diese Naturalisierung nimmt mit dem zunehmendem Primat der Naturwissenschaften und vor allem der Biologie im 19. Jahrhundert anthropobiologische und biologische Züge an. Über den Zusammenhang von Kultur, Anthropologie, Biologie, Ethnologie und Rassen-theorie als Wissenskonfiguration um 1900 spricht Paul Gilroy von „biocultures“.²⁸ Er führt auch den Begriff des „Infrahumanen“ ein, der es ermöglichte, die Kunst und Artefakte nichteuropäischer Kulturen als Produkte von „Naturvölkern“ zu klassifizieren.²⁹ Für die Kunstproduktion bedeutet dies nicht zuletzt, dass sie seit Ende des 19. Jahrhunderts als evolutionäres Gattungsmerkmal des Menschen angesehen oder als Triebhandlung aufgefasst wird. Während der Begriff des Genies noch auf höhere Eingebung zielte, sind Intelligenz, Talent, Schaffenstrieb eher biologische und genetische Vermögensbegriffe.

Die anthropobiologische Fundierung der Kunst ging mit der Frage einher, was der Mensch überhaupt sei und wie sich seine Kunst von jener der Tiere unterscheide, wozu allererst die Voraussetzung gehört, dass im Zuge tierischer Produktionen überhaupt von „Kunst“ gesprochen werden kann. Oder anders gesagt: Der für sicher gehaltene Unterschied zwischen Mensch und Tier wurde ebenso in Frage gestellt, wie nach einem Unterscheidungskriterium gesucht wurde. Das anthropobiologische Kontinuum war noch in den 1960er Jahren virulent, als der Biologe Desmond Morris sein Buch *Biologie der Kunst. Ein Beitrag zur Untersuchung bildnerischer Verhaltensweisen bei Menschenaffen und zur Grundlagenforschung der Kunst* veröffentlichte. Morris erachtete seine Experimente mit malenden Affen, deren Ergebnisse er mit Kinderzeichnungen verglich, ebenfalls als einen Beitrag zum Ursprungsproblem der Kunst. Die Experimente erweiterten, so Morris, was „mit Hilfe von prähistorischen Funden, durch die Auswertung der Folklore primitiver Völkerstämme, durch Analysen der Ausdruckswelt von Geistesgestörten oder durch Untersuchungen des Kritzel-

²⁷ Joachim Rees, „Die verzeichnete Fremde. (Auf-)Zeichnen, 1800–1900“, in: Tauchfahrten. Zeichnungen als Reportage, hrsg. von Clemens Krümmel und Alexander Roob, Ausstellungskat. Hannover, Düsseldorf, Düsseldorf 2004, S. 20–28, auch auf: www.meltonpriorinstitut.org, geposted Juli 2006 (zuletzt aufgerufen am 31.5.2013).

²⁸ Paul Gilroy, *Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race*, London 2001, S. 68.

²⁹ Ebd., Kap. „Modernity and Infrahumanity“.

stadiums bei Kindern³⁰ bisher über die Grundlagen der Kunst herausgefunden worden sei. Morris' rückhaltloses, sich in der Sicherheit der eigenen Wissenschaftlichkeit wägendes Vertrauen darin, dass die Biologie etwas über den Ursprung der Kunstproduktion aussagen könne, lässt die Fragwürdigkeit der anthropobiologischen Konfiguration aufscheinen, wenn man Kunst als gesellschaftlich bestimmt versteht. Allerdings hat die Anthropobiologisierung zunächst auch dazu beigetragen, eine Alternative zu religiösen oder klassizistischen Kunstbegriffen zu entwickeln.

Im Rahmen der anthropologischen Konfiguration konnten jenseits der normativen Kanones der Klassik andere Artikulationsformen sichtbar werden. Dies gilt insbesondere für eher kulturanthropologisch orientierte Ansätze. Diese brachten bei aller Verhaftetheit im hegemonialen Denken Europas die wenn auch damals wenig ausgeschöpfte Möglichkeit der Relativierung der eigenen Kultur mit sich. Fast jeder der Autoren – Semper, Warburg, Einstein, Hausenstein – war von der Idee einer anti-klassischen Position getragen, d.h. sie versuchten, der jeweiligen eigenen Hochkultur und einem dogmatisch verteidigtem Wissen einen anderen Kunstbegriff entgegenzusetzen. Die Kunst nichteuropäischer Kulturen und Gesellschaften gehört zu den wichtigsten Quellen und Voraussetzungen dieser Theorien in einem ständig neu auszuhandelnden Feld zwischen institutionell abgesicherter Kunst und noch nicht institutionalisierter Nichtkunst.

0.2.3 MODERNITÄT DES PRÄMODERNEN

Die moderne Zeitlichkeit ist paradox. Sie erfindet das Traditionelle, Ursprüngliche, Primitive als eine *prä*-historische Kategorie, die aber als moderne Kategorie durch und durch *historisch* ist. Die damit einhergehende Spaltung der Zeit in „vormodern“ und „modern“ machten es möglich, auf die Kunst der vermeintlich „Anderen“, das heißt auf nichteuropäische Künste zurückzugreifen, die fortan als Residuum für unverstellte Kreativität, als Sehnsuchtstopos oder als Anfang der Kunst figurierten. Die Aneignung, Wertschätzung oder Integration der Künste anderer Kulturen in den eigenen Kunstdiskurs existiert um den Preis des Ausschlusses dieser Künste aus dem Modus der Zeitgenossenschaft. Das Fortschrittsnarrativ der Moderne erlaubte diesen Künsten allenfalls einen Platz am Anfang oder vor der Geschichte. Fabian hat diese verweigerte Zeitgenossenschaft in seinem Buch *Time and the Other. How Anthropology Makes its Objects* als ausschlaggebend für die Anthropologie um 1900 analy-

³⁰ Desmond Morris, *Biologie der Kunst. Ein Beitrag zur Untersuchung bildnerischer Verhaltensweisen bei Menschenaffen und zur Grundlagenforschung der Kunst*, a.d. Engl. von Hans Georg Lenzen, Düsseldorf 1963 (Orig. *The Biology of Art*, 1962), S. 13.

siert. Die Kunstgeschichte unterliegt hier derselben zeitlichen Konfiguration, so dass sich in Anlehnung an Fabian untersuchen lässt, *how art history makes its objects*.

Anthropologischen Erklärungsmodellen ist die Historizität der Anthropologie selbst inhärent. Nachdem Claude Lévi-Strauss 1962 *Das Ende des Totemismus* verkündet hat,³¹ nehmen etwa – als Effekt der Wissensformation des Strukturalismus – die Erklärungen der Kunstentstehung über das Totemtier ab. Lévi-Strauss lieferte hier auch gleich einen der Gründe für die „archaische Illusion“ der Moderne – ein Begriff, den er selber geprägt hat und der die Spiegelfunktion archaischer und primitiver Kulturen für die Moderne meint. Zu dessen Erklärung schreibt er: „Um die Denkweisen des normalen, des weißen und erwachsenen Menschen in ihrer Integrität zu erhalten und zugleich zu begründen, konnte also nichts bequemer sein, als draußen, außerhalb seiner, Sitten und Glaubenshaltungen – in Wahrheit sehr heterogene und sehr schwer isolierbare Dinge – zu sammeln, um welche herum sich Ideen in einer leblosen Masse lagern würden, die weniger inoffensiv gewesen wären, wenn man ihr Vorhandensein und ihr Wirken in allen Zivilisationen einschließlich der unseren hätte erkennen müssen.“ Und weiter: „Der Totemismus ist zunächst das Hinauswerfen von Geisteshaltungen aus unserer Welt, gleichsam eine Hexenaustreibung von Geisteshaltungen, die unvereinbar sind mit der Forderung einer Diskontinuität zwischen Mensch und Natur, die das christliche Denken für wesentlich hielt.“³² Im Zeichen einer solchen „Hexenaustreibung“ hat zum Beispiel Wilhelm Worringer auf den „primitiven“ Menschen verwiesen, der zwar instinktiv über den Stil der „höchsten, reinsten Abstraktion“ verfüge, aber dem zivilisierten Menschen unterlegen sei, weil „was vorher Instinkt war, [...] nun letztes Erkenntnisprodukt“ sei.³³

Im Anschluss an Lévi-Strauss ist der anthropologische Kunstbegriff zu historisieren. Denn die Frage, was den Menschen zu Bildern treibt, läuft so gut wie immer auf eine Essentialisierung hinaus, da bereits „der Mensch“ und „das Bild“ als ahistorische Entitäten gesetzt werden. Die Mensch-Tier-Unterscheidung, die dem zugrundeliegt, hat allerdings meistens ein westliches und zumeist männliches Subjekt stabilisiert. So konnte Donna Haraway in dem Kapitel „Paleoanthropology of Sex and Gender“ in *Primate Visions* feststellen: „The boundary disputes written into the bo-

³¹ Claude Lévi-Strauss, *Das Ende des Totemismus*, a.d. Franz. von Hans Naumann, Frankfurt am Main 1965 (Orig. *Le Totémisme aujourd'hui*, 1962).

³² Ebd., S. 9.

³³ Wilhelm Worringer, *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1909), München 1976, S. 51, S. 52.

dies of primates – fossils and living, human and nonhuman – involve the major themes of modern history, from decolonization to nuclear war to feminism.“³⁴

Die Frage, was den Menschen zu Bildern treibt, bzw. ob es eben nur den Menschen zu Bildern treibt, ist allerdings nicht als ideologisch zu verwerfen, sondern als Teil der anthropologischen Konfiguration zu analysieren. Wenn ‚der Mensch‘ seit der Moderne die beständige Erfahrung macht – so beschreibt jedenfalls Foucault die Folgen der Historizität –, dass er das vor ihm Liegende nicht beherrscht, sucht er in der Rückversicherung und im Rekurs auf Essentialismen ein Mittel gegen die eigene Relativierung. „Wenn er sich als *Lebewesen* zu definieren versucht, entdeckt er seinen eigenen Anfang nur auf dem Hintergrund eines Lebens, das selbst lange vor ihm begonnen hat.“³⁵ Die absoluten Metaphern, wie sie einer oder einem in den Anfangsbildern der Kunst begegnen, scheinen dieser Relativität ein Ende zu bereiten. Da sie gerade aber als Metaphern die erhoffte Schließung nicht herstellen können, bleiben die Anfangsbilder austauschbar, kritikanfällig oder aber werden Teil einer ästhetischen Ideologie, insofern sie eine Geschlossenheit suggerieren, obwohl sie als Substitute *per definitionem* nicht abschließbar sind.

Walter Benjamin hat die gegenseitige Hervorbringung von Prähistorie und Moderne reflektiert. Erstere galt ihm als Metapher für die eigene verschüttete Vergangenheit, womit er das evolutionäre Modell aufbrach und es in ein dialektisches transformierte. Dass das Traditionelle und das Archaische keine absoluten, sondern relative Kategorien sind, die die Moderne allererst im Zuge ihrer „Großen Trennung“ zwischen „ihnen“ und „uns“ eingeführt hat, darauf hat Bruno Latour in *Wir sind nie modern gewesen* ebenfalls verwiesen.³⁶ Und nicht zuletzt beschreibt Erich Hörl den Primitivismus und Archaismus im Anschluss an Claude Lévi-Strauss als eine „archaische Illusion der Moderne“, situiert diese also *innerhalb* und nicht *vor* der Moderne. Lévi-Strauss’ Begriff der „archaischen Illusion“ bezieht Hörl dabei auf das Feld der Kommunikation: „Im Zuge der ersten Entmythologisierungswelle des Zeitalters der Kommunikation, die unter der Schirmherrschaft des exakten Wissens von der Information geschah, attestierte Lévi-Strauss in all seiner Luzidität das Vorhandensein einer ‚archaischen Illusion‘, die bis herauf in seine Tage die Denkweise von Kindern, Primitiven und Psychopathen in Nähe zueinander gerückt haben sollte.“³⁷

³⁴ Donna Haraway, *Primate Visions: Gender, Race and Nature in the World of Modern Science*, New York, London 1989, S. 331.

³⁵ Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 398 [Hervorhebung S. L.].

³⁶ Latour, *Wir sind nie modern gewesen*, S. 21.

³⁷ Erich Hörl, *Die Heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation*, Berlin 2005, S. 19.

Bei Lévi-Strauss stehe allerdings noch mehr auf dem Spiel. Es gehe insgesamt um die Krise der Repräsentation, die Entdeckung von wesentlichen Undarstellbarkeiten und Unanschaulichkeit des Denkens durch die moderne Naturwissenschaft und vor allem Mathematik.³⁸ Die Animismen, Totemismen, Magien wären dementsprechend und unter anderem Anthropomorphisierungen unanschaulicher Energien, Veranschaulichungen, bevor das Unanschauliche überhaupt gedacht werden kann. Die archaische Illusion wurde, so argumentiert Hörl, durch die Kybernetik abgelöst, womit die Unanschaulichkeit der Moderne auf der Höhe ihrer eigenen Technik angekommen sei. Nur argumentiert Hörl implizit teleologisch-hegelianisch mit der These, dass erst die Kybernetik in der Lage gewesen sei, dem aktuellen Denken eine Form geben zu können und er nennt Lévi-Strauss und unter anderem Jacques Lacan, die mittels der Topologie eine andere Raum-Zeit-Verteilung zu denken versuchten als die in der Moderne vorherrschende.³⁹ Eine solche Auffassung, gemäß der erst die Kybernetik dem aktuellen Denken eine Form geben konnte, unterschlägt Anachronismen oder Latenzen. So überzeugend im Hinblick auf Fragen der Kommunikation Hörls Ausführungen sind, die die gegenseitige Bedingtheit des Modernen und Archaischen in der Nachfolge Benjamins sowie Adorno/Horkheimer erklärt, erscheint Hörls These, dass die archaische Illusion ausschließlich die Kommunikation als Signum der Moderne betrifft aus Sicht des hier zu erarbeitenden Felds als zu eingeschränkt. Denn die archaische Illusion war für Fragen nach dem Anderen der Technik ebenso zentral wie für die Frage nach der sozialen Organisation von Gemeinschaften im Zuge der Nationalstaatenbildung. Die Frage wäre vielmehr, welche historische und lokale Spezifität die *jeweilige* archaische Illusion aufweist, ohne *eine* Moderne daraus ableiten zu wollen. Denkt man auf der Höhe der Mathematik wie Hörl, wäre die gesamte zeitgenössische Kunst im Hinblick auf die Abstraktheit zeitgenössischer Technizität und Wissenschaft insgesamt selbst eine archaische Illusion, da sie immer einen Rest Anschaulichkeit bewahrt – und jede Sprache, sofern sie keine Programmiersprache ist, ebenfalls.

³⁸ Ebd., S. 118: „Die Entdeckung der animistischen Unmöglichkeit von Repräsentation fand zum gleichen Zeitpunkt statt, als im 19. Jahrhundert die Repräsentation selbst in eine Krise geriet, als der Zusammenbruch des Denkens der Repräsentation überhaupt zustieß, als das anschauliche Denken sich angesichts wesentlicher Undarstellbarkeiten kein zutreffendes Bild mehr machen konnte und die ganze Hinälligkeit seiner überkommenen Schematismen, ja von Schematismen überhaupt erfuhr.“

³⁹ Ebd., S. 240. Hörl betont insbesondere eine Gruppe, die sich ab 1951 traf – Jacques Lacan, Emile Benveniste, Claude Lévi-Strauss und der Mathematiker Georges-Théodule Guilbaud –, um gemeinsam symbolische Strukturen zu arbeiten, topologische Modelle zu studieren und somit vor allem „Verbindungen zwischen Mathematik und den Wissenschaften vom Menschen herzustellen“.

0.2.4 PRIMITIVISMUS

Der Primitivismus als Antimimetismus wird seitens der *Postcolonial Studies* nicht mehr nur, wie in einer formbezogenen Kunstgeschichte, als Aufbegehren gegen einen akademischen Naturalismus verstanden, wie noch Jack Flam meint: „The earliest European interest in Primitive art was strongly related to a drastic shift in conceptions of representation and of form at a time when advanced artists were moving away from the Renaissance tradition of verisimilitude and naturalism“.⁴⁰ Den Primitivismus versteht er mit der Emphase eines „deeper and more universal sense of humanity“⁴¹. Vielmehr wird in den *Postcolonial Studies* als Voraussetzung für den Primitivismus die Deklassierung der Küste nichteuropäischer Kulturen benannt: „Naming the other primitive is itself an exercise of power which historically has coincided with other forms of direct and indirect economic and political exploitation.“⁴² Michael Leja sieht entsprechend die Machtdemonstration im Akt der Benennung und schließt damit an ethnologische und philosophische Studien wie Adam Kupers *The Invention of Primitive Society* oder Valentin Y. Mudimbes *The Invention of Africa*, beide von 1988, an. Benennungen, Zuweisungen und Klassifikationen im Hinblick auf die primitiven „Andern“ werden hier ebenfalls als Ausübung von Machtverhältnissen thematisiert.⁴³ Gleiches gilt für Praktiken der Homogenisierung durch Projektion und Identifikation in den Debatten um Orientalismus und Okzidentalismus.⁴⁴

Andererseits aber war *Primitivierung* auch eine gegenkulturelle Strategie. Im Hinblick auf die moderne Kunst geht Daniel Miller der Frage nach, inwieweit der Primitivismus zu einer paradoxalen Konstruktion der modernen Kunst selbst gehört,

⁴⁰ Jack Flam, „Introduction“, in: *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documented History*, hrsg. von Jack Flam und Miriam Deutch, Berkeley, Los Angeles, London, S. 1–22, hier: S. 3.

⁴¹ Ebd., S. 5.

⁴² Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven, London 1993, S. 53.

⁴³ Vgl. dazu grundlegend Adam Kuper, *The Invention of Primitive Society: Transformations of an Illusion*, London 1988, und Mudimbe, *The Invention of Africa*. Von den zahlreichen Publikationen zum Primitivismus als künstlerischer Richtung seien nur einige stellvertretend genannt: Susan Hiller (Hrsg.), *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, London, New York 1991; Frances S. Connelly, *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725–1907*, Pennsylvania 1995; Annegret Friedrich, Birgit Haehnel, Victoria Schmidt-Linsenhoff u.a. (Hrsg.), *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*, Marburg 1997.

⁴⁴ Stellvertretend für viele seien zwei jüngere Publikationen zum Okzidentalismus genannt: Couze Venn, *Occidentalism: Modernity and Subjectivity*, London, Thousand Oaks, New Delhi 2000; Robert J.C. Young, *White Mythologies: Writing History and the West*, London, New York 2000. Beide schließen an die Forschungen der *Postcolonial Studies*, vor allem an Gayatri Chakravorty Spivak, Homi K. Bhabha und Edward Said an. Zum Orientalismus ist die Literatur im Anschluss an Said fast unüberschaubar. Autor/innen wie Talal Asad oder Suzanne L. Marchand u.v.a. haben Said weitergeführt und ergänzt.

die sich als antithetisch zur Gesellschaft entwirft, denn nur als solche etabliert sie das Bild des einfachen Anderen: „Art [...] attempts a short cut based on the immediacy of the experience of individual self-expression, and as such it rests on the Romantic illusion that the ultimate solution to complexity lies in simplicity. [...] Primitivism stands for that aspect of the Romantic movement which is based on the assumption that there exists a form of humanity which is integral, is cohesive, and works as a totality. Since this totality is always defined as a critical opposite to the present, it is always a representation of a primitive 'other'.“⁴⁵ Miller schreibt damit aus der Perspektive der Kunst, über ihre Stoßrichtung innerhalb der eigenen Kultur, über ihr zumeist antikulturelles Selbstverständnis *innerhalb* der Moderne. Weniger geht es Miller um die Frage, an welchen epistemologischen Modellen oder hegemonialen Verhältnissen damit auch die Kunst partizipierte. Indes hat Erhard Schüttpelz sowohl die Produktivität, als auch die Fragwürdigkeiten und Ambivalenzen einer Kategorie wie des Primitiven für die moderne Literatur untersucht, wobei er auch Aby Warburg in die Reihe der von ihm behandelten Autoren aufgenommen hat.⁴⁶

Tony Bennett, der einen kulturhistorischen Ansatz vertritt, befragt hingegen die sozialen und kulturellen Bedingungen der modernen Kunst und ihrer Institutionen. Bennett knüpft an die Entstehung von Museen und an das Aufkommen zahlreicher neuer akademischer Disziplinen an. Was Bennett in Bezug auf Kunstmuseen schreibt, gilt insbesondere auch für ethnologische Museen, wo die Künstler/innen des Primitivismus, des Kubismus, Expressionismus und Surrealismus die „Kunst der Anderen“ betrachten und erfahren konnten: „[...] the emergence of art museums was closely related to that of a wider range of institutions – history and natural science museums, dioramas and panoramas, national and, later, international exhibitions, arcades and department stores – which served as linked sites for the development and circulation of new disciplines (history, biology, art history, anthropology) and their discursive formations (the past, evolution, aesthetics, man) as well as for the development of new technologies of vision.“⁴⁷ Es geht in dieser Perspektive also um die Schaffung von Sichtbarkeit als politisches Instrument.

Das Vernachlässigen solcher Dimensionen und die unkritische Parallelisierung von europäischer und „ethnografischer“ Kunst veranlasste nicht zuletzt James Clifford zu einer scharfen Kritik an der Ausstellung *Primitivism in the Art of the 20th*

⁴⁵ Daniel Miller, „Primitive Art and the Necessity of Primitivism to Art“, in: *The Myth of Primitivism*, hrsg. von Hiller, S. 50–71, hier: S. 54.

⁴⁶ Erhard Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*, München 2005.

⁴⁷ Tony Bennett, „The Exhibitionary Complex“, in: *New Formations*, Nr. 4, Frühling 1988, S. 73–102, hier: S. 73.

Century 1984 im Museum of Modern Art – eine Kritik, die ihrerseits die Kunstgeschichte aus ihrer Kunstimmanenz gerissen hat.⁴⁸ Die Verwicklung in den Kolonialismus bleibt auch das Argument gegen ein von den Künstler/innen selbst beanspruchtes kritisches Potential ihres eigenen Primitivismus. Denn statt Kritik zu üben, hätten sich die Künstler des Expressionismus, so Jill Lloyd, der Herrschaftsmittel genau desselben Kontexts bedient, gegen den sie aufbegehrten: das bürgerliche Milieu.⁴⁹

0.2.5 ANTHROPOLOGICAL TURN

Obwohl hier ein historischer Zeitraum untersucht wird, reichen die Folgen der damaligen Konzeptionalisierung bis in die Gegenwart. Auf dem Deutschen Kunsthistorikertag 2002 wurde abermals ein *anthropological turn* ausgerufen, den Victoria Schmidt-Linsenhoff dahingehend kritisierte, er laufe Gefahr, den „europäischen Bildbegriff“ wieder, so könnte man mit Rückblick auf die Zeit um 1900 hinzufügen, „als Universalie zu setzen“, denn mit ihm sei alles mögliche, aber auf keinen Fall eine „Dekolonisierung des Faches oder gar eine Selbstreflexion des ungebrochenen eurozentrischen, kunstgeschichtlichen Blicks“⁵⁰ gemeint. Statt einer „Globalisierung des Kanons unter euroamerikanischen Vorzeichen“ seien die Kriterien zu revidieren, nach denen Aus- und Einschlüsse vorgenommen würden, mit anderen Worten, „die Anerkennung des verleugneten, kolonialen Unbewussten in den institutionellen Praktiken der Disziplin“.⁵¹

Für die museale Ordnung gilt darüber hinaus, dass es in weiten Teilen Europas bis heute keine positive Begrifflichkeit von den Objekten gibt, die so wichtig für die Formierung des europäischen Kunstdiskurses waren. Die Artefakte anderer Kulturen residieren in westlichen Museen entweder nach wie vor unter den Namen jener Wissenschaftsdisziplin – der Ethnologie –, die seit dem 19. Jahrhundert im Kontext des Kolonialismus und Imperialismus für die Sammlung nichteuropäischer Artefakte mitverantwortlich war; oder sie werden unter den Namen eines europäischen Kolonialherren, Sammlers, Mäzens oder Entdeckers ausgestellt (Königliches Museum für

⁴⁸ Der Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts, hrsg. von William Rubin, München 1984 (Orig. *Primitivism in the 20th Century*, 1984); vgl. dazu James Clifford, *The Predicament of Culture: Twentieth-Century, Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge/MA, London 1988.

⁴⁹ Jill Lloyd, *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven/MA 1991.

⁵⁰ Viktoria Schmidt-Linsenhoff, „Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den *postcolonial turn* ausgelassen?“, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 4, Schwerpunkt: Postkolonialismus, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Osnabrück 2002, S. 7–16, hier: S. 9.

⁵¹ Ebd.

Zentralafrika, Tervuren – im ehemaligen Weltausstellungsgebäude, in dem König Leopold II. 1897 seinen Kongo-Freistaat vorstellte; Pitt Rivers, Oxford; Sir John Soane, London; Rautenstrauch und Joest, Köln; Grassi, Leipzig; und, in Planung: Humboldt, Berlin); oder der Name der Sammlung zeigt lediglich den Ort des Museums an (Quai Branly); oder er beschreibt eine Klimazone (Tropenmuseum, Amsterdam); oder die Kunstwerke und Artefakte firmieren unter „Weltkultur“, ein Name, der nicht nur einen Kunstbegriff oder auch unterschiedliche Kunstbegriffe verweigert, sondern zumeist ein *Otherring* impliziert, da in diesen Sammlungen selten oder gar keine europäischen Künste zu sehen sind, wenn sich auch dies in den letzten Jahren langsam zu ändern beginnt. Die Begriffe von „Künste der Anderen“ sind, so könnte man sagen, bis heute ein blinder Fleck, zumindest in den Bereichen, wo sie für ein Publikum des Globalen Nordens zugänglich sind: in den Museen, die nach wie vor die Unterscheidung zwischen europäischen Hochkünsten und Artefakten anderer Kulturen institutionalisieren.

Auch die Kunstgeschichtsschreibung der *World Art History* oder *Global Art History* zeichnet es aus, dass sie einige ihrer anthropologischen Grundannahmen nicht historisiert. Zwar werden viele der damaligen Protagonisten derzeit wieder in den Blick genommen.⁵² Dies geschieht nur meist in Form historischer Aufarbeitung und Rekonstruktion, ohne aber konkret nach den Konstitutionsbedingungen ihrer Objektbereiche und der Historizität genau dieser Bedingungen zu fragen. Beispielhaft ist hierfür *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft* von Hans Belting. Er begründet seine Herangehensweise, eine Verbindung aus Anthropologie und Medientheorie, damit, dass das Bild sowohl eine Metapher, also ein Vorstellungs- und Übertragungsbild, als auch ein materieller Gegenstand sei: „Menschen isolieren innerhalb ihrer visuellen Aktivität, die ihr Lebensgesetz ausmacht, jene symbolische Einheit, die wir ‚Bild‘ nennen. Der Doppelsinn innerer und äußerer Bilder ist vom Bildbegriff nicht zu trennen und verrät gerade dadurch dessen anthropologische Fundierung. Ein ‚Bild‘ ist mehr als das Produkt von Wahrnehmung. Es entsteht als das Resultat einer

⁵² Ein früher Aufsatz für die deutschsprachige Kunstgeschichte zu diesem Thema stammt von Marlite Halbertsma, „Fremde Welten und vertraute Methoden: die deutsche Weltkunstforschung des frühen 20. Jahrhunderts“, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft*, Nr. 2, 2003, S. 28–36, der neben den auch hier behandelten Autoren wie Karl Woermann, Carl Einstein, Leo Frobenius, Josef Strzygowski noch Franz Boas, Stella Kramrisch und Paul Germain erwähnt. Vgl. weiterhin: Ulrich Pfisterer, „Origins and Principles of World Art History: 1900 (and 2000)“, in: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, hrsg. von Kitty Zijlmans und Wilfried van Damme, Amsterdam 2008, S. 69–89; Wilfried van Damme, „Ernst Grosse and the ‚Ethnological‘ Method in Art Theory“, in: *Philosophy and Literature*, Nr. 34, 2010, S. 202–212; Ingeborg Reichle, „Vom Ursprung der Bilder und den Anfängen der Kunst. Zur Logik des interkulturellen Bildvergleichs um 1900“, in: *Image Match. Visueller Transfer, ‚Imagescapes‘ und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, hrsg. von Martina Baleva und Ingeborg Reichle, München 2012, S. 131–149.

persönlichen oder kollektiven Symbolisierung. Alles, was in den Blick oder vor das innere Auge tritt, lässt sich auf diese Weise zu einem Bild erklären oder in ein Bild verwandeln. Deshalb kann der Bildbegriff, wenn man ihn ernst nimmt, letztlich nur ein anthropologischer Begriff sein.⁵³ Abgesehen davon, dass die Formulierung *Bild-Anthropologie* ein riesiges Spektrum von Kunstproduktion auf den Bildbegriff beschränkt, ist die Frage nach kollektiver Symbolisierung als anthropologische nicht nur insofern problematisch, als sie ebenso gut kulturell, psychoanalytisch oder sprachtheoretisch diskutierbar wäre, sondern auch weil sie Symbolisierung im ungeklärten „Menschen“ verankert und damit etliche Jahrzehnte sprachtheoretischer und psychoanalytischer Reflexion außer Acht lässt.

Statt darüber hinaus die archaische Illusion der Moderne in einem dialektischen, paradoxen oder machtpolitischen Verhältnis zur Moderne zu sehen, lässt Belting sein Buch mit einer neuen Ursprungsfigur beginnen: Einer Statue aus Ain Ghazal, ca. 7000 v. Chr., Jordanien. Diese Skulptur wird zum anthropologischen, archaischen Beweis stilisiert. Sie soll als Beleg fungieren, dass Technik und Medium immer schon humanisierbar sind, und damit Beltings Kunst-Körper-Theorie beweisen, indem er diese Skulptur an den Anfang eines entwicklungsgeschichtlichen Kontinuums stellt. So hätten sich Körperbemalungen allmählich zu vom Körper getrennten Bildern entwickelt, die dann magisch, rituell, projektiv und nicht zuletzt technisch reanimiert werden müssten. Ähnlich hatte bereits Gottfried Semper argumentiert.⁵⁴ Wenn Belting in diesem Zusammenhang das Lacansche Spiegelstadium als bloße „Verallgemeinerung des modernen Subjektbegriffs“⁵⁵ verwirft, übersieht er, dass seine Fragestellung gerade *als* anthropologische durch und durch modern ist und jenem modernen entwicklungsgeschichtlichen Narrativ folgt, das sich ab Mitte des 19. Jahrhunderts formierte.

0.3 KAPITELÜBERSICHT

Das erste Kapitel versteht sich als Aufriss einer Problematisierung der anthropologischen Konfiguration. Es geht darin um die Veränderungen des Kunstverständnisses

⁵³ Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001, S. 11.

⁵⁴ Vgl. dazu ausführlicher hier Kap. III.2.

⁵⁵ Ebd. S. 38: „Das ‚Spiegelstadium‘ bewirkt nach Lacan beim Subjekt eine Verwandlung, die durch die Aufnahme eines Bildes ausgelöst wird. Das Subjekt erfährt sich in diesem Akt nicht nur als ein anderer, sondern wird erst durch die Außenkontrolle des Bildes, das es sich von sich machen kann, zum Subjekt. Dabei wird aber ein moderner Subjektbegriff verallgemeinert.“

und des Kunstbegriffs, sobald der Mensch in einem biologischen Sinn als Gattungswesen definiert wird.⁵⁶ Die immer neu ermittelte Grenze zwischen Mensch und Tier ist ebenso wesentlich für Kreativitätsbegriffe wie für die Frage nach der Intelligibilität der Triebe. Zu beobachten ist dabei, dass mit dem Aufkommen der Wissenschaften vom Menschen, der Evolutionstheorie und damit einhergehend einer Biologisierung die idealistische Ästhetik zunehmend in einen Antagonismus zu einem biologischen Instinktbegriff gerät. Die von der idealistischen Ästhetik vorangetriebenen Bestrebungen, die Einheit und Freiheit der Kunst anthropologisch zu begründen, werden, so soll das Kapitel zeigen, von ihren eigenen anthropologischen Voraussetzungen unterminiert. Um diesen Weg sichtbar zu machen, wird bis ins 18. Jahrhundert zurückzugehen sein.

Die Folgekapitel untersuchen, wie sich die anthropologische Konfiguration in der Kunstgeschichtsschreibung und Kunsttheorie manifestiert. Ein erster Fall ist die Entwicklung des Stilbegriffs anhand des Ornaments. Das Ornament hat einen paradigmatischen Stellenwert für eine anthropologisch fundierte Kunstgeschichte, die ihre Begriffe anhand von Artefakten der „primitivsten“ und „ersten Völker“ bildet. Semper hatte neben Owen Jones als einer der ersten auf die damals sogenannte Kunst der Naturvölker rekurriert und die kunsthistorische Begriffsbildung sowie die Ursprungstheorie der Kunst – bzw. in seinem Fall der Architektur – anhand des Ornaments vorangetrieben. Die Ausbildung solcher kunsthistorischer Begrifflichkeiten ist historisch zu kontextualisieren, denn in der „ursprünglichen“ (ornamentalen) Kunst wird die Rettung vor der sich im Zuge der Industrialisierung einstellenden Diagnose der Entfremdung gesucht. Oder erst mit ihrer Austreibung, wie bei Adolf Loos, wird das Projekt der Zivilisation als vollendbar vorgestellt.

Mit Aby Warburg, Georges Bataille und der Zeitschrift *Documents* werden zwei, Loos in ihrer Wertung geradezu entgegengesetzte kulturanthropologische Ansätze vorgestellt, die sich durch eine Internalisierung dessen auszeichnen, was vormals an andere Kulturen delegiert worden war. Unter Rekurs auf Archaisches wird das anthropologische Kontinuum vor allem in *Documents* aufgebrochen und eine massive Kritik an den Aneignungspraktiken nichteuropäischer Kulturen formuliert.

Das unterscheidet diese Ansätze deutlich von jener Kunstgeschichte, die sich darum bemühte, Stilbegriffe zu finden, mittels derer auch die Kunst anderer Kulturen

⁵⁶ So schreibt der Völkerpsychologe Wilhelm Wundt: „[D]er Einzelmensch [ist] nicht als Individuum, sondern als Gattung Gegenstand der Geisteswissenschaften [...]“, zit. nach Irmgard Staeuble, „Subjektpsychologie‘ und ‚subjektlose Psychologie‘ – Gesellschaftliche und institutionelle Bedingungen der Herausbildung der modernen Psychologie“, in: *Geschichte der deutschen Psychologie im 20. Jahrhundert*, hrsg. von Mitchell G. Ash und Ulfried Geuter, Opladen 1985, S. 19–44, hier: S. 37.

klassifiziert werden kann. Stilentwicklungen zu verfolgen versprach, ein allgemeines Entwicklungsgesetz der Kunst zu finden. Dieses Versprechen wiederum begründete den Weltkunstgedanken als ein die Künste der Menschheit einigendes Konzept. Durch Anleihen an der Völkerpsychologie wird die Kunstgeschichte selbst zur historischen Anthropologie, wie auch umgekehrt Universalgeschichtsentwürfe nur mehr als Kulturgeschichte denkbar werden. Die Universalgeschichte, die Herder noch als ein Nebeneinander von in sich selbst verwurzelten Nationalkulturen sah, wird im Zuge der Fortschrittserzählung der Moderne auf eine historisch steigende und fallende Linie gebracht. Auch hier gilt es, diese Narrationen historisch zu kontextualisieren: Die ständige De- und Reklassifizierung, die der Kunst der Anderen im Zuge der Universalisierung und Homogenisierung zu einer Weltkunst widerfährt, ist von geopolitischen Interessenlagen bestimmt. Gerade im Verbund mit der Völkerpsychologie taucht Stil als Medium von Kolonialpolitik auf. Die Stilgeschichte, die eine universelle Vergleichbarkeit zu ermöglichen scheint, steht daher im Zentrum eines vierten Kapitels, das den Stilbegriff als Träger universalhistorischer Bestrebungen bis in die 1920er Jahre verfolgt. Untersucht wird, wie qua Stilbegriff der „Rest“ (in Anlehnung an Stuart Halls Formulierung *The West and the Rest*⁵⁷) in die Sichtbarkeit und Reichweite kunsthistorischer Klassifizierbarkeit geriet.

Die Frage nach Kunst als „Gattungsmerkmal“ oder „Gattungszug“⁵⁸ des Menschen bildet die historische Klammer: Die Diskussion um das Alleinstellungsmerkmal kam mit Herder auf, wurde um 1900 unter Rückgriff auf den Darwinismus neu definiert, und nach 1945 vor allem in Deutschland wieder reaktualisiert, als die *humanitas* nach dem Nationalsozialismus neu begründet werden sollte. Als Gattungsmerkmal wird Kunst dann relevant, wenn der Künstler Willi Baumeister behauptet, mit den Höhlenmalereien in Altamira habe der *homo sapiens* das Licht der Welt erblickt. Der *homo sapiens* ist das Urmenschklischee, bzw. eine eigene *homo*-Kategorie in der Klassifizierung der Tätigkeitsformen des Menschen: *homo pictor*, *homo faber*, *homo ludens* etc.

Die Großbegriffe Humanismus und Antihumanismus sind in den 1950er Jahren ein historischer Index für die absolute Fragwürdigkeit dessen, was „menschlich“ noch bedeuten kann nach der Vernichtungsindustrie der Nazis. Im Hinblick auf den Menschheitsbegriff war es eine Folge des Nationalsozialismus, dass die Einheit der

⁵⁷ Stuart Hall, „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht“, in: ders., Rassismus und kulturelle Identität, hrsg. von Ulrich Mehlum, Hamburg 1994.

⁵⁸ Nach Jacques Derrida wird die Zugehörigkeit zu einer Gattung durch einen bestimmten „Zug“ oder „Strich“ (*trait*) markiert — sei es eine literarische Gattung, sei es eine tierische Gattung oder die Gattung Mensch. Vgl. Jacques Derrida, „Das Gesetz der Gattung“, in: ders., Gestade, Wien 1994 (Orig. Parages, 1986).

Gattung und ihre *humanitas* nicht mehr anthropologisch garantierbar waren. Gleichwohl wurden frühe Höhlenmalereien erneut zu einer Begründungsfigur, die wenigstens die Humanität der Kunst, wenn schon nicht mehr die der Menschheit garantieren sollte.

Die Arbeit schließt mit einem Ausblick über die aktuellen Debatten einer *Global Art History*, deren Universalisierungsbestreben mit dem um 1900 zu vergleichen sein wird.

I. DIE BAUKUNST DER TIERE – *HUMANISTISCHE TELEOLOGIE*



Karl Woermann, Die Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten, Bd. 1, 1900, Taf. I: Heinrich Morin, „Die Kunst der Tiere“

I.1 DIE ANTHROPOLOGISCHE DIFFERENZ

Als sich im 19. und frühen 20. Jahrhundert Ethnologie, Anthropologie und Kunstgeschichte – teils im Verbund – auf die Suche nach dem Ursprung der Kunst machten, ging es vor allem um die Klärung der Frage, was prähistorische oder „primitive“ Artefakte über die Befähigung des Menschen zur Kunst aussagen. Die Geschichte der Kunst mit der Geschichte der Menschheit zu verknüpfen, implizierte, Kunst zum Parameter zu erklären, an dem sich der Entwicklungsstand der Menschwerdung ablesen lässt. Kunst wurde zum Gattungsmerkmal erklärt.

Nur lässt sich die Grenze zwischen Mensch und Tier – davon zeugen die zu untersuchenden Texte – im Bereich des Ästhetischen nicht einfach ziehen. Gerade die Infrage-

stellung zuvor für unumstößlich gehaltener Grenzen zwischen sinnlichen Vermögen und Vernunft war die Voraussetzung für die Ausbildung der Ästhetik, insofern diese „niedere“, sinnliche Erkenntnisvermögen ins Spiel bringt.¹ Die Problematik der Grenzbestimmung als anthropologische Grundfrage berührt daher die modernen Kunstbegriffe in ihrem Kern, denn wie und ob diese Grenze gezogen wird, impliziert jeweils andere Verständnisse von Kunst. Wird eine Diskontinuität angenommen, wird Kunst als Kompensation oder Selbstbestimmung in Begriffen des Mangels, der den instinktarmer Menschen vom Tier unterscheidet, gefasst, oder aber als sinnliche Form von Reflexivität gedacht. Wird eine Kontinuität angenommen, gilt Kunst unter anderem als Manifestation eines allen Tieren gemeinsamen Schmucktriebs. Die Kontinuitätsthese öffnet die Ästhetik im 19. Jahrhundert für biologische Entwicklungslehren und sinnesphysiologische Experimente. Die transzendente Seite der empirisch-transzendentalen „Doublette“,² als die der Mensch seit dem 18. Jahrhundert gilt – die empirische verweist ihn an die Materialität, Chemie, Physik, Physiologie, Biologie; die transzendente auf Bestimmungen des Menschseins als höheres Wesen –, schwindet dabei, wenn Kunst in Analogie zu den Gesetzen der Biologie gedacht wird.

Eine weitere Implikation von Kontinuitätsvorstellungen ist, dass sie fließend zwischen Natur- und Kulturvölkern verläuft, wobei „niederen Menschen“ und „höheren Tieren“ bisweilen dieselben Fähigkeiten zugesprochen werden. Dies führte zu einer hierarchischen Klassifizierung, da Kontinuitätsvorstellungen mit ihrer impliziten Teleologie die Erkenntnisvermögen selbst in „hoch“ oder „nieder“, „naturnah“ oder „kulturnah“ qualifizierten – in die niederen Sinne des Tastens und Riechens, die höheren Sinne des Sehens und Hörens –, und damit bestimmten, was überhaupt schon als Kunst gelten kann. Wenn man an gewissen Völkern oder Kulturen ausschließlich die Ausprägung der „niederen“ Sinne zu beobachten können meinte, war der Status ihrer Produkte als Kunst in Zweifel zu ziehen.

Bevor auf die grundlegendere Unterscheidung zwischen Mensch und Tier in Traktaten des 18. Jahrhunderts zurückzugehen sein wird, soll die Fragwürdigkeit der Grenze an einem Beispiel aus dem Jahr 1900 illustriert werden. Symptomatisch für diese Unsicherheit ist das auf drei Bände angelegte Weltkunst-Kompendium *Die Geschichte der*

¹ Grundsätzlich dazu vgl. Friedhelm Solms, *Disciplina aethetica. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder*, Stuttgart 1990.

² In der *Anthropologie in pragmatischer Hinsicht* (1798) hat Immanuel Kant die Doppelstruktur als diejenige von Physiologie und Pragmatik benannt: „Eine Lehre von der Kenntnis des Menschen, systematisch abgefaßt (Anthropologie), kann es entweder in physiologischer oder in pragmatischer Hinsicht sein. – Die physiologische Menschenkenntnis geht auf die Erforschung dessen, was die Natur aus dem Menschen macht, die pragmatische auf das, was er, als freihandelndes Wesen, aus sich selber macht, oder machen kann und soll.“, in: Werkausgabe, Bd. 12, Frankfurt am Main 1977, S. 399.

Kunst aller Völker und Zeiten des Kunsthistorikers Karl Woermann (1844–1933), damaliger Direktor der Abteilung „Neue Meister“ an der Königlichen Gemäldegalerie in Dresden. 1900 veröffentlichte er den ersten Band, der mit sechs Stichen beginnt, auf denen „Baukünste“ von Tieren zu sehen sind.³ Die Abbildungen stellen laut Bildunterschrift Wohnungsbauten des Bibers und der Zwergmaus, eine Nesterkolonie der Webervögel, ein Nest des Schneidervogels und des Gartensängers, den Durchschnitt durch einen Termitenbau und die „Lusthütte“ des australischen Laubenvogels dar.

Woermann, der sich nicht sicher war, ob solche Nester tatsächlich zur Kunst gehören sollten, begründete seine Überlegungen aus einer entwicklungsgeschichtlichen Notwendigkeit. Wenn die Kunst bei sogenannten Urvölkern beginne, „drängt sich uns“, so Woermann, „folgerichtig sofort die weitere Frage auf, ob wir, um zu den wirklichen Anfängen der Kunst zu gelangen, nicht noch einen Schritt weiter thun und uns, wie bei der Urgeschichte und der Völkerkunde, so auch bei der Naturgeschichte Rat holen müssen.“⁴ Kunst wird mit dem Bestreben, aus ihren Anfängen ihre Ontologie zu destillieren, aus der Logik eines entwicklungsgeschichtlichen Narrativs abgeleitet. Sie wird ausgehend von einem Kunsttrieb erklärt, an den sich Sinneswahrnehmungen und Lust- bzw. Unlustempfinden knüpfen und der daher Rückgriffe auf die Physiologie notwendig macht. So schreibt Woermann weiter: „Brennend tritt die Frage auf unsere Lippen, ob nicht noch andere Lebewesen als der Mensch einen wirklichen Kunsttrieb besitzend sich bethätigen, ob insbesondere die Tiere, die vielfach schärfere Sinne haben als wir und im Wachen und im Träumen Lust- und Leidempfindungen ausgesetzt sind wie wir, denn wirklich ein für allemal ausgeschlossen sind von dem Erdenparadies des künstlerischen Schaffens und Genießens.“ (GdK, 2) Wenn damit die Grenzen zwischen Kunst- und Sinnesvermögen der Tiere nicht mehr eindeutig zu ziehen sind, erwächst daraus ein Kunstbegriff, der Kreativität als biologisches Vermögen definiert, über das auch (andere) Tiere verfügen.

³ Karl Woermann, *Die Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Bd. 1: Die Kunst der vor- und außerchristlichen Völker, Leipzig und Wien 1900. Die Tierabbildungen finden sich nur in der Ausgabe von 1900; in der Ausgabe von 1915 sind es lediglich die Flügelzeichnung eines Schmetterlings, Fossilien und Pflanzen, die die Vorbildlichkeit der Natur für die Ornamentik beweisen sollen. 1900 heißt es noch im Untertitel „Die Kunst der vor- und außerchristlichen Völker; 1915 ist die Einteilung nach Religion durch eine geographisch-zeitliche Ordnung ersetzt: „Die Kunst der Urzeit. Die alte Kunst Ägyptens, Westasiens und der Mittelmeerländer“. Woermann, der 1915 die Abstraktion als Vermögen des Menschen retten möchte, windet sich angesichts dieser naturhaften „Evidenz“ in seinem Argument, wenn er schreibt: „Nehmen wir somit im allgemeinen auch an, daß die Elemente der geometrischen Verzierungen [...] nicht von Anfang an als abstrakte mathematische Formen in der Vorstellung der Urmenschen gelebt haben, sondern von außen her in sie hineingeraten sind, so schließt dies doch nicht aus, daß die geometrischen Zieraten, nachdem sie einmal ausgebildet worden waren, sehr bald als solche nachempfunden und weiter erfunden wurden.“ 1915, S. 489 (Sofern nicht, wie hier, als Ausnahme angegeben, beziehen sich alle Zitate auf die Ausgabe von 1900).

⁴ Woermann, *Geschichte der Kunst*, S. 1. Im Folgenden abgekürzt als GdK.

Woermanns Erwägungen sind symptomatisch für die im 19. Jahrhundert zunehmende Verknüpfung von Ästhetik als „Theorie der freien Künste, untere Erkenntnislehre, Kunst des schönen Denkens, Kunst des Analogons der Vernunft“ und damit als „Wissenschaft der sinnlichen Erkenntnis“⁵ mit einem biologischen und darwinistischen Denken. Obwohl die früheren Ausformulierungen der Ästhetik nicht biologisch ausgerichtet waren – galt es doch gerade, sich von einem materialistisch-mechanistischen Verständnis abzusetzen und die Sinne eben als Erkenntnisvermögen aufzuwerten –, ist diese Aufwertung zu einem Einfallstor für biologische Begründungen geworden und affiziert auch die Vorstellungen über die Kunst sogenannter *Naturvölker*.

I.2 TRIEB UND KUNST – REIMARUS, HERDER, SCHILLER, FREUD

Die Annäherung, Verbindung bzw. der Einklang von Sinnlichkeit und Verstand ist die Begründungsfigur der Ästhetik, die die Trennung zwischen diesen zumindest nach Descartes *kategorial* unterschiedlichen Vermögen aufgehoben hat. Wie Ernst Bloch in einer „Begriffsgeschichte des (doppelsinnig) ‚Unbewußten‘“ schreibt, formulierte Gottfried Wilhelm Leibniz ein Prinzip der Kontinuität von Erkenntniskräften, „wonach sich alle Zustände der Welt, also auch die seelischen, stetig zunehmend aus den kleinsten, schwächsten, dunkelsten ohne Sprung entwickeln“.⁶ Dadurch, dass Leibniz Sinnlichkeit als Erkenntnisform neben der Ratio anerkannte, spielte er für die Begründung der Ästhetik eine maßgebliche Rolle. Die bis dato gültige Voraussetzung „einer vollkommenen und unbedingten Trennung [...] der verschiedenen Ordnungen der Wesen“⁷ wird mit der Kontinuitätsvorstellung aufgehoben. Das Sinnliche ist bei Leibniz allerdings noch der höheren Erkenntnisform unterstellt. Das sinnlich Wahrgenommene sei aufgrund seiner Unklarheit nur ein „depotenzierter Modus der intellektuellen Auffassung“, „das bloße Noch-nicht einer rein-intellektuell vollzogenen Erkenntnis“,⁸ ohne sich allerdings kategorial von ihr zu unterscheiden.

⁵ Alexander Gottlieb Baumgarten, *Aesthetica / Ästhetik*, hrsg. von Dagmar Mirbach, Hamburg 2007, § 1.

⁶ Ernst Bloch, „Aus der Begriffsgeschichte des (doppelsinnig) ‚Unbewußten‘“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 10: Aufsätze zur objektiven Phantasie, Frankfurt am Main 1969, S. 85–103, hier: S. 91.

⁷ K. Weyand und G. Mühle: [Lemma] „Entwicklung“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter (†) und Karlfried Gründer, Bd. 2, Basel 1972, S. 552. Im Folgenden abgekürzt als HWPh.

⁸ Brigitte Scheer, *Einführung in die Philosophische Ästhetik*, Darmstadt 1997, S. 54.

An diesem depotenzierten Modus setzt die Ästhetik als neue Disziplin an.⁹ Leibniz hatte seiner Wahrnehmungstheorie – und dies macht ihn zusätzlich für die Fragestellung nach Triebbegrifflichkeiten im Zuge der anthropologischen Konfiguration relevant – Ergebnisse der damaligen Tierpsychologie zugrunde gelegt. Er nahm an, dass Instinkthandlungen, wie sie besonders Tieren auf der Grundlage von sensitiven Gedächtnisleistungen möglich seien, etwa das Wiedererkennen eines Dings, aus einem vernunftähnlichen Folgerungsvermögen stammen müssten.¹⁰ Dies wiederum erlaube „situationskonformes Reagieren, das als spezifisches Merkmal instinktiv richtigen tierischen Verhaltens verstanden wird“.¹¹ Vernunftähnlichkeit ist für Leibniz insofern gegeben, als auch dieses Vermögen Schlüsse zieht, nur auf andere Weise als die Vernunft. Während die Vernunft von *Gründen* ausgeht, geht ihr Analogon von *Erfahrung* aus. Diese Vernunftähnlichkeit nannte Leibniz auch „Nachahmung“ der Vernunft, die sowohl bei Tieren als auch bei Menschen zu finden sei, sofern beide nach „rein empirischen“ Kriterien betrachtet werden.¹²

Alexander Gottlieb Baumgarten formuliert dieses *analogon rationis* zu einem der Logik gleichberechtigten Erkenntnisvermögen um, wobei er die „besondere Kompetenz des ästhetischen Wahrheitsstrebens“¹³ betont. Der Begriff „Ästhetik“ sollte damit die als niedere, „untere“ Erkenntnisvermögen diskriminierten Sinne, den Geschmack und das Gefühl, philosophisch legitimieren und bedeutete deren Aufwertung. Der Trieb fällt in dieses Register, ist er doch *per definitionem* das unterste sinnliche Vermögen, ein blindes Drängen oder eine treibende Kraft.¹⁴ Friedrich Schiller etwa schreibt in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*: „Triebe sind die einzigen bewegenden

⁹ Vgl. dazu Christoph Menke, *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 2008. Menke erhebt das „Dunkle“, „die dunkle Kraft“ als Reaktualisiertes bzw. reaktualisierte Kraft ausgehend von Herders Auseinandersetzung mit Baumgarten zum zentralen Begriff der Ästhetik. Z.B.: „Daher ist das Ästhetische nicht das Dunkle, der anfängliche Naturzustand der menschlichen Seele, aber es gibt das Ästhetische [...] nur durch die Reaktualisierung des Dunklen.“, S. 82.

¹⁰ Vgl. dazu Regine Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004, S. 37–48.

¹¹ Hier nach Ursula Franke, [Lemma] „Analogon rationis“, in: HWPh, Bd. 1, Basel 1971, S. 229–230.

¹² „Tiere wie Menschen ‚ont des consécutions de perception qui imitent le raisonnement“, in: *Die Philosophischen Schriften von G.W. Leibniz*, hrsg. von C.I. Gerhardt, Berlin 1875–1890, Nachdruck Hildesheim 1971, Bd. VI, S. 87.

¹³ Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte*, S. 48.

¹⁴ Als Synonyme werden im *Historischen Wörterbuch der Philosophie* eine ganze Reihe von Begriffen angeführt: Antrieb, Bedürfnis, Begehren, Begierde, Drang, Instinkt, Motivation, Neigung, Streben, Wille sowie die naturphilosophischen Termini Conatus, Impetus, Nisus und Tendenz. Vgl. F.J. Wetz und W. Mertens: [Lemma] „Trieb“, in: HWPh, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 1483–1492. Die folgenden Erläuterungen zum Triebbegriff, insbesondere bei Schelling, Fichte und Schopenhauer, basieren auf diesem Eintrag von Wetz/Mertens und werden hier um Ausführungen zu einem Schmuck- oder Kunsttrieb ergänzt.

Kräfte in der empfindenden Welt.“¹⁵ Gottfried Semper spricht von einem *kosmischen Trieb*: „Der kosmische Trieb, den schon der Naturmensch auf frühester Stufe der Bildung im Schmücken seines Körpers bekundet, bethätigt sich mit steigender Gesittung an den Werken der Industrie, an den Töpfen und Geräthen und zuletzt an dem Schutze des Herdes, der Behausung.“¹⁶ Alois Riegl redet von einem *Schmucktrieb*, Wilhelm Worringer von einem *Selbstentäußerungstrieb*. Nicht zuletzt ist auch der von Sigmund Freud formulierte Begriff der Sublimierung als Hauptmotivation menschlicher Kunstbetätigung an den Trieb gekoppelt. Das dem Trieb zugeordnete Bedeutungsspektrum reicht also weit: von der Biologie, hier synonym mit Instinkt, bis zur Geschichtsphilosophie, wenn etwa Riegl unter „Kunstwollen“ eine die Geschichte vorantreibende und durch nichts anderes mehr begründete Kraft versteht.¹⁷

Diese Doppelbestimmtheit des Triebbegriffs – einerseits als eine tierische, dunkle, gattungserhaltende, andererseits auch als geistige Kraft – zieht sich bereits durch die Traktate des späten 18. Jahrhunderts. Um diese ubiquitäre Verwendung des Triebbegriffs und seine Doppelstruktur in den Blick zu bekommen und somit seine Bedeutung in der Kunstgeschichte im Hinblick auf den Stellenwert der Künste nichteuropäischer Kulturen, ist zunächst auf das 18. Jahrhundert zurück zu gehen, als mit der Gründung der Anthropologie als Wissenschaft vom Menschen die Unterscheidung zwischen Mensch und Tier auch für die Ausbildung der Ästhetik grundlegend wurde. Auffällig an der genannten Doppelstruktur ist, dass sich die Kunstgeschichte in ihrer Ausrichtung als empirische Wissenschaft durch die Nähe zur Sinnesphysiologie letztlich mehr mit der Rolle und dem Stellenwert nichteuropäischer Künste auseinandersetzen musste als die Ästhetik als philosophische Disziplin, die mit der Frage nach einer sinnlichen Erkenntnis ihre nicht ausgewiesenen anthropologischen Prämissen universalisierte.

I.2.1 KUNSTTRIEB

Von Johann Gottfried Herder (1744–1803) wird der Triebbegriff in seiner Anthropologie über die Naturgeschichte in die Ästhetik eingeführt. Seine Anthropologie ist insofern eine ästhetische, als sie die dunklen, sinnlichen Kräfte zum Ausgang nimmt. Zugleich beinhaltet sie eine Entwicklung, versteht sich also als „Genealogie“: „[S]ie beschreibt den Menschen neu, indem sie ihn von seinen – wahlweise als pflanzenartig

¹⁵ Friedrich Schiller, Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen (1795), hrsg. von Klaus L. Bergahn, Stuttgart 2005, 8. Brief, S. 31. Im Folgenden abgekürzt als ÄE.

¹⁶ Gottfried Semper, „Theorie des Formell-Schönen“ (Einleitung, Ms. 179), in: Wolfgang Herrmann, Gottfried Semper. Theoretischer Nachlaß an der ETH Zürich. Katalog und Kommentare, Basel, Boston, Stuttgart 1981, S. 217–249, hier: S. 217.

¹⁷ Vgl. zu Riegl ausführlicher hier Kap. V.3.1.

oder tierähnlich verstandenen – Anfängen, seinen Gründen und ‚Abgründen‘ her fasst. Diese dunkle Grundschicht der Seele beschreibt Herder als unbewußte Tätigkeit des Urteilens, in der sich ihre Grundtriebe und -kräfte entfalten und von der aus sich die ‚höheren‘ und bewußten Formen des Empfindens, Erkennens und Wollens erst ‚entwickeln‘.¹⁸

In seiner *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), die prämierte Antwort auf die von der Berliner Akademie der Wissenschaften 1769 gestellte Frage über den Ursprung der Sprache, legt Herder für seine Untersuchung die anthropologische Grundunterscheidung an, denn „wo finge der Weg der Untersuchung sichrer an als bei Erfahrungen über den Unterschied der Tiere und Menschen?“¹⁹ Instinkte und Triebe sind dabei diejenigen Faktoren, die sich beide anscheinend teilen oder bei denen sie sich am nächsten kommen. Hier wird Herder dann auch den Sprung anlegen, der den Mensch vom Tier trennt. Herder entwirft den Trieb in der *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* als Basis vernunftbestimmter Begriffe, d.h. er sieht Vernunft gerade nicht als entkoppelt von sinnlichen Vermögen an. Sie sei gerade keine „abgeteilte, einzelwürkende Kraft“ (AüU, 29), sondern: „Nach richtigern Begriffen ist die Vernunftmäßigkeit des Menschen, der Charakter seiner Gattung, [...] *die gänzliche Bestimmung seiner denkenden Kraft im Verhältnis seiner Sinnlichkeit und Triebe*“ (AüU, 28). Er wendet sich aber auch gegen eine determinierende Bestimmung des Kunsttriebs, wie er sie bei einem „gründlichen Philosophen“ (AüU, 29), dem Aufklärer und Theologen Hermann Samuel Reimarus (1694–1768) findet. Reimarus denkt den Kunsttrieb von der Naturgeschichte her, d.h. von der Tierwelt. In seiner Abhandlung *Allgemeine Betrachtung über die Triebe der Thiere, hauptsächlich über ihre Kunsttriebe zum Erkenntniß des Zusammenhanges der Welt, des Schöpfers und unser selbst* von 1760 zählt er unter anderem den Saugtrieb von Neugeborenen dazu. Tiere besitzen „von Natur gewisse angeborene Künste. Und da jedes Thier ein natürliches Bemühen, d.i. einen Trieb hat, seine angeborenen Künste zu eigenen Bedürfnissen auszuüben: so haben die Thiere, jedes nach seiner Art, gewisse natürliche Kunsttriebe, welche sie geschickt machten, die besonderen Mittel zu ihrer und ihres Geschlechts Erhaltung und Wohlfahrt, mit einer regelmäßigen Fertigkeit

¹⁸ Christoph Menke, [Lemma] „Subjektivität“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt, Bd. 5, Stuttgart, Weimar 2003, S. 734–786, hier: S. 752–753. Im Folgenden abgekürzt als ÄGB.

¹⁹ Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache* (1772), Stuttgart 1993, S. 20. Im Folgenden abgekürzt als AüU. [Hervorhebungen sind, sofern nicht anders angegeben, bereits im Original vorhanden.] Der Wortlaut der Frage: „En supposant les hommes abandonnés à leurs facultés naturelles, sont-ils en état d’inventer le langage? Et par quel moyens parviendront-ils à cette invention?“ Zu den Umständen der Preisfrage vgl. ausführlicher das kommentierende Nachwort von Hans Diedrich Irmscher, in: ebd., S. 137–175.

anzuwenden.²⁰ Den Triebbegriff selbst befindet Reimarus allerdings für noch weitgehend ungeklärt: „Selbst das Wort Trieb, oder Instinct, war bisher so unbestimmt und schwebend, daß es kaum eine gewisse Bedeutung hatte, oder doch sehr verschieden gebraucht wurde.“²¹ Reimarus enthält sich selbst auch einer genaueren Definition. Mal umschreibt er den Trieb als ein natürliches Bemühen, mal als Bedürfnis.

Ausschlaggebend für ihn ist die Zweckgerichtetheit des Kunsttriebs der Tiere: „Ich zeige nämlich aus der Verschiedenheit der Arten des Lebens und ihrer Bedürfnisse, daß alle Kunsttriebe auf die Erhaltung und Wohlfahrt jedes Thieres und seines Geschlechts zielen, und die geschicktesten Mittel für die Bedürfnisse jeder Lebensart zu diesem Zwecke sich halten.“²² Lebenserhaltung und Fortpflanzung ist gefasst als funktionale und adäquate Zweck-Mittel-Relation. „Kunst“ wird dabei sehr weit verstanden: „Eine regelmäßige Fertigkeit in willkürlichen Handlungen, die zu einem gewissen Zwecke führen, und doch vielfältige Abweichungen leiden, nennt man Kunst.“²³ Anders als bei Tieren, denen der Kunsttrieb angeboren sei, zeichne sich der Mensch durch einen „Mangel angeborener Geschicklichkeit“ aus. Daraus folgt auch eine These zur Entstehung der Künste und der Wissenschaft. Denn, „der natürliche Mangel an sinnlichen Bedürfnissen verweist uns auf den Gebrauch unserer Vernunft zur Erwerbung der Künste und Wissenschaften.“²⁴

Diese Ausführungen führen zu keiner ästhetischen Debatte, denn zwar lässt sich auf Reimarus' Betonung der Vernunft, also jenem Vermögen, das den Mangel kompensiert, eine Erkenntniskritik, vielleicht sogar eine Anthropologie, gründen, jedoch keine Ästhetik, die ja gerade *nicht* bei der Vernunft ansetzt, sondern der Sinnlichkeit. Gleichwohl ist seine Überlegung eines konstitutiven Mangels des Menschen – eine Annahme, die noch bis in die Sozioanthropologie Arnold Gehlens besteht – für Herder relevant, auch wenn er sich von ihr absetzt. Entscheidend ist, dass Reimarus von der Natur her denkt.

Herder bezeichnet Reimarus' Einschätzung als verfehlt, da diese nichts anderes als „blinde Determinationen“ bedeuten würde, die „alle Philosophie verwüsten“ (AüU, 22). Herder gesteht zwar auch Tieren eine Vorstellungskraft zu, die allerdings begrenzt, „angeboren“ und „unmittelbar natürlich“ (AüU, 24) sei. Die Kunsttriebe der niederen Tiere sind als mechanische, nicht willensabhängige qualifiziert, das heißt, sie unterliegen einem kausalen Automatismus, der den „Vorstellungskräften“ der Tiere entspringt. In

²⁰ Hermann Samuel Reimarus, Allgemeine Betrachtung über die Triebe der Thiere, hauptsächlich über ihre Kunsttriebe, Hamburg 1798 (4., durchgesehene Auflage), § 56, S. 168.

²¹ Ebd., S. IV–V.

²² Ebd., S. VI.

²³ Ebd.

²⁴ Ebd., S. VII und § 153, S. 428.

einem sind sich Herder und Reimarus allerdings einig: Ein solcher Kunsttrieb fehlt dem Menschen vollkommen: „*Daß der Mensch den Tieren an Stärke und Sicherheit des Instinkts weit nachstehe, ja, daß er das, was wir bei so vielen Tiergattungen angeborene Kunstfähigkeiten und Kunsttriebe nennen, gar nicht habe, ist gesichert*“ (AüU, 20). Nicht gesichert hingegen sei die „Ursach von der Entbehrung dieser Kunsttriebe in der menschlichen Natur“ (AüU, 20). Im Folgenden schickt sich Herder an, eine solche Erklärung zu liefern.

Hier setzt er erneut bei der Naturgeschichte an und entwickelt den Begriff der „Sphäre der Tiere“, ein „Wirkungskreis“ (AüS, 20–21), über den er sich Aufschluss auch über die menschliche Seelenlehre erhofft²⁵ und der einer bestimmten Trieblogik gemäß einer umgekehrten Proportionalität unterliegt: „*[J]e schärfer die Sinne der Tiere, je stärker und sichrer ihre Triebe und je wunderbarer ihre Kunstwerke sind, desto kleiner ist ihr Kreis, desto eigenartiger ihr Kunstwerk.*“ (AüU, 21) Bienenwaben und Spinnennetze führt er als Beispiele aus der „Kette der lebendigen Wesen“ (ebd.) an, die allerdings nur so lange eine Kette bilden, bis der Mensch in Erscheinung tritt. Anders als in späteren Verwendungen vor allem in der Kunstwissenschaft bezieht sich der Begriff des Kunsttriebs hier ausschließlich auf eine instinkthafte Geschicklichkeit, die an eine extrem hohe sinnliche Empfänglichkeit oder Reizbarkeit gekoppelt ist, an „so starke sinnliche [...] Vorstellungen, daß diese zu Trieben werden“ (AüU, 23). Anders als die Tiere sei nun der Mensch gerade auf keine Sphäre festgelegt, was mit einer *Abschwächung* der Sinnlichkeit einhergehen würde, die mit Triebintensität und Beschränkung auf einen Wirkungskreis gleichzusetzen ist. „*Der Mensch hat keine so einförmige und enge Sphäre, wo nur eine Arbeit auf ihn wartet [...]. Seine Seelenkräfte sind über die Welt verbreitet; keine Richtung seiner Vorstellungen auf ein Eins: mithin kein Kunsttrieb, keine Kunstfertigkeit – und, das eine gehört hier näher her, keine Tiersprache.*“ (AüU, 21.)

Herder argumentiert einerseits im Rahmen einer Kette der Wesen, andererseits gibt es bei ihm eine grundlegende Differenz zwischen Mensch und Tier. Im Rahmen der unterschiedlichen Vorstellungskräfte der Tiere stellt Herder in den *Ideen zu einer Geschichte der Menschheit* (1784–1791) eine zunehmende „Menschenähnlichkeit“ proportional zum Schwinden der jeweiligen Sphäre fest. Es sei nicht verwunderlich, dass die mechanische Kunst in dem Maße abnimmt, je menschenähnlicher ein Geschlecht sei,

²⁵ „*Mich dünkt, man hat einen Hauptgesichtspunkt verfehlt, aus dem man, wo nicht vollständige Erklärungen, so wenigstens Bemerkungen in der Natur der Tiere machen kann, die, wie ich für einen anderen Ort hoffe, die menschliche Seelenlehre sehr aufklären können. Dieser Gesichtspunkt ist die Sphäre der Tiere.*“ (AüU, 21).

„denn offenbar steht ein solches schon in einem vorüberenden Kreise menschlicher Gedanken.“²⁶

Seine Kette der Wesen nimmt folgenden Verlauf: „Der Biber, der noch eine Wasser- ratte ist, bauet künstlich. Der Fuchs, der Hamster und ähnliche Tiere haben ihre unterir- dische Kunstwerkstätte; der Hund, das Pferd, das Kamel, der Elefant bedürfen dieser kleinen Künste nicht mehr; sie haben menschenähnliche Gedanken, sie üben sich, von der bildenden Natur gezwungen, in menschenähnlichen Trieben.“²⁷ Herder zieht eine Stufenfolge ein, die er an die Menschenähnlichkeit knüpft. Dann gibt es einen Sprung von Menschenähnlichkeit zum Menschen: „*Mit dem Menschen ändert sich die Szene ganz.*“ (AüU, 23) Wichtig daran ist ihm gleichwohl das naturgeschichtliche Argument. Er betont, dass er die Menschlichkeit der Sprache – „*die Sprache ist dem Menschen so wesentlich, als – er ein Mensch ist*“ (AüU, 25) – nicht aus „willkürlichen oder gesell- schaftlichen Kräften“ entwickelt, „sondern aus der allgemeinen tierischen Ökonomie“ (ebd.). Die Sprache besitzt mithin eine naturgeschichtliche Fundierung, ist der Instinkt- armut des Menschen geschuldet und liegt in seiner Natur, die Herder humanistisch- teleologisch überhöht.

Der Triebbegriff ist bei ihm, anders als noch bei Reimarus, nicht mehr rein an „Sinnlichkeit“ gekoppelt, sondern wird gleichermaßen als geschichtliche, teleologische Kraft verstanden, die zur Humanität des Menschen führt. Herder öffnet sich zwar der Naturgeschichte, beharrt aber auf einer strikten Trennung zwischen Mensch und Tier, ohne sich dabei, wie Reimarus, auf die Vernunft als *getrenntes* Vermögen zu berufen, wenn er davon ausgeht, „daß das Menschengeschlecht als der große Zusammenfluß niederer organischer Kräfte“ zu verstehen sei, „die in ihm zur Bildung der Humanität kommen sollten.“²⁸

Diese humanistische Teleologie macht die Trennung von Mensch und Tier möglich. Auf was sich die Differenz begründet, wird nicht erklärt. Sie wird nur konstatiert: „Von der Nahrung und Fortpflanzung der Gewächse stieg der Trieb zum Kunstwerk der In- sekten, zur Haus- und Muttersorge der Vögel und Landthiere endlich gar zu Menschen- ähnlichen Gedanken und zu eignen selbst-erworbenen Fertigkeiten; bis sich zuletzt alles in der *Vernunftfähigkeit, Freiheit und Humanität* des Menschen vereinet.“²⁹ Und obwohl

²⁶ Johann Gottfried Herder, *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit* (1784), in: ders., *Wer- ke*, hrsg. von Wolfgang Pross, Bd. III/1, München, Wien 2002, 2. Buch, V: „Fortbildung der Ge- schöpfte zu einer Verbindung mehrer Begriffe und zu einem eignen freiem Gebrauch der Sinne und Glieder“, S. 101.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., 5. Buch, III: „Aller Zusammenhang der Kräfte und Form ist weder Rückgang noch Stillstand, sondern Fortschreitung.“, S. 166.

²⁹ Ebd., 5. Buch, I: „In der Schöpfung unserer Erde herrscht eine Reihe aufsteigender Formen und Kräf- te.“, S. 154.

Herder von einer Reihe „aufsteigender Kräfte“ ausgeht, vollziehe sich der Unterschied, so die *Abhandlung*, nicht in Stufen oder in der Zugabe von Kräften, „sondern in einer ganz verschiedenartigen Richtung und Auswicklung aller Kräfte“ (AüU, 27). Das Menschliche ist also keine weitere Kraft, die zur pflanzlichen und tierischen Natur der Menschen *hinzutreten* würde. Vielmehr ist es die „*Struktur seines ganzen Daseins*, die auch noch seine Sinnlichkeit und Leiblichkeit durchwirkt“³⁰. So kommt Herder zu der Schlussfolgerung: Der „sinnlichste Zustand des Menschen war noch menschlich [...] und der am wenigsten sinnliche Zustand der Tiere war noch tierisch“³¹. Wenn Herder also alles andere aus der Naturgeschichte ableitet, so doch nicht die Menschlichkeit, die *a priori* gesetzt zu sein scheint.

Das Humanitätsmerkmal ist die Sprache. Mit seinem berühmten Eingangssatz – „*Schon als Tier hat der Mensch Sprache*.“³² – wendet sich Herder gegen die von einigen Zeitgenossen verfochtene und im Johannes-Evangelium verbürgte Göttlichkeit der Sprache: „Im Anfang war das Wort / und das Wort war bei Gott / und das Wort war Gott“ (Joh. 1,1). Gleichzeitig lehnt Herder auch einen animalischen Ursprung der Sprache ab, wie er unter anderem von Jean-Jacques Rousseau in seiner Erklärung über den Ursprung der Sprache und der Zivilisation in der Annahme einer Natursprache vertreten wurde. Auch wenn der erste Satz seines *Essai sur l'origine des langues* (1781) lautet: „Das gesprochene Wort unterscheidet den Menschen von den Tieren“³³, nimmt Rousseau gleichwohl die Existenz einer Natursprache an. Gegen Rousseau sowie auch gegen Étienne Bonnot de Condillac, der ebenfalls einen tierischen Ursprung der Sprache behauptet hatte, führt Herder an: „Condillac und Rousseau mußten über den Sprachur-

³⁰ Irmscher, Nachwort, S. 150–151.

³¹ Herder, *Abhandlung über den Ursprung*, S. 31.

³² Ebd., S. 1.

³³ Hier zit. nach Jacques Derrida, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1992 (Orig.: *De la grammatologie*, 1967), S. 313. Vgl. zum Ursprung der Zivilisation Rousseaus „*Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*“ (Abhandlung von dem Ursprunge der Ungleichheit unter den Menschen und worauf er sich gründe), 1755. Diese Schrift, die das Problem der Beziehungen zwischen Natur und Kultur aufwirft, dürfe man, so Derrida, als die erste Abhandlung der Allgemeinen Ethnologie ansehen. Wenn Derrida an Rousseau betont, dass er als erster mit aller Klarheit den eigentlichen Gegenstand des Ethnologen von dem des Moralisten und des Historikers unterschieden habe, entspreche diese Unterscheidung dem konstitutiven Fernblick der Ethnologie. So schreibt Rousseau: „Wenn man *die* Menschen erforschen will, muss man sich in seiner eigenen Umgebung umsehen; will man jedoch *den* Menschen erforschen, so muß man lernen, seinen Blick in die Ferne zu richten; man muß zuerst die Unterschiede beobachten, um die Eigentümlichkeiten zu entdecken.“ (Essay sur l'origine des langues, Kap. VIII; hier nach Derrida, *Grammatologie*, S. 185.) *Die* Menschen als spezifische und singuläre zu untersuchen bedeutet, sie historisch zu verstehen, den Menschen als Gattungswesen jedoch bedeutet ihn ethnologisch zu verstehen, womit der Fernblick eine historische Dimension gerade ausschließt. Für die vermeintliche Geschichtslosigkeit nichteuropäischer Kulturen ist eine solche Unterscheidung in historisch/singulär/Nahblick versus ethnologisch/gattungsmäßig/Fernblick von zentraler Bedeutung.

sprung irren, weil sie sich über diesen Unterschied so bekannt und verschieden irrten: da jener* [Fn. Herder: *Traité sur les animaux*, Amsterdam 1755] die Tiere zu Menschen und dieser** [Fn. Herder: *Traité sur l'origine de l'inégalité*, 1755] die Menschen zu Tieren machte.“ (AüU, 20)

Herders Auffassung vom Trieb als entwicklungsgeschichtlicher Notwendigkeit hin zu Vernunftfähigkeit, Freiheit und Humanität betrifft auch die Kunst des Menschen als Zeichen der Selbstbestimmung und damit der Emanzipation von den Kunsttrieben der Tiere. Der Mensch werde sich selbst „Zweck und Ziel der Bearbeitung“ (AüU, 26). Wenn sich mit dem Menschen die Szene ganz ändert, so ändern sich zugleich auch die Begrifflichkeiten: menschliche Vernunft statt tierische Kunstfähigkeit; Freiheit statt Instinkt.³⁴ Für ihn ist also noch der tierischste Trieb des Menschen menschlich, um eine seiner Formulierungen abzuwandeln.

Herders Sprung ist teleologisch ausgerichtet, was Konsequenzen für seinen Geschichtsbegriff und damit letztlich auch für den Stellenwert anderer Kulturen im Rahmen dieser humanistischen Teleologie hat. Geschichte ist für ihn „nichts anderes als die ununterbrochene Fortsetzung der natürlichen Entwicklung im planmäßigen Willen der lebendigen Gottheit, deren Werkzeug die Natur ist“.³⁵ Es sei diese waltende Gottheit, die zur wahren Humanität, zur „göttlichen Menschengestalt“ führe. In den *Ideen* parallelisiert er entsprechend die Entwicklung des Einzelnen und die Perfektibilität der Völker: „Wie die Entwicklung des Einzelnen, so zeigt auch die Entwicklung der Völker und Nationen eine stetig aufsteigende Vervollkommnung, die die immer reifere Verwirklichung der allgemeinen Anlage des menschlichen Wesens ist.“³⁶ Daher geht er auch von der Notwendigkeit der „Erziehung des Menschengeschlechts“ aus, wie er es im 9. und 10. Buch der *Ideen* formuliert.³⁷

Mit der Auffassung einer organischen, triebhaften Entwicklung hin zur Humanität ist die Verbindung von Trieb und Geschichte angedeutet. David Roberts nennt Herders Geschichtsauffassung einen „organischen Historismus“: „Der organische Historismus, Mutterboden des romantischen Nationalismus, begreift [...] die Geschichte als den natürlichen Entwicklungsprozeß der Bildung der Humanität, die sich in den verschiedenen Völkern und Kulturen individualisiert, wobei jede historische Individualität als der na-

³⁴ „[...] – es ist die einzige positive Kraft des Denkens, die, mit einer gewissen *Organisation des Körpers* verbunden, bei den Menschen *Vernunft* heißt, wie sie bei den Tieren *Kunstfähigkeit* wird, die bei ihm *Freiheit* heißt und bei den Tieren *Instinkt* wird.“, Herder, Abhandlung über den Ursprung, S. 26.

³⁵ Weyand/Mühle, „Entwicklung“, in: HWPh, S. 553.

³⁶ Herder, *Ideen zur Philosophie*, S. 20.

³⁷ Ebd., 9. Buch, I: „[...]“; eben weil jeder Mensch nur durch Erziehung ein Mensch wird und das ganze Geschlecht nicht anders als in dieser Kette von Individuen lebet.“, S. 307.

türlich-unbewußte Ausdruck von dem ihr innewohnenden partikularen Geist verstanden wird.³⁸ Dies ist von einem Geschichtsbegriff zu unterscheiden, der die einzelnen Stufen nicht in ihren eigenen Wertigkeiten anerkennt, in ihrer eigenen „Art“, wie Herder sagt, sondern sie einem Fortschrittsgedanken unterwirft und jede von ihnen als Funktion der nächsten denkt. Dies bedeutet allerdings nicht, dass Herders organischer Historismus nicht hierarchisch strukturiert gewesen wäre. Die jeweiligen Arten seien zwar jeweils auf der Höhe ihrer Möglichkeiten, was aber nicht heißt, dass es für ihn nicht höhere und entsprechend niedrigere gäbe. Für die Kunst und Kultur nichteuropäischer Gesellschaften bedeutet dies zwar eine relative Anerkennung ihrer jeweiligen Kultur, aber nur insoweit, als sie niedere Möglichkeiten der Menschheit repräsentieren. In ihrer Absetzung von der Tierhaftigkeit etabliert die humanistische Teleologie, nach der sich die (göttliche) Menschlichkeit des Menschen allererst zu realisieren habe, damit Kategorien, nach denen bestimmte Kulturen als noch nicht gänzlich zur Humanität gelangt erscheinen.

I.2.2 SPIELTRIEB

Auch Friedrich Schiller folgt einer humanistischen Teleologie, nur ist diese bei ihm anders gelagert. Er spannt seine Ästhetik zwischen Anthropologie und Idealismus auf, indem er im Spiel die Menschheit zu sich selbst kommen lässt, mit dem berühmten Diktum: „[...] der Mensch spielt nur, wo er in voller Bedeutung des Worts Mensch ist, und er ist nur da ganz Mensch, wo er spielt.“ (ÄE, 15. Brief, 62–63) Immanuel Kants Formulierung des ästhetischen Urteils als freies Spiel der Erkenntniskräfte erfährt damit eine „anthropologische und sogar bildungstheoretische Aufwertung“³⁹.

Wie Schiller in den Briefen *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* ausführt, treten im Spiel zwei menschliche Grundtriebe in eine harmonische Wechselwirkung oder in einen Schwebezustand: einerseits der sinnliche Trieb, Stofftrieb oder auch Lebenstrieb genannt, der von dem „physischen Daseyn des Menschen oder von seiner sinnlichen Natur“ (ÄE, 12. Brief, 47) ausgeht, andererseits der Form- bzw. Gestalttrieb, der durch die Gesetze der Vernunft bestimmt wird. Schiller nimmt an, dass wir „durch zwey entgegengesetzte Kräfte gedrungen [werden], die man, weil sie uns antreiben ihr Objekt zu verwirklichen, ganz schicklich Triebe nennt.“ (ÄE, 12. Brief, 46) Der Spieltrieb ist dabei nicht als dritter Grundtrieb zu verstehen – zumindest nicht „im Sinne von Fichtes ‚ästhetischem Trieb‘“⁴⁰, und Schiller formuliert selbst, dass ein dritter Grund-

³⁸ David Roberts, „Die Paradoxie des Ursprungs. Zur Archäologie der Romantik“, in: *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*, hrsg. von Thomas Wägenbaur, Heidelberg 2000, S. 87–100, hier: S. 92.

³⁹ Tanja Wetzel, [Lemma] „Spiel“, in: *ÄGB*, Bd. 5, S. 577–618, hier: S. 588.

⁴⁰ Berghahn, Kommentar zum 14. Brief, S. 229.

trieb ein „schlechterdings [...] undenkbarer Begriff“ (ÄE, 13. Brief, 50) sei. Vielmehr sei der Spieltrieb jener, der Stoff- und Formtrieb qua Wechselwirkung in den Zustand der Harmonie versetze.

Durch diese doppelte Bestimmung des Triebes verwendet er denselben Begriff sowohl für eine *naturhafte* Bedürfnisbefriedigung als auch für eine *geistige* Kraft. „Ich trage keine Bedenken, diesen Ausdruck [Trieb, S.L.] sowohl von demjenigen, was nach Befolgung eines Gesetzes, als von dem, was nach Befriedigung eines Bedürfnisses strebt, gemeinschaftlich zu gebrauchen, wiewohl man ihn sonst nur auf das letztere einzuschränken pflegt“⁴¹. Er begründet diese Ausweitung des Triebbegriffs damit, dass Vernunftideen zu Pflichten würden und diese wiederum zu Trieben, „sobald sie auf etwas Bestimmtes und Wirkliches bezogen werden“⁴².

Auch wenn Schiller Fichtes Aufspaltung der Triebe in einen theoretischen, praktischen und ästhetischen Trieb ablehnt, und stattdessen von zwei sich entgegengesetzten Trieben ausgeht, die im Ästhetischen qua Spieltrieb in Einklang gebracht werden, stammt die Formulierung des Triebes als *geistige* Kraft von Fichte. In dem Aufsatz „Über Geist und Buchstaben in der Philosophie“ von 1793 definiert Fichte den Trieb als eine „innere sich selbst zur Causalität bestimmende Kraft“, ein „sich selbst producierendes Streben“, „das höchste und einzige Princip der Selbsttätigkeit in uns; er allein ist es, der uns zu selbständigen, beobachtenden, und handelnden Wesen macht.“⁴³

Diese Aktivität des Triebes als *determinierende* Kraft, die *ihr* Objekt realisiert und uns darin zur Selbstständigkeit, oder um mit Herder zu sprechen, zur *Selbstbestimmung* verhilft, ist eine Widersprüchlichkeit zwischen Determinismus und Selbstbestimmung, die dem Triebbegriff anhaftet. Ein weiterer, verwandter Terminus, der Wille, trägt in diesem Zusammenhang noch eher zur Begriffsverunklärung als zur Klärung bei. Denn Schiller nimmt den Willen von allen Triebbestimmungen aus: „[...] der Wille behauptet eine vollkommene Freyheit zwischen beyden [Trieben, S. L.]. Der Wille ist es also, der sich gegen beyde Triebe als eine Macht (als Grund der Wirklichkeit) verhält [...]. Es giebt in dem Menschen keine andere Macht, als seinen Willen, und nur was den Menschen aufhebt, der Tod und jeder Raub des Bewußtseyns, kann die innere Freyheit aufheben.“ (ÄE, 19. Brief, 77) Der Wille als innere Freiheit wird gegen den Trieb in Stellung gebracht, der gleichzeitig Agens bleibt: So sei der Formtrieb „das reine Objekt, das

⁴¹ Diese Stelle ist nur in der ersten Ausgabe der *Briefe* für die Zeitschrift *Die Horen* vorhanden und wurde in der späteren Ausgabe gestrichen. Diese Stelle aus der ersten Fassung ist in Berghahns Kommentar wieder abgedruckt. Vgl. Kommentar zum 12. Brief, S. 226.

⁴² Ebd.

⁴³ Johann Gottlieb Fichte, „Über Geist und Buchstabe in der Philosophie“, Gesamtausgabe der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, hrsg. von Heiner Lauth, Bd. 6, 1981, S. 418 (§ 7). Vgl. zu der Kontroverse zwischen Schiller und Fichte: Berghahn, Kommentar, S. 227.

in uns handelt“ (ÄE, 12. Brief, 49). Oder: Der Formtrieb „will, daß das Wirkliche nothwendig und ewig, und daß das Ewige und Nothwendige wirklich sey: mit anderen Worten: er dringt auf Wahrheit und auf Recht.“ (ÄE, 12. Brief, 48) Wenn aber der „Formtrieb“ *will*, dann sind Wille und Trieb nicht mehr so deutlich getrennt. Schiller löst diesen Widerspruch, indem er die Triebe externalisiert. Zwar würden beide Triebe „in ihm“, im Geist, wirken, „er selbst“ aber sei „weder Materie noch Form, weder Sinnlichkeit noch Vernunft“ (ÄE, 19. Brief, S. 77). Freiheit, selbst wiederum eine „Wirkung der Natur“ und „kein Werk des Menschen“, nähme ihren Anfang überhaupt erst nur, „wenn der Mensch *vollständig* ist, und seine *beyden* Grundtriebe sich entwickelt haben“ (ÄE, 19. Brief, 79) – beides „Nothwendigkeiten“, die „*außer uns*“ (ÄE, 19. Brief, 77) unseren Zustand bestimmten. Diese Ambivalenz zwischen Natur und Geist, zwischen etwas, was sein Objekt in uns realisiert, und Freiheit, die aber nur zustande kommt, wenn sich die beiden Triebe realisiert haben, zeigt die Abhängigkeit Schillers humanistischer Teleologie – die Annahme einer Entwicklung hin zu einem „vollständigen“ Menschen – von determinierenden Triebstrukturen, die gerade Schillers Ästhetik, wie noch zu zeigen sein wird, für weitaus biologischere Bestimmungen der Kunst anschlussfähig machen.

I.2.3 SUBLIMIERUNG

Die Ambivalenz zwischen Geist und Natur bestimmt auch die Triebbegrifflichkeiten anderer Philosophen – wobei jeweils eine Seite überwiegt. Friedrich Wilhelm Schelling etwa spitzt die geistige Seite zu und formuliert ein monistisches Prinzip, wenn er 1796/97 einen einzigen Trieb zur bewegenden Kraft überhaupt erklärt: „Der stete und feste Gang der Natur zur Organisation verräth deutlich genug einen regen Trieb. [...] Vom Moosgeflechte an [...] bis zur veredelten Gestalt [...] herrscht ein und derselbe Trieb, der ins Unendliche fort ein und dasselbe Urbild, die *reine Form unseres Geistes* auszudrücken bestrebt ist.“⁴⁴ Arthur Schopenhauer wiederum denkt den Trieb umgekehrt: zwar ebenfalls als Einheitsprinzip und alles durchwirkende Kraft. Er aber verankert ihn ausschließlich auf der Seite der Natur. Trieb ist für Schopenhauer nichts Geistiges, sondern ein verabsolutiertes Naturhaftes. Die Welt sei ein geistloser, dranghafter, unersättlicher Wille, immer unbefriedigt und leidend. „Als Wirkkraft des einen dunklen, unstillbaren Willens liege der Trieb fast allen menschlichen Betätigungen zugrunde, sei

⁴⁴ Friedrich Wilhelm Schelling, Abhandlung zur Erläuterung des Idealismus der Wissenschaftslehre III (1796/97), hier nach: Wetz/Mertens, „Trieb“, in: HWPh, Sp. 1483 [Hervorhebung S.L.]. Die Annahme einer einzigen wirkenden Kraft findet diverse Reformulierungen, u.a. in der Morphologie, im „Elementargedanken“ Adolf Bastians oder in dem Konzept einer Kulturseele bei Leo Frobenius. Zu Frobenius vgl. hier eine Passage in Kap. VI.3.

es als ‚Geschlechtstrieb‘ oder als ‚Kunsttrieb‘.⁴⁴⁵ Anders also als bei Herder oder Schiller, die im Trieb trotz der determinierenden Struktur die Möglichkeit zur Selbstvervollkommnung sahen, und anders auch als das idealistische Konzept Schillers, der die vollständige Humanität als zwar unerreichbares, aber anzustrebendes Ideal proklamierte, ist bei Schopenhauer die notwendige Unerreichbarkeit in notorische Unbefriedigtheit gewendet. Gerade aber die ‚Unterkellerung‘ der Vorstellung durch einen treibenden Willen, hat auf die Konzepte, wie Kunst vom Trieb her zu denken sei, größten Einfluss gehabt: Gemeint ist die These der Sublimierung.

Nicht zuletzt hat sich Sigmund Freud für seine Konzeption des Unbewussten auf Schopenhauer bezogen. Und Freud wiederum war derjenige, der Kunst und Triebchicksal aufs Engste im Konzept der Sublimierung miteinander verknüpfte. Der Trieb selbst wiederum ist dabei ein „Grenzbegriff zwischen Seelischem und Somatischem“⁴⁴⁶, zu unterscheiden vom Instinkt. Sublimierung wiederum sei der Weg qua Kunst das Ausgeliefertsein an den (Sexual-)Trieb zu überwinden. „Die Ersatzbefriedigungen, wie die Kunst sie bietet, sind gegen die Realität Illusionen, darum nicht minder psychisch wirksam dank der Rolle, die die Phantasie im Seelenleben behauptet hat.“⁴⁴⁷ Während in den vorherigen Triebbegrifflichkeiten die Triebe nicht auf diese Weise ausdifferenziert waren, hat Freud zwischen mehreren Trieben unterschieden und gerade die Kunstbetätigung an die Libido geknüpft. „Sublimation ist ein Prozeß an der Objektlibido und besteht darin, dass sich der Trieb auf ein anderes, von der sexuellen Befriedigung entferntes Ziel wirft; der Akzent ruht dabei auf der Ablenkung vom Sexuellen.“⁴⁴⁸ Diese Umformulierung also sowohl den Trieb als Grenzbegriff zwischen Psychischem und Somatischem, als auch Sublimation als „Ablenkung“ vom Sexuellen zu verstehen, ist ein weiter Schritt weg von Reimarus’ Triebbegriff, bei dem der Kunsttrieb lediglich der Selbsterhaltung diene – von der Nahrungsaufnahme bis zur Reproduktion.

Freuds Verständnis von Sublimation als „Ablenkung vom Sexuellen“ hat zu einer erneuten Umformulierung der Trieblehre und der Sublimation im Rahmen der Psychoanalyse geführt: in den Schriften Jacques Lacans. Dessen Vorschlag geht dahin, bezüglich Freuds Sublimierungsgedanken weniger von der Idee der „Erhebung“ zu sprechen, als davon, einen Raum zu eröffnen, der verhindert, dass das Reale mit der

⁴⁵ Arthur Schopenhauer, „Preisschrift über die Grundlage der Moral“ (1840), in: Sämtliche Werke, Bd. 6, hrsg. von Arthur Hübscher, Mannheim 1988, S. 209–210.

⁴⁶ Sigmund Freud, „Triebe und Triebchicksale“, in: Gesammelte Werke, Bd. X, Frankfurt am Main 1969, S. 214.

⁴⁷ Sigmund Freud, „Das Unbehagen in der Kultur“, in: Gesammelte Werke, Bd. XIV, Werke aus den Jahren 1925–1931, Frankfurt am Main 1999, S. 419–506, hier: S. 433; und zur Sublimierung S. 438ff.

⁴⁸ Sigmund Freud, „Zur Einführung in den Narzissmus“, in: Gesammelte Werke, Bd. X, Frankfurt am Main 1969, S. 161.

Realität zusammenfällt. „Unmöglichen Objekten“, das heißt solchen, die man nie haben kann, wird dadurch ein „unmöglicher“ Raum gegeben – so Alenka Zupančič unter Bezug auf Lacan: „Sublimation [...] liberates or creates a space from which it is possible to attribute certain values to something other than the recognized and established ‚common good‘.“⁴⁹ Nach Lacan transformiere Sublimierung keine ‚dunklen‘ Triebe in etwas ‚Helleres‘, das eine Gesellschaft dann als gut oder schön anerkennen würde. Sublimierung wirke den Trieben nicht entgegen. Im Gegenteil: „Its main function is to create a stage on which these very ‚obscure passions/drives‘ become something valuable. [...] The creative act of sublimation is not only a creation of some new good, but also (and principally) the creation and maintenance of a certain space for objects that have no place in the given, extant reality, objects that are considered ‚impossible‘. Sublimation gives value to what the reality principle does not value.“⁵⁰ Sublimierung leite die Triebe an einen gesellschaftlichen Ort, an dem sie sich „gehen lassen können“⁵¹. Daher werde das sexuelle Objekt durch Sublimierung auch nicht verschwinden und durch etwas anderes ersetzt werden. Vielmehr könne sich das sexuelle Objekt erst in der Sublimierung zeigen.

Eine der Bühnen, auf der jene dunklen Kräfte einen Wert erhalten, ist Kunst – neben Wissenschaft und Religion, wobei sich diese drei Hauptbühnen in ihrem jeweiligen Bezug zum Realen unterscheiden.⁵² In der Wissenschaft werde das Reale immanent gedacht, und „alles“ könne potenziell gewusst werden und sei potenziell zugänglich. In der Religion wiederum sei das Reale – eine jeweilige Gottheit – radikal unzugänglich und transzendent. Und in der Kunst sei das Reale immanent, aber – anders als in der Wissenschaft – unzugänglich. So kreist Kunst um „ausgeschlossenes Inneres“ (unzugänglich und immanent), „um das sie ihre Netze spinnt“.⁵³ Anders als in anderen anthropologischen Theorien, nach denen sich Kunst aus dem Kunst- oder Spieltrieb formiert oder als Triebersatz gilt, ist für Zupančič nach Lacan an der Kunst nicht das Entscheidende, dass etwas sublimiert wird, sondern wie es im Prozess der Sublimierung um das Verhältnis zum Realen bestellt ist.

Die anthropologische Konfiguration ist damit verlassen; nicht weil das Triebhafte negiert würde, sondern weil Kunst nicht mehr von der Unterscheidung Mensch/Tier

⁴⁹ Alenka Zupančič, *The Shortest Shadow: Nietzsche's Philosophy of the Two*, Cambridge/MA, London 2003, S. 77.

⁵⁰ Ebd.

⁵¹ Ebd.

⁵² Hier nach Alenka Zupančič, „The Splendor of Creation: Kant, Nietzsche, Lacan“, in: *Umbr(a): Aesthetics & Sublimation*, hrsg. von Joan Copjek, 1999, S. 35–44, S. 41.

⁵³ Ebd. Das vollständige Zitat lautet: „[...] the arch-gesture of art is precisely that of creating an ‚excluded interior‘, of producing the very void around which it spreads its ‚net‘.“

oder Natur/Geist konfiguriert wird. In Lacans Ansatz wird Kunst weder einem dumpfen Drängen anheim gestellt, noch orientiert er sich an einer humanistischen Teleologie. Kunst und Artefakte anderer Kulturen nehmen für einen psychoanalytischen Kunstbegriff hier nicht mehr die Stellung ein, die sie zuvor hatte, nämlich als zeitliche oder geographische Externalisierung in eine andere Zeit und einen anderen Raum, der entwicklungsgeschichtlich als überwunden angenommen wird. Das ausgeschlossene Innere sind nicht mehr die Künste anderer Gesellschaften und Kulturen, sondern jegliche Form von Kunst. Kunst wird nun als spezifische Tätigkeit eines durch die *symbolische Ordnung* konstituierten Wesens begreifbar. Für den Sublimierungsbegriff nach Zupančič/Lacan ist nicht mehr die Frage nach dem Menschen relevant, sondern die nach der symbolischen Ordnung.

Der Weg, den der Triebbegriff vom Naturhaften über das Geistige bis hin zum Unbewussten genommen hat, hat dazu geführt, sich von Konzepten der Vernunft oder des Willens als vollendete Freiheit zu verabschieden. Über das Konzept der Sublimierung gelangt man zu einer Kunstbegrifflichkeit, die von biologischen Konzepten unterscheidbar wird, ohne in die Dichotomie zu verfallen, *entweder* einen Dualismus zur Vernunft zu eröffnen *oder* einer humanistischen Teleologie zu folgen, die Derrida noch als einzige Möglichkeit erschien, eine notwendige Grenze zwischen Tier und Mensch zu ziehen.⁵⁴ Gleichwohl ist dies eine Denkweise, die sich erst nach den strukturalistischen Arbeiten Claude Lévi-Strauss' abzeichnet. Zuvor bleibt Kunst über die anthropologische Konfiguration bestimmt, wie sich neben dem Triebbegriff noch in einem weiteren, für diesen Diskurs wesentlichen Bestimmung abzeichnet: der des Menschen als Mangelwesen.

I.3 MANGELWESEN – HERDER, SCHILLER

Für die Frage nach der Kunst mindestens ebenso folgenreich wie der Triebbegriff war die Konzeption des Menschen als Mangelwesen, die Rousseau negativ und Herder positiv gedeutet hat. Durch die Unterscheidung von Mensch und Tier gerät die Konzeption des Mangelwesens zu einer grundsätzlichen anthropologischen Bestimmung, die auch den Kunstbegriff affiziert. Der Mangel an instinktiven Handlungsmustern, so die Mangeltheorie in ihrem grundsätzlichen Zug, lässt den Gebrauch der Vernunft ebenso zur Überlebensnotwendigkeit werden, wie er die Voraussetzung für Freiheit, verstanden als

⁵⁴ Auf diese Grenzfrage wird zurückzukommen sein.

Instinkt- oder Triebunabhängigkeit, ist. Dieser Mangel führt dazu, dass Kunst entweder als Selbstbestimmung, als Erholung, Versöhnung oder Kompensation gedacht wurde.

Herder, der diese Mangeltheorie von Reimarus übernimmt – sie wird über diverse Umformulierungen und Aktualisierungen etwa durch Charles Darwin⁵⁵ bis zu Arnold Gehlen und Jacques Lacan reichen –, leitet aus dem Mangel nicht nur die Notwendigkeit zum Erwerb von Fertigkeiten ab, sondern die Notwendigkeit zur Selbstbestimmung. Zudem ist der Mangel bei Herder nur eine Teilbestimmung des Menschen. „Lücken und Mängel“, so Herder, „können doch nicht der Charakter seiner Gattung sein: oder die Natur war gegen ihn die härteste Stiefmutter, da sie gegen jedes Insekt die liebeichste Mutter war.“ (AüU, 24) Und anders als Rousseau sieht Herder in der Notwendigkeit der Perfektibilität kein Übel oder keinen Abfall von einem natürlichen, vollkommenen, einheitlichen und unmittelbaren Urzustand, sondern die Notwendigkeit und Möglichkeit zur Selbstschöpfung und Selbstbestimmung, um die göttliche Natur des Menschen zu realisieren – auch wenn dieses Telos Ideal bleiben muss. „Die von Rousseau kritisierte Selbstentfremdung des Menschen in Geschichte und Kultur gehört nach Herder notwendig zu seiner Kultur.“⁵⁶ Herder vermittelt zwischen zwei Menschheitsbestimmungen, dem Mangelwesen und dem Menschen als Abbild Gottes, so wie es biblisch (1. Moses 1.27) überliefert ist. Er folgt dabei wieder der humanistischen Teleologie, wenn er die Mangelhaftigkeit des Menschen als Möglichkeit zur freien Selbstbestimmung sieht, die an der göttlichen Natur des Menschen ausgerichtet ist.⁵⁷

Anders Schiller: Er behandelt die Kunst zwar als Ort idealer Totalität und Wiederherstellung dessen, was durch die Entwicklung der Gesellschaft – gemeint ist vor allem die Arbeitsteilung und Entfremdung durch Arbeit überhaupt – verloren ging. Kunst hat aber dabei einen sehr konkreten, praktischen Stellenwert: Denn die Schönheit – nach Schiller die harmonische Wechselwirkung der Triebe – dient dabei der „Versöhnung“ im Rahmen einer „ästhetischen“ Erziehung auf dem Weg zu einem moralischen Staat. Insofern ist Kunst zwar keine erholsame Tätigkeit, nachdem die „arterhaltenden Triebe

⁵⁵ „Die Sonderstellung des Menschen ist nach Darwin das Resultat seiner organischen Mangelexistenz, die erst allmählich im Prozeß der Menschwerdung durch die Ausformung intellektueller Fähigkeiten ausgeglichen wird.“ So die Zusammenfassung von Gerald Hartung, *Das Maß des Menschen. Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Kulturphilosophie* Ernst Cassirers, Weilerswist 2003, S. 53.

⁵⁶ Irmscher, Nachwort, S. 150. Er schreibt zu Rousseau: Dessen Kritik an dem entfremdeten, reflektierenden Mensch sei, dass er stets auf Zukunft und Vergangenheit bezogen ist, so dass sich der Mensch immer selbst vorenthalten bleibe, also nie bei sich sei, sich nie völlig gegenwärtig und unmittelbar, wie er es in dem Ideal des Wilden sah.

⁵⁷ Dieser Ansatz der Selbstbestimmung ist der prominenteste, der sich aus der Mangeldiagnose ergibt und findet u.a. in der philosophischen Anthropologie Helmut Plessners in den 1920er Jahren seine Fortsetzung. Vgl. Helmut Plessner, *Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht* (1931), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V, hrsg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt am Main 1981, S. 199.

befriedigt sind“, allerdings ist sie als eine heilende Wirkung auf dem Weg zum moralischen Staat einkalkuliert und ihr kommt eine kompensatorische Rolle zu.⁵⁸ Kunst obliegt die Aufgabe, einseitig entwickelte Gemütszustände wieder in ein Gleichgewicht zu bringen. So lehre es die Erfahrung, dass „wir den wirklichen folglich beschränkten Menschen entweder in einem Zustande der Anspannung oder in einem Zustande der Entspannung finden [...]. Beyde entgegen gesetzte Schranken werden, wie nun bewiesen werden soll, durch die Schönheit gehoben, die in dem angespannten Menschen die Harmonie, in dem abgespannten die Energie wieder herstellt [...] und den Menschen zu einem in sich selbst vollendeten Ganzen macht.“ (ÄE, 17. Brief, 68) Diese Herstellung des Ganzen ist von dem Ideal des Gleichgewichts geleitet.

Dass er der Kunst gewissermaßen eine „Erholungsfunktion“ zuschreibt, hat Paul de Man an Schiller diagnostiziert und kritisiert. De Man zielt dabei vor allem auf unterschiedliche Verständnisse und den argumentativen Stellenwert des Erhabenen bei Schiller im Vergleich zu Kant. Nach Kant verweise das dynamisch Erhabene auf die Grenzen der Darstellbarkeit und impliziere einen radikalen Bruch zwischen der Totalität des Ereignisses und unseren Vermögen, etwa der Einbildungskraft. Schiller hingegen denke das, was er in *das praktisch Erhabene* umbenennt, als direkte physische Bedrohung, die den Selbsterhaltungstrieb in Bewegung setzt.⁵⁹ Ihm geht es also nicht mehr, wie noch Kant, um die Grenzen menschlicher (Erkenntnis-)Vermögen oder um die Struktur der Einbildungskraft, sondern um *Selbsterhaltung* und um die Rolle, die die Einbildungskraft dabei spielt. „Kant was dealing with a strictly philosophical concern, with a strictly philosophical, epistemological problem [...] which had nothing to do with the pragma of the relationship between human beings. Here, in Schiller’s case, the explanation is entirely empirical, psychological, without any concern for the epistemological implications.“⁶⁰ Wurde die Reinheit des Kantischen Ansatzes insbesondere von Gayatri Spivak in Frage gestellt,⁶¹ ist an dieser Stelle zunächst festzuhalten, dass de Man mit dem Vorwurf der Empirisierung und Psychologisierung einen Zug in Schillers Ästhetik herausstellt, durch den diese wiederum zu einem der wichtigsten Anknüpfungspunkte für eine biologische Positivierung der idealistischen Ästhetik im 19. Jahrhundert wurde.

⁵⁸ Kompensiert wird damit vor allem Politik, da bekanntlich die Briefe aus der Diagnose heraus entstanden sind, dass die Französische Revolution gescheitert sei, und von der These bestimmt werden, die Menschheit müsse erst ästhetisch reifen, um eine – dann ästhetische – Revolution zu bewerkstelligen.

⁵⁹ Hier nach Paul de Man, „Kant and Schiller“, in: ders., *Aesthetic Ideology*, hrsg. und mit einer Einleitung von Andrzej Warminski (= *Theory and History of Literature*, 65), Minneapolis, London 2002, S. 129–162, insbes. S. 138.

⁶⁰ Ebd., S. 143.

⁶¹ Vgl. Gayatri Chakravorty Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason: Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge/MA, London 1999. Darauf wird zurückzukommen sein.

Schiller geht zunächst von derselben Prämisse aus, die auch Herder und Reimarus teilten und die der gesamten philosophischen Anthropologie zugrunde liegt: Sie verstehen den Menschen als Mangelwesen in Bezug auf Instinkte, wodurch er zur Offenheit befähigt werde. Schiller selbst spricht von „Bestimmungslosigkeit“ des „Gemüths“. Diese Bestimmungslosigkeit zeichne den Zustand des „bloßen Lebens“ (ÄE, 20. Brief, 70) aus, bevor noch ein äußerer Eindruck auf die Sinne eingewirkt haben kann. Funktion der Ästhetik sei es nach Schiller, diese primäre Freiheit wieder zu gewinnen, aber erst nachdem man eine Phase der Beschränkung und des Zwangs durchlaufen hat, nachdem die Stoff- und Formtriebe allererst ihr Objekt realisiert haben. Jene primäre, negative Freiheit der Bestimmungslosigkeit müsse dann als aktive Befreiung in eine zweite, positive gewendet werden: „Wenn also die letztere, die Bestimmungslosigkeit aus Mangel, als eine leere Unendlichkeit vorgestellt wurde, so muß die ästhetische Bestimmungsfreyheit, welche das reale Gegenstück derselben ist, als eine erfüllte Unendlichkeit betrachtet werden.“ (ÄE, 21. Brief, 83) Erfüllte Unendlichkeit nennt er auch „Null“, dann allerdings zu verstehen als höchste Potentialität.⁶²

Diese anfängliche Bestimmungslosigkeit setzt den Prozess der Menschwerdung überhaupt erst in Gang und lässt Erziehung, mithin Subjektivierung, notwendig erscheinen. Es ist der Schein, der zum maßgeblichen Schritt in die Freiheit wird. „Insofern also das Bedürfnis der Realität und die Anhänglichkeit an das Wirkliche bloße Folgen des Mangels sind, ist die Gleichgültigkeit gegen Realität und das Interesse am Schein eine wahre Erweiterung der Menschheit und ein entschiedener Schritt zur Kultur.“ (ÄE, 26. Brief, 108) Der Mangel führt also dazu, dass der Mensch an die Realität ausgeliefert und einseitig von Trieben beherrscht werden kann. Der Schein erst löst diese Zwänge auf, indem hier der Mensch in den Zustand der absoluten Indifferenz gegenüber der Realität bei gleichzeitiger höchster Potentialität versetzt wird.

Weniger dieses Potentialitätskonzept als die anthropologische Grundannahme ist hier von Bedeutung, welche überhaupt erst dazu führt, Ästhetik – vor allem über den Begriff des Scheins – als Mittel der Erziehung zur Freiheit zu legitimieren. Insofern verbindet sich bei Schiller eine negative Anthropologie des Mangels mit dem Gedanken eines „Eintritts in die Menschheit“ durch Ästhetik. Eine so konzipierte Anthropologie bedingt ebenfalls den Humanismus als Teleologie: „Der Schein wird gefaßt als erster

⁶² „Mithin muß er, auf gewisse Weise zu jenem negativen Zustand der bloßen Bestimmungslosigkeit zurückkehren, in welchem er sich befand, ehe noch irgend etwas auf seinen Sinn einen Eindruck machte. Jener Zustand aber war an Inhalt völlig leer, und jetzt kommt es darauf an, eine gleiche Bestimmungslosigkeit, und eine gleich unbegrenzte Bestimmbarkeit mit dem größtmöglichen Gehalt zu vereinbaren [...]“ (ÄE, 20. Brief, S. 80) Zu einer Deutung dieses „Schwebezustandes“ vgl. Jacques Rancière, *Die Aufteilung des Sinnlichen*, Berlin 2006. Rancière begreift Ästhetik als Suspendierung eines alltäglichen, konventionalisierten und hierarchisierten Zusammenhangs, wodurch eine andere „Aufteilung des Sinnlichen“ möglich werde.

Schritt auf dem Wege zur Kultur, als ‚Eintritt in die Menschheit‘.⁶³ Kunst ist damit das Moment, an dem der Mensch zum Menschen wird. Die Kriterien dafür, wann ein Mensch in moralischer Hinsicht zum Menschen wird, entwickelt Schiller durch die Verschränkung einer ästhetischen mit einer kulturtheoretischen Perspektive, das heißt konkret: durch ästhetische Erziehung. Dies unterscheidet ihn von Herder, der Erziehung zwar ebenfalls für die Menschwerdung als notwendig erachtete, nur war diese bei ihm nicht als ästhetische spezifiziert.

Der Eintritt vollzieht sich, wie Schiller schreibt, an dem Punkt, wo die Völker der „Sklaverey des thierischen Standes entsprungen“ sind, und zwar durch „die Freude am Schein, die Neigung zum Putz und zum Spiele.“ (ÄE, 26. Brief, 107) Beides ist mit dem Spieltrieb assoziiert, der als einzige Betätigung, in der der Mensch sich frei entfalten könne, zum Zeichen für den Menschen im vollen Sinne des Wortes wird, der „ganze Mensch“, eine wiederhergestellte Totalität. Bei Schiller vollziehe sich diese Versöhnung, so de Man, mittels Kunst im Namen eines „unantastbaren Absoluten, der Menschheit, der Humanität“: „Because the category of the human is absolute, and because the human would be divided, or would be reduced to nothing if this encounter between the two drives [sinnlicher Trieb und Formtrieb, Anm. S.L.] that make it up is not allowed to take place, for that reason a synthesis has to be found.“⁶⁴ Wie schon in der Behauptung, dass es beim praktisch Erhabenen um Selbsterhaltung gehe, sieht de Man auch in dieser Verwendung – oder eher diesem Diktat – des Humanismus ein pragmatisches Prinzip der Geschlossenheit. Humanität ist hier als unveränderliches, absolutes Ideal gesetzt, das aber auf der anthropologischen Prämisse des Mangelwesens basiert.⁶⁵

Es ist genau dieser Idealismus, den de Man kritisiert, und nicht per se die von Schiller vorgenommene Psychologisierung ‚reiner‘ philosophischer Begriffe. Kant etwa hätte diese Form von Anthropologisierung bei gleichzeitiger Aufrechterhaltung einer absoluten Idealität, dieser Trennung von Geist und Materie, die Vorstellung von einem „reinen Intellekt“ als losgelöst von der materiellen Welt und der sinnlichen Erfahrung für völlig unmöglich gehalten. Schiller schreibt diesem reinen Geist dagegen kompensatorische Funktionen zu, was sich im „praktisch Erhabenen“ zeigt – kompensatorisch im Sinne

⁶³ Peter Bürger, *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1983, S. 63.

⁶⁴ De Man, *Kant and Schiller*, S. 150.

⁶⁵ Rölli hat die epistemologische Struktur der anthropologischen Vernunft entsprechend als Reduplizierung charakterisiert, die „das Empirische nach transzendentalen Maßstäben, und die transzendentalen Maßstäbe nach dem Bild des Empirischen modelliert.“ Unter Bezug auf Michel Foucaults *Ordnung der Dinge* spezifiziert er: „Es zeichnet die ‚anthropologische Reflexion‘ aus, die empirischen Synthesen abzusichern, indem sie aus der biologischen, ökonomischen oder diskursiven Existenz des Menschen ein transzendentales Raster entnimmt und geltend macht.“ Rölli, *Kritik der anthropologischen Vernunft*, S. 505.

einer von ihm sogenannten „idealistischen Sicherheit“⁶⁶. In der Erfahrung des Erhabenen würden wir zwar auf unsere Ohnmacht als Naturwesen verwiesen, aber das praktisch Erhabene würde ein „Widerstehungsvermögen von ganz anderer Art in uns aufdecken, welches [...] unsere physische Existenz selbst von unserer Persönlichkeit absondert.“⁶⁷ Diese nicht körperliche, „materiale“, sondern „idealistische Sicherheit“ lehre uns dann, „den sinnlichen Theil unseres Wesens, der allein der Gefahr unterworfen ist, als ein auswärtiges Naturding [zu, S.L.] betrachten, der unsre wahre Person, unser moralisches Selbst, gar nichts angeht.“⁶⁸ Die Trennung von materialem und idealem Selbst sieht de Man in dieser strikten Trennung vor allem in frühen Schriften am Werk, die er als idealistische, verabsolutierende Ideologie kritisiert. Aber auch die Vorstellung einer versöhnten Menschheit als „regulativem Ideal“ ist aus einem ähnlichen Grund problematisch, nämlich durch die Verbindung von Idealismus und Anthropologie, Menschheit und Menschen, da nie geklärt wird, auf welchen Voraussetzungen das Anthropologische basiert. Insofern ist weniger fragwürdig, dass es sich bei Schillers Ästhetik auch um eine *Kunstanthropologie* oder *-psychologie* handelt, als dass sie als solche nicht ausgewiesen ist. Moralische und hierarchische Bewertungen werden nicht mehr erkennbar in der Postulierung eines normativen Ideals, jener „Beispielhaftigkeit“ eines mittels Ästhetik versöhnten Individuums als Repräsentant der Gattung, als Vertreter der ‚Menschheit im vollsten Verständnis des Wortes‘, das bei Schiller allerdings kein Individuum, sondern der (ästhetische) Staat ist: „Jeder individuelle Mensch, kann man sagen, trägt, der Anlage und Bestimmung nach, einen reinen idealistischen Menschen in sich“ und: „[d]ieser reine Mensch [...] wird repräsentiert durch den Staat“ (ÄE, 4. Brief, 15). Ziel ist, dass das „Individuum Staat wird, daß der Mensch in der Zeit mit dem Menschen in der Idee sich veredelt.“ (ebd.) Der Weg ist damit eröffnet, den Einzelnen ästhetisch an eine größere Einheit zu knüpfen oder ihn als deren Funktion zu sehen.

Schiller nennt keine historischen oder politischen Kontexte, in denen sich der Eintritt in die Menschheit bereits vollzogen oder sich erstmalig die „Neigung zum Putz oder Spiele“ manifestiert hätte. Vielmehr beharrt er auf der Idealität. „Dieser Zustand roher Natur läßt sich freylich, so wie er hier geschildert wird, bey keinem bestimmten Volk und Zeitalter nachweisen; er ist bloß Idee“ (ÄE, 24. Brief, 97). Berghahn hat allerdings darauf verwiesen, dass Schiller diese Idealität zwar nicht an ein bestimmtes Volk, aber auch hier wieder, wie bereits beim Trieb, an eine bestimmte Klasse knüpft. „In den niederen und zahlreichern Klassen stellen sich uns rohe gesetzlose Triebe dar,

⁶⁶ Friedrich Schiller, Vom Erhabenen, in: Schillers Werke, Bd. 20 (Philosophische Schriften), hrsg. von Benno von Wiese, Weimar 1962, S. 171–195, hier: S. 185.

⁶⁷ Ebd.

⁶⁸ Ebd.

die sich nach aufgelöstem Band der bürgerlichen Ordnung entfesseln, und mit unlenkbarer Wuth zu ihrer thierischen Befriedigung eilen.“ Während „uns civiliserten Klassen den noch widrigern Anblick der Schlawheit und einer Depravation des Charakters“ bieten, „die desto mehr empört, weil die Kultur selbst ihre Quelle ist.“ (ÄE, 5. Brief, 18–19) Die Tatsache, dass sich die *Briefe* an Schillers Mäzen Herzog Friedrich Christian von Schleswig-Holstein-Augustenburg richteten, wurde als Selbstdarstellung des elitären Weimarer Bildungszirkels interpretiert. Schillers Schönheitslehre, so Berghahn, sei trotz ihres Anspruchs auf Idealität und Universalität nicht für alle Personen gleichermaßen gültig. Schiller sieht dieses Ideal der Wiederherstellung nur in *einer* Klasse realisierbar, und zwar in derjenigen, die sich nicht schon durch Arbeit in einem entfremdeten Zustand befindet. Es sei, so Berghahn, die gebildete Elite, ein erlesener Kreis von Kunstkennern und -liebhabern, die im Zustand der Nichtentfremdung in den Genuss der Kontemplation und Veredelung durch Kunst kämen. Für die „beschäftigten Klassen“ (Schiller) sehe es dagegen so aus, dass ihr Geisteszustand einerseits von anspannender und erschöpfender Arbeit, und andererseits von erschlaffendem Genuss geprägt werde.⁶⁹ In gleicher Weise zeigt Schillers Rede von „Wilden“ und „Barbaren, wobei die Wilden von Sinnen beherrscht seien, Barbaren dagegen vom Verstand,⁷⁰ die er dem gebildeten Menschen gegenüberstellt, die Grenzen seines Universalismus an. Qua anthropologischer Differenz wird eine Allgemeinmenschlichkeit behauptet, die die Theorien durch ihre eigenen Kriterien nicht in der Lage sind, aufrecht zu erhalten.

So folgen aus der Diagnose und Bewertung des Mangels unterschiedliche Kunstbegriffe. Wird der Mangel als negativ angesehen, dann wird Kunst zur kompensatorischen Maßnahme. Dieses Kunstverständnis zeigt sich nicht zuletzt in der Kunsttheorie Gottfried Semper. Dieser geht von einem „Kampf ums Dasein“ aus – eine These, die zunächst der Bevölkerungstheoretiker Thomas Robert Malthus aufstellte, bevor Charles Darwin sie übernahm, Herbert Spencer sie popularisierte und Ernst Grosse sie zur Erklärung der Ursprünge der Kunst übernahm.⁷¹ Bei Malthus waren es allerdings die Folgen der Industrialisierung und nicht die Verhaltensweise der Tiere, die für den Daseinskampf verantwortlich sind. Entsprechend gibt es bei Semper auch eine Doppelläufigkeit von biologischer und historischer Existenz: „Ein endloser Kampf, ein furchtbares Ge-

⁶⁹ Nach Berghahn, Nachwort, in: Schiller, *Ästhetische Erziehung*, S. 270.

⁷⁰ „Der Mensch kann sich aber auf doppelte Weise entgegen gesetzt seyn: entweder als Wilder, wenn seine Gefühle über seine Grundsätze herrschen; oder als Barbar, wenn seine Grundsätze seine Gefühle zerstören. Der Wilde verachtet die Kunst, und erkennt die Natur als einen unumschränkten Gebieter; der Barbar verspottet und entehrt die Natur, aber verächtlicher als der Wille fährt er häufig genug fort, der Sklave seines Sklaven zu seyn. Der gebildete Mensch macht die Natur zu seinem Freund, und ehrt ihre Freyheit, indem er bloß ihre Willkühr zügelt.“ (ÄE, 4. Brief, S. 17).

⁷¹ Vgl. dazu das nächste Kapitel.

setz des Stärkeren, wonach einer den anderen frisst, um wieder gefressen zu werden [...] bildet den Inhalt unserer eigenen irdischen Existenz und denjenigen der Geschichte.⁷² Daraus leitet Semper weitergehende, allgemeine Reflexionen über das menschliche Dasein und seine Verfasstheit ab. Hinzu komme nämlich nicht nur das Absurde, sondern auch noch „die eigene Gemüthswelt, Chöre der Leidenschaft im Kampf unter sich und mit Schicksal, Zufall, Sitte, Gesetz“ etc. „All diesem entreissen uns die Künste für Augenblicke.“⁷³ Auch hier kommt Kunst eine ebenso zivilisatorische wie moralisch-ethische Kompensationsfunktion zu – eine Argumentation, die in jenen Diskursen wieder aufzufinden ist, die Kunst als einen Moment des Widerstands gegen die entfremdenden Kräfte der Moderne in Stellung zu bringen suchen.

Wird der Mangel positiv bewertet, ergibt sich eine Bestimmung von Kunst als Selbstverwirklichung. Ausgehend von der Prämisse, es gebe ein ‚Selbst‘, das sich vor allem in der Kunst verwirklichen ließe, ist dieses Ideal allerdings nicht an ein Individuum adressiert. Vielmehr wird im Sinne einer grundsätzlich anthropologischen Natur als die Realisierung der dem Menschen durch seine Nichtfestgelegtheit ermöglichten Freiheit gefasst. Bei Martin Heidegger heißt dies „Offenheit“, und es ist eine Offenheit, die dann nicht mehr humanistisch-teleologisch gefasst ist. Der Mangel wird bei ihm auf der Seite des Tieres lokalisiert, indem dieses als *weltarm*, der Mensch aber als *weltbildend* verstanden wird.⁷⁴

Herder wiederum war noch der idealistischen Konzeption verhaftet, die sich bis heute in der Auffassung von Kunst als Selbstbestimmung oder Selbstverwirklichung, nun individuell und nicht mehr gattungsbezogen verstanden, hält. Dieses Selbst ist allerdings bereits in dem Maße fragwürdig geworden, in dem die Psychoanalyse und die Dekonstruktion die Konzeption eines identitären Selbst unterminiert haben. Dies bedeutet allerdings nicht, dass Selbst- und Fremdverständnisse nicht nach wie vor eine konstitutive Rolle für psychische Strukturen und kulturelle Selbstbestimmung spielen. Nur ist mit diesen Ansätzen die vormals Anderen zugeschriebene Fremdheit in die eigene Psyche verlegt. Diese bleibt an Raum und Zeit gekoppelt, wird nur nicht mehr über geografisch und zeitlich externalisierte Andere konstituiert. Der/die/das Andere wird damit auch nicht mehr durch eine Entwicklungsgeschichte auf die Position eines Anfangs verwiesen, den man längst überwunden zu haben glaubte und der nur durch diese Positionie-

⁷² Semper, *Der Stil*, Prolegomena, XXII; Darwin hat in *On the Origin of Species* die Rede vom „Kampf ums Dasein“ nicht geprägt, sondern nur am explizitesten formuliert.

⁷³ Ebd. In einer Fußnote dazu merkt Semper an: „Die Kunst hat somit das gleiche Ziel mit der Religion, nämlich Erhebung aus den Unvollkommenheiten des Daseins, Vergessen der irdischen Leiden und Kämpfe im Hinblick auf Vollkommenes.“ Ebd., Fn. 1, S. xxii–xxiii.

⁷⁴ Vgl. Agamben, *Das Offene*, insbes. Kap. „Weltarmut“, „Das Offene“ und „Tiefe Langeweile“.

rung als *Vorgeschichte* ein vermeintlich identitäres Eigenes – sei es ein Selbst oder die Gattung Mensch, sei es einen Volksgeist oder die Nation – etablieren konnte.

Solche psychoanalytischen Ansätze, der Lacansche Strukturalismus⁷⁵ und die Dekonstruktion sind damit unterschiedliche Enden der anthropologischen Konfiguration der Moderne. Der Mangel hat bei Lacan allerdings auch einen fundamentalen Stellenwert. Seine gesamte Psychoanalyse ist um einen ursprünglichen Mangel konfiguriert, der auf dem Verlust der ehemaligen Vollkommenheit des embryonalen Daseins basiert. Lacan sieht diesen Mangel aber nicht als Instinktarmut an, wie es im Rahmen der anthropologischen Konfiguration dominierend war. Auch bei Lacan gibt es keinen Kern eines Selbst, das sich allererst zu realisieren hätte. Der Mangel ist nach ihm nicht aufhebbar, sondern bestimmt unsere Begehrensstruktur. Wie bereits im vorherigen Kapitel skizziert, ist auch der Kunstbegriff insofern nicht über den Mangel, sondern über die Beziehung zum Realen konfiguriert. Indes besteht die Mangelwesentheorie als ausschlaggebend für den Kunstbegriff noch bis hin zu Arnold Gehlen fort und leistet einem funktionalistischen Kunstbegriff im Sinne eines zwischen Entlastung und Kompensation vermittelnden Verhältnisses Vorschub.

⁷⁵ Vgl. zur Bedeutung Lacans für das Ende der anthropologischen Vernunft: Rölli, Kritik der anthropologischen Vernunft.

II. DIE KUNST DER NATURVÖLKER – *ENTWICKLUNG UND ALLOCHRONIE*

Die Kunstgeschichtsschreibung um 1900, die für eine Ausweitung des Gegenstandsreichs der Kunst auf die Kunst und Artefakte außereuropäischer Kulturen mit dem Ziel plädiert, ein einheitliches Gesetz für die Kunst „aller Völker und Zeiten“ zu finden, rekurriert immer wieder auf Schiller und Herder, auf Triebbegriffe und das Mangelwesenstheorem. Solche anthropologischen Ableitungen der Kunst ermöglichen es, die Künste aller Völker zu vereinen. Kunst ist das, was allen Menschen gemeinsam ist, mit der Einschränkung, dass die humanistische Teleologie, so die bereits erwähnte gängige Auffassung, bei unterschiedlichen Kulturen und Gesellschaften nur mehr oder weniger vollkommen realisiert sei: mehr bei den so genannten Kulturvölkern, weniger bei den so genannten Naturvölkern. Machte es die anthropologische Grundannahme einerseits möglich, die Künste und Artefakte nichteuropäischer Kulturen und Gesellschaften für die Kunstwissenschaft in Betracht zu ziehen, so zog sie andererseits eine Hierarchisierung ein. Gleichzeitig bedeutete ihre Berücksichtigung zuallererst, dass sie in das europäische Kunst- und Kultur- und Wertesystem eingegliedert wurden. Nur in Einzelfällen führte diese Gegenstandserweiterung dazu, dass die eigenen Kategorien überdacht oder bis dato gültige Einteilungen und ästhetische Kriterien an ihre Grenzen getrieben wurden. In den meisten Fällen wurde eine solche Möglichkeit der Öffnung und Relativierung durch die Hierarchisierung der kognitiv-sinnlichen Vermögen und durch die Einteilung in Natur- und Kulturvölker verstellt. Wie zu zeigen sein wird, liegt die „Lösung“ allerdings nicht einfach darin, eine hierarchisierende Teleologie abzuschaffen, um fortan eine anthropologische Gleichheit zu propagieren. Vielmehr ist die Teleologie der anthropologischen Differenz im Sinne der Mensch/Tier-Unterscheidung inhärent.

Gegen Ende des 19. Jahrhunderts wird die bereits bei Herder und Schiller existierende Spannung zwischen biologischer Fundierung und humanistischer Teleologie weiter dadurch aufgeladen, dass diejenige Kunstgeschichtsschreibung, die nach einem einheitlichen Gesetz und gemeinschaftlichen Ursprung aller Künste sucht, nach dem Erscheinen von Charles Darwins *On the Origin of Species* (1859)¹ verfasst wurde – ein Buch, das bekanntlich auf das Entwicklungsdenken der zweiten Hälfte des 19. Jahrhun-

¹ Charles Darwin, *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or The Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London 1859.

derts auf entscheidende Weise geprägt hat.² Bei Karl Woermann, den Alois Riegl später dahin gehend loben sollte, er vertrete die „modernste Entwicklung“³ innerhalb der Kunstgeschichte, zeigt sich eine zunehmende Durchwirkung der Ästhetik durch die Biologie, konkret, den Darwinismus, die Entstehung der positivistischen Psychologie und der Sinnesphysiologie. Die anthropologische Seite der Ästhetik musste dafür in eine biologische Richtung vereindeutigt werden, oder anders gesagt, die Lehre von der sinnlichen Erkenntnis musste zu einer Sinnesphysiologie verwissenschaftlicht werden. Die Kopplung von biologischer Entwicklungslehre mit humanistischer Teleologie positioniert dabei die nichteuropäischen Künste am Anfang der Kunstentwicklung, bezeichnet sie als „Vorkunst“ oder teilt Kulturen und Gesellschaften in Naturvölker und Kulturvölker ein.

II.1 EINHEIT UND ANFANG – WOERMANN

Karl Woermann, der seine erste Ausgabe der *Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten* mit den Tierbauten beginnen ließ, steht mit seinem Anspruch, die gesamte Kunst ins Auge zu fassen, in einer Tradition der Kunsthandbücher des 19. Jahrhunderts, und er war auch nicht der Erste, der ein solches Ziel verfolgte. Allerdings sind es jeweils andere Künste, die in den diversen Schriften am Anfang stehen und damit auch ein anderer Kunstbegriff, bzw. ein anderes Verständnis von der prinzipiellen Aufgabe der Kunst. Franz Kugler (1808–1858), dessen *Handbuch der Kunstgeschichte* 1842 erschienen war, löste nach eigenem Bekunden als Erster den Vorsatz ein, „das Projekt einer bis zur Gegenwart reichenden Weltkunstgeschichte“⁴ zu realisieren. Woermanns knapp sechzig Jahre später erschienene *Geschichte der Kunst aller Völker und Zeiten* unterscheidet sich von Kuglers Buch nicht nur durch den Umfang – Kuglers Darstellung ist als Kompendium angelegt, während Woermann eher einen methodischen Einsatz formuliert –, sondern auch durch den Anfang: Kugler lässt die Kunstgeschichte in seiner Darstellung mit normannischen Hügelgräbern, Woermann mit der „Baukunst der Tiere“ oder, in der zweiten und überarbeiteten Ausgabe von 1915, mit paläolithischen Faustkeilen und geschnitzten Rentierknochen beginnen. Diese unterschiedlichen Anfänge der Kunst impli-

² Vgl. dazu u.v.a. Sigrid Weigel, *Genea-Logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, München 2006.

³ Vgl. Alois Riegl, „Kunstgeschichte und Universalgeschichte“ (1898), in: ders., *Gesammelte Aufsätze, mit einem Nachwort von Wolfgang Kemp*, Berlin 1995, S. 3–9.

⁴ Prange, *Die Geburt der Kunstgeschichte*, S. 145.

zieren auch andere Antworten auf die Grundfrage, warum ‚der Mensch‘ überhaupt Kunst produziert.

Kugler sieht den Ursprung der Kunst in dem vom der Rhetorik tradierten „Bedürfniss des Menschen, seinen Gedanken an eine feste Stätte zu knüpfen“⁵ – und beginnt entsprechend mit der Memorialkultur. Höchstes Ziel der Kunst sei es, das Ewige im Irdischen zu vergegenwärtigen. An die für die früheste Stufe der Kunst gehaltenen normannischen und keltischen Skulpturen schließen sich dann die kulturell „höher“ stehenden Monumente der Osterinsel an. Es folgen die Bauten der Inkas, Ägypter und „Nuber“, an die sich die Künste des westlichen und östlichen Asiens reihen. Danach erst beginnt die zweite Stufe: die Geschichte der klassischen Kunst, hier repräsentiert durch die griechischen Tempel und Skulpturen des so genannten heroischen Zeitalters. Mit der Stufeneinteilung übernimmt Kugler das im 19. Jahrhundert gängige Stufenmodell von niederen und höheren Künsten, das es erlaubt, die Artefakte anderer Kulturen zu berücksichtigen, ohne Griechenland als Wiege der europäischen Kultur aufgeben zu müssen.⁶ Vor allem aber setzt sich Kugler mit seiner These eines „Willens zur Verewigung“ von einer anderen, zeitgleich kursierenden Auffassung ab, die den Ursprung der Kunst in einem mimetischen Trieb, im „Nachahmungstrieb“ sehen wollte: „Darum aber ist es falsch, wenn man den Ursprung der Kunst aus dem rohen sinnlichen Bedürfniss, welches das Thier ebenso wie den Menschen zu einer bildenden Thätigkeit führt, oder aus eitlem Nachahmungstrieb herleitet.“ Und er schreibt weiter: „Wie erstaunenswert auch die Werke sein mögen, welche aus diesen beiden Trieben und namentlich aus dem ersteren, hervorgehen, mit der Kunst, in der höheren und eigentlichen Bedeutung dieses Wortes, haben sie an sich nichts gemein; und nur wenn sich ihnen ein schon vorhandener Kunstsinn zugesellt, vermögen ihre Leistungen auch eine künstlerische Gestaltung zu gewinnen.“⁷ Kugler erklärt zwar nicht, wie ein solcher spezifischer „Kunstsinn“ zustande kommt, aber für ihn gilt als sicher: Allein aufgrund von Bedürfnissen und Trieben ist Kunst nicht zu haben.

Die Frage nach einem Menschen und Tieren gemeinsamen Ursprung der Kunst ist bei Woermann weitaus ambivalenter behandelt. Die in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts sich formierenden Wissenschaften wie Anthropologie/Völkerkunde, Ethnologie, Paläontologie sowie Evolutionstheorie sind für diese Ambivalenz ausschlaggebend. Am Ende wird er einen qualitativen Sprung vom Artefakt zur Kunst in Analogie zur Evolutionstheorie konzederen und verortet und verzeitlicht diesen Ursprung im Paläolithikum. Die zuvor in der Kunstmythologie so wichtigen Erzählungen über die Ur-

⁵ Franz Kugler, Handbuch der Kunstgeschichte, Stuttgart 1842, S. 1.

⁶ Vgl. zum Stufendenken hier Kap. II.3.

⁷ Kugler, Handbuch, S. 1.

sprünge der Kunst – Pygmalionmythos, Dibutades, Höhlengleichnis etc. – ‚bewahrheiten‘ sich auf diese Weise empirisch durch Funde aus dem Paläolithikum, die damit zugleich modifiziert werden.

Angesichts der vielen Reden von der „Kunst der Tiere“ sieht sich Woermann allerdings herausgefordert, dem möglichen Unterschied zwischen ihrer Kunst und der des Menschen genauer nachzugehen. Er ist nicht der einzige Autor seiner Zeit, der sich dieser Frage widmet. Die Kunst der Tiere war in den ästhetischen Debatten um 1900 virulent. Der finnische Ästhetiktheoretiker Yrjö Hirn etwa hatte in seinem Buch *Der Ursprung der Kunst* (engl. 1900, dt. 1904) betont, die aristotelische Entdeckung des Nachahmungstriebes habe die Kunst in Verbindung mit einem allgemeinen tierischen Trieb gebracht, „dessen ästhetische Wichtigkeit kaum überschätzt werden kann.“⁸ Hirn selbst nannte als außerästhetische Ursprungsfaktoren neben intellektueller Belehrung und Anreizung zur Arbeit auch das geschlechtliche Gunstwerben sowie die Zaubervirkung.⁹ Der tierische Schmucktrieb steht damit am Anfang von biologischen Kreativitätstheorien, auch wenn Hirn das „ästhetische Verlangen“ auf der Seite der Menschen lokalisiert. Unter Bezug auf den US-amerikanischen Architekten und Sinnespsychologen Henry Rutgers Marshall betont er, „[d]ass das ästhetische Verlangen ein ‚Rassen‘-Besitz der Menschheit“¹⁰ sei. Kunst ist nach Hirn ein *angeborenes* Vermögen, sowie ein Gattungs- und Rassemerkmal. Nach Darwin selbst war ein Schönheitssinn sowohl auf Seiten der Menschen als auch der Tiere zu verorten. Er attestierte beiden einen *sense of beauty*, und noch das Eingangsbild in Ernst Gombrichs *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*¹¹ ist ein reich verziertes Vogelnest, mit dem ein Vogelmännchen um ein Vogelweibchen wirbt.¹²

⁸ Yrjö Hirn, *Der Ursprung der Kunst. Eine Untersuchung ihrer psychischen und sozialen Ursachen*, Leipzig 1904, S. 23

⁹ Ebd., S. 146.

¹⁰ Ebd., S. 21, Fn. 2 unter Bezug auf Henry Rutgers Marshall, *Pain, Pleasure and Aesthetics*, London 1894 und ders., *Aesthetic Principles*, New York, London 1885.

¹¹ Ernst H. Gombrich, *Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*, Stuttgart 1982 (Orig. *The Sense of Order*, 1979).

¹² Menninghaus, der selbst eine biologische Ästhetik vertritt und Kunst auf sexuelle Werbung zurückführt, verweist darauf, dass erst Darwin wieder die ästhetische Zwecklosigkeit – Kant formulierte sein „interesseloses Wohlgefallen anhand der *pulchritudo vaga* des Ornaments – und (sexuelle) Zweckmäßigkeit von Ornamenten zusammengebracht habe, während Kant mit seiner Definition des Schönen als interesseloses Wohlgefallen jegliches sexuelle Begehrens in Bezug auf das Ornament tabuisiert habe. Vgl. Menninghaus, *Ästhetische Schönheit und ders., Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin*, Berlin 2011. Insbesondere in dem letztgenannten Buch entwickelt Menninghaus eine evolutionäre Ästhetik unter der Leitfrage: „Welche anderen Verhaltensadaptationen des Menschen könnten dazu beigetragen haben, dass die hypothetischen Analoga der Vogelkünste des Singens, Tanzen und Vorführens des Federschmucks beim Menschen etliche distinktive Merkmale ausbilden können?“ (S. 10) Menninghaus, der Darwin nicht historisch liest, bleibt der anthropologischen Kunstbegründung in ihren Wandlungen bis hin zur Neuroästhetik verhaftet.

Woermann wiederum holte sich zur Klärung seiner Eingangsfrage, ob die Bauten der Tiere zur Kunst zu rechnen seien, Rat bei dem britischen Naturhistoriker James Rennie, dem niederländischen Zoologen Pieter Harting, die beide zur *Baukunst der Tiere* (1847/1862)¹³ schrieben, bei John George Wood, der populärwissenschaftliche naturhistorische Bücher wie *Homes Without Hands. Being a Description of the Habitations of Animals, Classed According to Their Principle of Construction* (1892) verfasste, bei dem Biologen Ludwig Büchner und dessen Schrift *Aus dem Geistesleben der Tiere oder Staaten und Thaten der Kleinen* (1876), und nicht zuletzt bei dem britischen Tierverhaltensforscher George Romanes, der in seinem Buch *Animal Intelligence* (1880) bei Menschen und Tieren gleiche kognitive Prozesse beobachtete.¹⁴

Die Biologisierung mit und unter Berufung auf Darwin – Rennie und Harting standen mit Darwin im Briefkontakt und Romanes schrieb ein Buch *Darwin and after Darwin* (1892) –, war nicht zuletzt gegen den religiösen Kreationismus und den Klerikalismus gerichtet – eine Bewegung, die in den *Kunstformen der Natur* (1904) des Zoologen Ernst Haeckel ihren Höhepunkt finden sollte. Gegenüber einer Haeckelschen Naturästhetik war Woermann reservierter: Er räumt der Baukunst der Tiere ebenso wie der „künstlerischen [...] Kraft der Natur“ im Mineral- und Pflanzenreich, in der die Naturhaftigkeit der Kunst mit ihren regelmäßigen Linienspielen der Ornamentik vorgebildet sei, nur den Status von „Vorstufen der künstlerischen Thätigkeiten des Menschen“ (GdK, 5) ein.

Woermanns biologisch unterfütterter Idealismus lässt Gemeinsamkeiten der Künste von Mensch und Tier erkennen: „[...] daß die Tiere den Spieltrieb, den manche als den Urtrieb zu jeder Kunstausübung ansehen, mit den Menschen teilen, ist allgemein anerkannt“ (GdK, S. 2). Den Spieltrieb versteht Woermann als einen „gewisse[n] Überschuß an Kräften nachdem die Art erhaltenden Triebe befriedigt sind“ (GdK, 2). Kunst und Spieltrieb seien gleichermaßen ein „in freie Thätigkeit umgesetztes Erholungsbedürfnis“ (GdK, 2). Mit solchen Formulierungen hat Woermann Begrifflichkeiten der Ästhetik, wie „freie spielerische Tätigkeit“, in solche der Naturgeschichte umformuliert, gestützt durch die Philosophie selbst, wenn er sich auf Kant beziehend von den *angeborenen* apriorischen Anschauungsformen Raum und Zeit spricht: „Die Grundlage

¹³ James Rennie, *Die Baukunst der Tiere*, Stuttgart 1847, und Pieter Harting, *De bouwkunst der dieren*, Groningen 1862. 1833 war bereits ein Buch von Rennie, *Die Baukunst der Vögel*, ins Deutsche übersetzt worden und ebenfalls 1847 eines über *Die Baukunst der Insekten*. Wie gängig die Redeweise vom Kunsttrieb war, illustriert auch ein weiterer Titel: Constantin Gloger, *Ueber den Nestbau der Zwergmaus, Mus minutus Pall., nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über den Kunsttrieb der Säugethiere und das Verhältniss desselben zu dem der Vögel*, Bonn 1828.

¹⁴ John George Woods, *Homes without Hands: Being a Description of the Habitations of Animals, Classed According to Their Principle of Construction*, New Ed., London 1892; George Romanes, *Animal Intelligence*, Manchester 1879; Ludwig Büchner, *Aus dem Geistesleben der Tiere oder Staaten und Thaten der Kleinen*, Leipzig 1876.

der Formensprache dieser Kunst der Menschheit [die freie menschliche Tätigkeit, Anm. S.L.] bildet die räumliche Anschauung, die Kant bekanntlich dem Menschen für angeboren hielt.“ (GdK, 2) Die transzendente Seite der Kantschen Erkenntniskritik fällt damit weg.

Letztlich schlägt sich aber auch Woermann auf die Seite der Menschheit und sucht nach Kriterien, warum trotz der massiven Evidenz der biologischen Verfasstheit des Kunsttriebes die Kunst der Tiere doch nur eine Vorstufe sein kann. Die Kunst der Tiere ist kein „selbständiges Gepräge, sondern blinder Naturtrieb“ (GdK, 10). Darüber hinaus sei sie von Entwicklungslosigkeit gezeichnet, im Gegensatz zur Kunst des Menschen (vgl. GdK, 5). Somit ist die Kunst für ihn jener „Lichtstrahl“, der den Menschen vom Tier trennt, sowie das „Band“, das die Menschheit eint (GdK, 2, 3) – eine Einheit also, die sich der anthropologischen Differenz verdankt und hier gattungsbio­logisch begründet ist.

In Entleihung eines Begriffs von Michel Foucault könnte man davon sprechen, dass Kunst als Gattungsmerkmal ihre „biologische Modernitätsschwelle“ überschritten hat. Foucault hat diese Formulierung auf den Wandel der Politik bezogen: die biologische Modernitätsschwelle liege dort, „wo es in ihren [der Menschen, S.L.] politischen Strategien um die Existenz der Gattung selber geht. Jahrtausende hindurch ist der Mensch das geblieben, was er für Aristoteles war: ein lebendes Tier, das auch einer politischen Existenz fähig ist. Der moderne Mensch ist ein Tier, in dessen Politik sein Leben als Lebewesen auf dem Spiel steht“¹⁵. Man könnte dies umformulieren in dem Sinne, dass Kunst nun zu jenem Ort oder Merkmal wird, an dem das Menschsein selbst, sowohl in einem humanistischen wie in einem biologischen Sinne, in Form der Gattungszugehörigkeit entschieden wird.

Sobald die gattungsbio­logische Grenze mehr oder weniger geklärt ist, bleibt die Frage, wie trotz der Einheit der Kunst Unterschiede zwischen Natur- und Kulturvölkern zu erklären seien. Woermann beruft sich dabei auf den Ethnologen und Philosophen Ernst Grosse, der in seinem Buch *Die Anfänge der Kunst* (1894) empfohlen hatte, das Einmaleins der Kunst bei den „Naturvölkern“ zu suchen, die lebendige Beispiele für Urvölker seien und die Völkerkunde für die Kunstgeschichte als unverzichtbar dargestellt hatte. *Die Anfänge der Kunst* ist die erste deutschsprachige Abhandlung über ausschließlich damals so genannte „primitive Kunst“. Entsprechend nimmt Woermann diese Künste in sein Kompendium auf. „Die Kunstgeschichte der Gegenwart darf es sich nicht versagen, den Anfängen der Kunst bei den schlichten Naturvölkern und den vorge­schichtlichen Urvölkern nachzuspüren.“ (GdK, 1) Seit Grosse der Kunstwissenschaft

¹⁵ Michel Foucault, *Der Wille zum Wissen (= Sexualität und Wahrheit, 1)*, Frankfurt am Main 1979, S. 170–171.

ans Herz gelegt habe, bei diesen Völkern zu suchen, sei die Kunstgeschichte immer eifriger bei der Völkerkunde und bei der Ur- und Vorgeschichte der Menschheit in die Lehre gegangen. Woermann resümiert: „[U]nd jetzt erst hat die Kunstgeschichte ein Recht zu sagen daß sie die Kunst der Menschheit umfasse.“ (ebd.)

Trotz des universalistischen Anspruchs werden bei Woermann die Künste in Stufen eingeteilt, womit sich die Grenze zwischen Mensch und Tier auf die Unterscheidung zwischen Naturvölkern und abendländischer Kultur verschiebt. „Primitive“ Kunst befand Woermann aufgrund ihrer „Anonymität“, „Religiosität“ und „Einfachheit der Form“, ihrer Ornamentalität, nicht vergleichbar mit der „weiter entwickelten“ Kunstform so genannter „individueller“ Künstler der „abendländischen Kultur“, die für ihn mit Individualität, Säkularität und Hochkultur gleichzusetzen war. Gleichzeitig nimmt Woermann das entstehende Interesse an der Urgeschichte zum Beweis, dass sich allererst in Europa die Anfänge der freien Kunst manifestiert hätten, d.h. die Kunst der Naturvölker letztlich doch nicht auf der gleichen Stufe wie die der europäischen Diluvialzeit zu verorten sei: „Gleichwohl würde die Kunstgeschichte keinen Anlaß haben, sich bis zu den unwirtlichen Höhlen der Eiszeit zu versteigen, wenn uns aus ihren dunklen Tiefen nicht mit magischem Glanze die ersten Strahlen einer wirklichen, freien, ihrer selbst willen geübten Kunst entgegen leuchteten.“ (GdK, 8) Damit ist nicht nur die „freie Kunst“ mit der Entstehung der Menschheit parallelisiert und auf das Paläolithikum rückprojiziert, sondern zugleich ihr Ursprung europäisiert.¹⁶ Zwar habe es auch in anderen Kontinenten, so Woermann, eine diluviale Eiszeit gegeben, aber „Spuren der menschlichen Thätigkeit von künstlerischer Bedeutung aus dieser Urzeit“ (ebd.) hätten sich nur in Europa gefunden.

Urgeschichtliche Funde bleiben damit auch nominell dem europäisch-griechischen Erbe unterstellt. „Weltkunst“-Projekte wie die *Propyläen Kunstgeschichte* weiten ihren Fokus zwar auf Artefakte aus Paläolithikum und Neolithikum aus, sind aber unter dem griechischen Dach der *Propyläen* mit der Kunst Europas vereint. Die *Propyläen* sind die etymologische und epistemologische Schwelle, durch die diese Kunst zum Fundament der Kunst Europas wird. Weibliche Figurinen aus dem Jungpaläolithikum wurden entsprechend „Venus“ getauft, wie etwa die „Venus von Willendorf“ oder die „Venus von Brassempouy“.

¹⁶ Während die Weltausstellung in London 1851 Künste und Artefakte des British Empire präsentierte, wurden auf der Weltausstellung in Paris 1855 erstmalig Funde aus dem Paläolithikum einem größeren Publikum präsentiert. In diese Zeit fällt auch der Beginn der wissenschaftlichen Paläontologie.

II.2 JÄGERKULTUR UND DASEINSKAMPF – GROSSE, GROOS

Die Auswirkungen der zunehmenden Bedeutung von Empirie lassen sich auch an der Klärung der Ursprungsfrage in der entstehenden Kunstanthropologie ersehen, als einer deren Vertreter der Ethnologe Ernst Grosse (1862–1927) gilt.¹⁷ Grosse untersuchte Kunst und Artefakte vor allem schriftloser Kulturen nach sozialen Funktionen. Drei Jahre vor *Die Anfänge der Kunst* hat Grosse einen längeren Artikel publiziert, der sich grundsätzlich dem Verhältnis von Ästhetik und Ethnologie widmet und zunächst die ungeheure Produktivität konstatiert, die die Ethnologie für die „Lösung geisteswissenschaftlicher Probleme“ bereits in der Ethik, Rechtsgeschichte, Staatslehre und Religionsphilosophie eingenommen habe. Die „Zurückhaltung“ seitens der Ästhetik erscheint ihm von daher „auf den ersten Blick beinahe unbegreiflich“.¹⁸

Auch Grosse geht es darum, über die Anfänge der Kunst Aufschluss über die Menschheit zu erhalten und einen einheitlichen, allen Menschen gemeinsamen Kunstbegriff zu formulieren. Den ästhetischen Trieb definiert er als das allen Gemeinsame. Jeglicher Form von Kunstbetätigung, jeder „kulturellen Besonderung“ liege dasselbe Prinzip zugrunde: ein einheitlicher künstlerischer Trieb, der sich nur nach je unterschiedlicher Produktionskultur anders realisiere. Gleichzeitig behält er das idealistisch-ästhetische Vokabular bei. Der Spieltrieb sei eine „zwecklose, also ästhetische Bethätigung der körperlichen und geistigen Vermögen [...]“ und „[D]ieser künstlerische Trieb ist in verschiedenen Formen mit dem Nachahmungstrieb kombiniert“.¹⁹

Grosses Ausrichtung an evolutionären Konzepten sowie die Forderung, die Ergebnisse der Anthropologie und Ethnologie müssten berücksichtigt werden, sind von dem Bemühen um die eigene Wissenschaftlichkeit gekennzeichnet. Es geht ihm um eine empirische Begründung der Ästhetik, mit der er sich gegen die „speculative Philoso-

¹⁷ Grosse war langjähriger Leiter der archäologischen und ethnographischen Universitätsammlung in Freiburg. Der Grundstock der Sammlung bestand zum einen aus – für die damalige Rassenlehre – bedeutsamen Schädeln verschiedener Ethnien sowie aus prähistorischen Funden. Vgl. ausführlicher zu Grosse und dessen Werdegang: van Damme, Ernst Grosse; Wilfried van Damme, „Ernst Grosse and the Birth of the Anthropology of Aesthetics“, in: *Anthropos*, Nr. 107, 2012, S. 497–509. Wilfried van Damme, „Not What You Expect: The Nineteenth-Century European Reception of Australian Aboriginal Art“, in: *Konsthistorisk Tidskrift / Journal of Art History*, Nr. 81/3, 2012, S. 133–149, und Ingeborg Reichle, Vom Ursprung der Bilder. Van Dammes These, dass Grosse der Begründer der Anthropologie der Ästhetik sei, lässt sich gemäß der vorherigen Ausführungen sowie gemäß des Buches von Menke *Kraft* nicht halten, nach dem ästhetische Anthropologie bereits im 18. Jahrhundert beginnt. Van Damme und Reichle gehen beide dem methodologischen Einsatz Grosses nach und situieren seine Schriften im Kontext der von ihm erwähnten Autoren, insbesondere Hippolyte Taine und George du Bos. Inwieweit die Mensch/Tier-Unterscheidung seinen Kunstbegriff prägt, wird indes hier fokussiert.

¹⁸ Ernst Grosse, „Ethnologie und Ästhetik“, in: *Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie*, Nr. 15, 1881, S. 392–417, hier: S. 392. Im Folgenden abgekürzt als EuÄ.

¹⁹ Ernst Grosse, *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg, Leipzig 1894, S. 294. Im Folgenden abgekürzt als AdK.

phie“ wendet, die auf alle Wissenschaften einen „unheilvollen Einfluss“ ausgeübt habe; „aber nirgends hat sie solche Verwüstungen angerichtet wie in der Ästhetik.“ Und er schreibt weiter: „Mit einer unendlichen Verachtung blickte der speculative Aesthetiker von der Höhe der intellectuellen Anschauung, auf der sich ihm in mystischem Glanze die absolute Schönheit enthüllte, herab auf die rohen Empiriker des 18. Jahrhunderts.“ (EuÄ, 396) Grosse Tirade gegen die Ästhetik veranlasste ihn dazu, die spekulativen Annahmen der Ästhetik *beweisen* zu wollen. Sein Ansatz zeichnet sich gemäß dem nomothetischen Charakter der Naturwissenschaften dadurch aus, dass er nach einem allem Kunstschaffen zugrunde liegendem Gesetz suchte.²⁰ Entwicklungslehren in Anlehnung oder Modifizierung der Darwinschen Evolutionstheorie wurden zum Maßstab der eigenen Wissenschaftlichkeit, versprachen sie doch ein allgemeingültiges Entwicklungsgesetz zu liefern. Grosse wollte entsprechend *Kunstgeschichte* – „Geschichte kennt keine primitiven Völker“ (AdK, 21) – durch *Kunstwissenschaft*, die nach Gesetzen forscht, ersetzt wissen. Und diese Gesetze, „welche die künstlerische Produktion beherrschen“ könnten nur dadurch entdeckt werden, „dass man die Kunst und die Cultur verschiedener Zeiten und Völker unter einander vergleicht.“ (EuÄ, 393) Er beruft sich auf Jean-Baptiste Dubos, der in seinen *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* bereits 1719 die essentielle Frage aufgeworfen habe, wie die Entwicklungsunterschiede der Kunst bei verschiedenen Völkern zu erklären seien und dies mit der Klimatheorie beantwortete. Grosse rekurriert auf Herder, dem er attestiert, die Idee einer vergleichenden Betrachtung der Kunst uns besonders der Poesie aller Völker mit Nachdruck verfolgt zu haben, auch wenn dieser letztlich die „ästhetischen Gefühle und Erzeugnisse der weniger entwickelten Racen noch nicht genügend gewürdigt“ (EuÄ, 395) habe. Die weiteren und ansonsten positiv genannten naturwissenschaftlichen Ansätze von Hermann von Helmholtz und vor allem Gustav Fechner kritisiert er wiederum dahingehend, dass die von ihnen untersuchten Gegenstände „ausschliesslich dem westeuropäischen Culturkreise an[gehören]; sie sind sämmtlich speciel auf unseren Geschmack berechnet.“ (EuÄ, 400–401) Genau um diese Frage aber ging es ihm: Gibt es ein allgemeines Entwicklungsgesetz, sind die Anfänge der Kunst kulturübergreifend die gleichen, „gibt es allgemeingültige, objective Bedingungen für das ästhetische Gefühl“ (EuÄ, 404)? Dies gilt es zu beweisen: „Wenn man sieht, dass sich bei allen Völkern auf primitiver Culturstufe, gleichviel welchem anthropologischen Typus sie angehören mögen, im wesentlichen die gleichen Fertigkeiten, die gleichen socialen Einrichtungen, die gleichen Vorstellungen ausgebildet haben, so erscheint wenigstens uns, die von der engsten

²⁰ Zu den sich erst ausdifferenzierenden nomothetischen und hermeneutischen Wissenschaften Ende des 19. Jahrhunderts vgl. Woodruff Smith, *Politics and the Sciences of Culture in Germany 1840–1920*, New York, Oxford 1991.

Abhängigkeit der künstlerischen Tätigkeit von den übrigen Lebensthätigkeiten überzeugt sind, der Schluss unvermeidlich, dass die Anfänge der Kunst im Grossen und Ganzen überall dieselben gewesen sind.“ (EuÄ, 414–415)

Was er in „Ethnologie und Ästhetik“ noch als Hypothese formuliert, wird in *Die Anfänge der Kunst* ausgearbeitet. Den Objektbereich bilden unter anderem gravierte Knochen der Steinzeit, Vogelkopfschnitzereien auf Kanus der Papua oder Ornamente auf australischen Schilden. Sie zählen für ihn zur Kategorie des Ornaments und bilden nach Grosse die erste Stufe der Kunst. Um die allgemeingültigen Gesetze der Menschheitsentwicklung zu finden, waren für Grosse allerdings nicht nur das Ornament, sondern „alle Arten“ des ästhetischen Schaffens zu betrachten, das hieß in seinem Fall: Kosmetik, Bildnerei, Tanz, Poesie und Musik.²¹ Kosmetik und Ornament als anfängliche Künste unterstünden einer Entwicklungslogik, die vom Einfachen zum Komplexen schreite. Erst wenn man das „Einmaleins der Naturvölker“ verstanden habe, könne man sich der „höheren Mathematik“ (AdK, 21) zuwenden. Das Einmaleins gebietet, sich mit den „Naturvölkern“ zu beschäftigen – selbst auf die Gefahr hin, dass sie sich als Kulturwissenschaft mit den „einförmigen Ornamenten der armseligen Wilden beschäftigt“ (AdK, 20). Die Maßgabe der Wissenschaftlichkeit und nicht primär ein komparatistisches Interesse per se erfordere die Beschäftigung mit den „Wilden“, über deren Studium man Aufschluss über die Entwicklung der „ästhetischen Gefühle“ erhalten könne.²²

Das Nachdenken über den Ursprung war im Fall von Grosse in erster Linie durch den britischen Philosophen und Soziologen Herbert Spencer motiviert, der Darwins Evolutionstheorie auf menschliche Sozietäten übertragen und die gesellschaftliche Theorie des *survival of the fittest* geprägt hatte. Grosse hatte in Leipzig mit der Studie *Herbert Spencers Theorie von dem Unerkennbaren* 1890 promoviert. Während Spencer in früheren Texten Ursprungsfragen aus der Wissenschaft an die Metaphysik delegierte, wo sie nur symbolisch erfasst werden könnten – „Ultimate ideas and ultimate scientific ideas, alike, turn out to be merely symbols of the actual, not cognitions of it.“²³ – fasste er in späteren Schriften den Ursprung als eine wirkende, alle Bereiche durchdringende Kraft, eine Konzeption, die Grosse aufnehmen sollte.

²¹ Architektur wird nicht berücksichtigt, da Grosse diese nicht als Kunst, sondern als Funktion betrachtet. Das unstete Leben der „Primitiven“ verhindere Architektur, und die einfachen Hütten dienten nur dem Wetterschutz. Vgl. Grosse, AdK, 292.

²² Vgl. Grosse, EuÄ, 398: „Die Aesthetik beschäftigt sich mit dem Studium der ästhetischen Gefühle und der ästhetischen Thätigkeiten, wie sie in der inneren und äusseren Erscheinungswelt gegeben sind.“ Hierbei versteht vor allem Lust und Unlust, die „sei es durch Wahrnehmungen, sei es durch Vorstellungen unmittelbar hervorgerufen werden. [...] Sie stellen sich uns bekanntlich zunächst und zumeist in den Werken der verschiedenen Künste dar.“

²³ Herbert Spencer, *First Principles* (1860–62), zit. nach Pirmin Schallberger, *Herbert Spencers Theorie der sozialen Evolution und ihre Bedeutung innerhalb der theoretischen Soziologie*, Zürich 1980, S. 82.

Grundsätzlich boten sich Spencers Theorien für die Übertragung der Evolutionslehre auf andere Gebiete besser an als die Lehren Darwins selbst.²⁴ Nach Spencer unterliegen Biologie, Physik und Gesellschaftstheorie demselben evolutionären Prinzip, das jede spätere Entwicklung als höherwertig qualifiziert. Spencer geht davon aus, dass sich die Dinge in der Welt ohne göttliche (oder anderweitige) Lenkung selbst entwickeln und vom Einfachen zum Komplexen, vom Homogenen zum Heterogenen voranschreiten – eine Theorie, die Spencer aus der Embryologie des estnischen Naturforschers und Mediziners Karl Ernst von Baer übernommen hat. Die Baersche Regel oder „Gesetz der korrespondierenden Stufen“ besagt, dass die Embryonalentwicklung bei Tieren von allgemeinen zu spezifischen, artgerechten Formen voranschreitet.²⁵ Diese biologische Entwicklungstheorie übertrug Spencer von der Embryologie auf die Psychologie und Soziologie bis hin zur Ethik, wobei er eine für alle Bereiche gleichermaßen gültige kulturelle Evolution feststellte. Nach diesem Postulat, das er 1862 in den *First Principles* formulierte, folgen nicht nur biologische Organismen, sondern auch die Erziehung, die Lebensweisen, die sozialen Konventionen, die Psychologie, die Politik usw. diesem Entwicklungsgesetz.

Obwohl auch Darwin die Evolutionstheorie für Gesellschaften oder Sprachen geltend machte, verband er sie nicht mit geschichtsphilosophischen Ideen oder Fortschrittsgedanken. Darwin “refuses anything like the telos or directionality of the dialectic, or a commitment to progressivism in which we must always regard what presently exists as superior to or more developed than its predecessors.”²⁶ Spencer hingegen wusste die neue Wissenschaft mit der idealistischen Tradition und ihrer humanistischen Teleologie zu verbinden. Gegen Darwins Verneinung der menschlichen Einzigartigkeit hielt Spencer gleichwohl die spezifisch geistige Natur der Menschheit sowie eine spirituelle Zweckmäßigkeit des menschlichen Lebens hoch. Evolution mit *Fortschritt* zu verbinden, war der Kern von Spencers Theorie, die, wie der Kunsthistoriker Michael Leja betont, sowohl in ihren sozioökonomischen als auch religionsphilosophischen

²⁴ Zu Herbert Spencers biologischem Determinismus und dessen Anteil, mit seinen Interpretationen biogenetischer Gesetze, natürlicher und sexueller Selektion wie seinem Dekadenz-Begriff das Verhältnis von „Sexualität, Wissen und Macht“ im 19. Jahrhundert maßgeblich mitdefiniert zu haben: Nancy L. Paxton, *George Eliot and Herbert Spencer: Feminism, Evolutionism, and the Reconstruction of Gender*, Princeton 1991. Eine ideengeschichtliche Einordnung findet sich bei Schallberger, *Herbert Spencers Theorie der sozialen Evolution*.

²⁵ Auch Ernst Haeckel wird im Zuge der Ausformulierung seines Monismus sich an der 1826 aufgestellten Baerschen Regel orientieren. Endicott Barnett hat gezeigt, inwieweit Baers Embryologie über die Vermittlung von Haeckel auch das Produktionsverfahren von Wassily Kandinsky in seiner biogenetischen Phase der 1930er Jahre beeinflusst hat: Vivian Endicott Barnett, „Kandinsky und die Naturwissenschaft: Die Einführung biologischer Motive in der Pariser Periode“, in: Elan Vital oder Das Auge des Eros, hrsg. von Hubertus Gaßner, Ausstellungskat. Haus der Kunst München, München 1994, S. 39–55.

²⁶ Elisabeth Grosz, *The Nick of Time. Politics, Evolution and the Untimely*, Durham 2004, S. 90.

Aspekten dem Selbstverständnis der US-amerikanischen Eliten um 1900 entsprach: „Spencer legitimated the identification of evolution with progress within an unreconstructed Protestant world view.“²⁷ Zu diesem Fortschrittsdenken gehört die Annahme einer zunehmenden sozialen Verfeinerung durch ästhetische Empfindsamkeit, die sich nach Spencer kumulativ, von Generation zu Generation progressiv realisiert, so dass die eigene Kultur und die eigene Klasse bei ihm am Höhepunkt der Entwicklung stehen.²⁸

Grosse machte sich einige Aspekte von Spencer zu Eigen, vor allem die Annahme einer einzigen waltenden Kraft, die alle Lebewesen miteinander verbindet. Bei Grosse führt dies zur Aufhebung qualitativer Unterschiede zwischen höherer und niederer Kunst, deren Differenz nur mehr quantitativ zu bemessen sei und gelangt so zu einem einheitlichen Kunstbegriff für die „Kunst aller Zeiten“: „[...] in ihren wesentlichen Motiven, Mitteln und Zielen ist die Kunst der Urzeit Eines mit der Kunst aller Zeiten.“ (AdK, 293) Gegen mögliche Skeptiker führt Grosse ins Feld: „Man kann beweisen, dass die Figuren auf den australischen Schilden Eigenthümermarken oder Stammeszeichen sind; aber man hat damit durchaus nicht bewiesen, daß sie keine Kunstwerke sind“. Es würde „unerklärlich sein, wenn sie es nicht wären.“ (AdK, 23)

Auch Grosse geht von einem grundlegenden Spiel- und Nachahmungstrieb aus, den er Spencers Darlegungen entnimmt. In *Principles of Psychology* hatte dieser den künstlerischen Trieb mit dem Spieltrieb gleichsetzt, den er biologisch als ein Effekt überschüssiger Kraft definiert. Immer wieder wird dabei auf Schiller rekurriert. Wie der Philosoph und Psychologe Karl Groos betont, der sich seinerseits in seinem Buch *Die Spiele der Tiere* auf Spencer bezieht, war die Theorie eines „overflow of energy“ schon von Schiller formuliert, und so zitiert er wörtlich aus Schillers 27. Brief aus *Über die ästhetische Erziehung des Menschen*: „Zwar hat die Natur auch schon dem Vernunftlosen Macht über die Notdurft gegeben und in das dunkle tierische Leben einen Schimmer von Freiheit gestreut. Wenn den Löwen kein Hunger nagt und kein Raubtier zum Kampf herausfordert, so erschafft sich die müßige Stärke selbst einen Gegenstand: mit mutvollem Gebrüll erfüllt er die hallende Wüste, und in zwecklosem Aufwand genießt sich die üppige Kraft. Mit frohem Leben schwärmt das Insekt in den Sonnenstrahl

²⁷ Michael Leja, „Progress and Evolution at the U.S. World’s Fair 1893–1915“, in: *Nineteenth-Century Art Worldwide. A Journal on Nineteenth Century Visual Culture* Nr. 2/2, Frühling 2003 (Themenheft: The Darwin Effect), auf: <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring03/221-excavating-greece-classicism-between-empire-and-nation-in-nineteenth-century-europe> (zuletzt aufgerufen am 1.3.2013).

²⁸ Hier nach: Kathlen Pyne, die sich auf Spencers Erfolg im US-amerikanischen Kontext um 1900 bezieht: „On Women and Ambivalence in the Evolutionary Topos“, in: *Nineteenth Century Art Worldwide. A Journal of Nineteenth Century Visual Culture* Nr. 2/2, Frühling 2003, auf: <http://www.19thc-artworldwide.org/index.php/spring03/225-on-women-and-ambivalence-in-the-evolutionary-topos> (zuletzt aufgerufen am 31.3.2013).

[...].²⁹ Spencer wiederum nennt Schiller zwar nicht beim Namen, aber im letzten Kapitel der *Principles of Psychology*, im § 533, der von ästhetischen Gefühlen handelt, berichtet Spencer, er sei auf ein Zitat aus einem deutschen Werk gestoßen, das den Ursprung der ästhetischen Gefühle aus dem Spieltrieb erklärt. Ihm, Spencer, sei der Name des Autors entfallen, aber für Groos handelt es sich evidenten Weise um Schiller, denn die „Lehre von dem Ursprung der ästhetischen Gefühle aus dem Spieltrieb ist der Angelpunkt der Schillerschen Theorie des Schönen“ (SdT, 3). Groos, der die Spiele der Tiere als Einübung für Handlungen im späteren Leben ansieht – die Erkenntnisse der Biologie auf den Menschen zu übertragen ist sein deklariertes Interesse –, leitet daraus einen wichtigen Unterschied zwischen Kunst und Arbeit, Luxus und Mangel ab. Verständnissen von Kunst, die diese als reine Überschussproduktion verstehen und als etwas, das nach der Befriedigung der „lebenserhaltenden Triebe“ ausgeübt wird, fundiert Kunst auf psychophysiologische Weise. Denn „[d]as Tier arbeitet, wenn ein Mangel die Triebfeder seiner Tätigkeit ist, und es spielt, wenn der Reichtum der Kraft diese Triebfeder ist, wenn das überflüssige Leben sich selbst zur Tätigkeit stachelt“ (SdT, 2). Es ist eine Art vitalistischer Selbstgenuss am Überfluss der eigenen Kräfte, den Groos mit der Formulierung der „Zwecklosigkeit“ an Schiller angelehnt propagiert: „[...] mit zwecklosem Aufwand genießt sich die üppige Kraft“ (ebd.).

Karl Groos hingegen hat in einem Vortrag von 1904 die direkte Übernahme der Thesen Darwins zur Entstehung der Kunst kritisch befragt. In dem Vortrag „Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins“³⁰ betont er den Faktor des Sozialen, der wichtiger sei als die von Darwin vertretene These der Ableitung der Kunst aus sexuellem Werbeverhalten. Und er kommt nach einer Prüfung der scheinbaren Analogien, nach welchen sich der Tanz aus der „Bewerbung durch Bewegungskünste“, die Musik und Lyrik aus der „Bewerbung durch Geräusche und Töne“ und die Kosmetik, Malerei und Plastik aus der „Bewerbung durch das Zeigen schöner oder auffallender Farben und Formen“³¹ entwickelt hätten, zu drei Schlüssen: „1. Die Hypothese Darwins, wonach der Ursprung der Kunst in dem Sexualleben der Urmenschen zu suchen wäre, wird durch die Tatsachen nicht unterstützt. 2. Von außerkünstlerischen Mächten ist für die Höherentwicklung der Kunst das sozial-religiöse Leben wichtiger als die Bewerbung. 3. Unter den autonomen Motiven der künstlerischen Produktion befindet sich das Bedürfnis

²⁹ Karl Groos, *Die Spiele der Tiere*, Jena 1907 (1896), S. 1. Im Folgenden abgekürzt als SdT.

³⁰ Karl Groos, „Die Anfänge der Kunst und die Theorie Darwins“, in: *Hessische Blätter für Volkskunde*, Bd. 3, Heft 2 und 3, 1904; hier zit. nach dem gleichnamigen und zeitgleichen Sonderdruck von 1904. (Um eine Verwechslung mit Grosses *Die Anfänge der Kunst* auszuschließen, verbleiben die Zitatangaben zu Groos in den Fußnoten.)

³¹ Ebd., S. 4.

der Selbstdarstellung.³² Im Unterschied zu den Spielen der Tiere seien die Spiele des Menschen „Schauspiel“³³, d.h. sind an ein Publikum gerichtet. Beweis für seine Thesen findet er nicht nur beim Menschen, sondern auch in der primitivistischen Trias von Tieren, Primitiven und Kindern, wobei die beiden erstgenannten nur als ihre Vorstufe gelten. Kunst sei sowohl aus heteronomen Bedingungen entstanden, dem sozial-religiösen Leben, als auch aus autonomen Bedingungen, wie dem Drang zur Selbstdarstellung. Schon bei den Tieren sei der Schmuck nicht allein sexuell zu erklären. Der Körperschmuck der Primitiven wiederum dient ihm als Beweis, den er mit Darwin als „Verstümmelung“ charakterisiert und zu dessen Begründung er ausführlich Beschreibungen über Tätowierungspraktiken und Körpertechniken der „Wilden“ von Colin Scott zitiert.³⁴ Aus diesen zieht er den Schluss, dass Körperschmuck bei diesen nicht im geringsten schön sein muss, daher ihre Teilhabe an der Kategorie des Schönen ausgeschlossen ist. „[...] der ästhetische Genuss der reinen Leibesschönheit ist erst bei den Menschen höchster Kultur, nämlich in Hellas und in der Renaissance zur vollen Geltung gelangt [...]“³⁵ Die biologische Argumentation als jener Diskurs, an dem sich damalige Kunsttheorien beweisen mussten, dient hier nicht der Behauptung der Einheit aller Künste und Kulturtechniken, sondern der Sonderstellung der europäischen Hochkultur.

Ernst Grosse geht indes, ebenfalls ausgehend von Spencer, einen anderen Weg als Groos und bindet Kunstentstehung an die Wirtschaftsform, womit die seit dem 18. Jahrhundert von dem Ökonomen Anne-Robert-Jacques Turgot etablierte Stufenfolge von der Jägerkultur zur Sesshaftwerdung bzw. von Wildheit zu Handelskulturen gemeint ist.³⁶ Zunächst plädiert Grosse für eine Einheit der Kunst, um letztlich aber auch auf die Frage zurück zu kommen, wieso bei aller Einheit doch Unterschiede in der Kunst zu verzeichnen seien. Bei seinen Erklärungen richtet er sich nicht zuletzt gegen den französischen Kunsthistoriker Hippolyte Taine, der Kunst sowohl klimatologisch als auch rassengemäß determiniert wissen wollte. Für Grosse waren zwar klimatische und kulturelle Prägungen, aber keine physiologischen Merkmale ausschlaggebend für die Unterschiede der Künste in verschiedenen Kulturen. Zwar gelte Taines „Gesetz der

³² Ebd., S. 16.

³³ Ebd., S. 13.

³⁴ Er bezieht sich auf Colin Scott, „Sex and Art“, in: *American Journal of Psychology*, 1896: „Zähne werden ausgeschlagen oder wie Sägen gefeilt, der Kopf wird rasiert, Haare werden ausgerissen, Augenbrauen rasiert und Wimpern entfernt, Schädel komprimiert, Füße gepresst und verlängert.“ zit. nach Groos, ebd., S. 7.

³⁵ Ebd.

³⁶ Vgl. Anne Robert Jacques Turgot, *Über die Fortschritte des menschlichen Geistes*, hrsg. von Johannes Rohbeck und Lieselotte Steinbrügge, Frankfurt am Main 1990 (Orig. *Tableau philosophique des progrès successifs de l'esprit humain*, Discours prononcé en latin, dans les écoles de la Sorbonne, 1750).

natürlichen Zuchtwahl, welches die Entwicklung der Kunst ebenso unerbittlich beherrscht, wie die Entwicklung der Flora und Fauna“ (EuÄ, 408), nur würden Taines Überlegungen nur auf „mehr oder minder vage[n] Analogien zwischen biologischen und sociologischen Phänomenen gründen.“ (EuÄ, 408) Er favorisierte gegenüber der Rassenlehre, die im größten Widerspruch zur Einheit der Kunst stehe, einen ökonomischen Kulturbegriff: „Die Australier und Eskimos sind einander in anthropologischer Beziehung so unähnlich, wie es zwei menschliche Racen nur sein können“ (AdK, 295), während ihre Kunst große Ähnlichkeiten aufwies. Oder: „Physische Anthropologie kann höchstens nur eine physische Stufenleiter der Racen aufstellen; die Zugehörigkeit zu einer Race sage aber überhaupt nichts über die Zugehörigkeit zu einer Kulturform aus.“ (AdK, 32) Die Kulturform wiederum hänge von der Produktionsform ab: „Der Wirtschaftsbetrieb ist gleichsam das Lebens-Centrum jeder Kulturform.“ (AdK, 34)

Mit einer möglichen marxistischen Lesart und einer Reflexion über Produktionsprozesse haben diese Überlegungen allerdings nichts zu tun. Vielmehr hält Grosse die jeweilige Produktionskultur dafür verantwortlich, welche organisch-sensorischen Fähigkeiten sich durch sie ausprägen. Bei einer Jägerkultur sind dies eine „scharfe Auffassung und, damit verbunden, eine[] treue[] Einprägung der betreffenden Formen“, sowie eine „feine, motorische und sensible Ausbildung des organischen Apparates, der beim Zeichnen in Anwendung kommt.“ (EuÄ, 410). Kunstkriterium ist entsprechend die scharf aufgefasste und lebendig wiedergegebene Darstellung. Produktionsformen erklären mithin auch Unterschiede der künstlerischen Geschicklichkeit. So würde bei centralafrikanischen Stämmen, die keine Jägervölker seien, das zeichnerische Talent weit hinter solchen zurück stehen (vgl. EuÄ, 411).

Aus dem Primat der Produktionskultur leitet Grosse auch seine These der Kunstentstehung überhaupt ab. Denn wenn eine Kunstfertigkeit sich aus der Jägerkultur entwickle, dann sei Kunst ein Nebeneffekt des Kampfes ums Dasein. Er führt dieses Argument erstmalig in dem Aufsatz „Ethnologie und Ästhetik“ an, wenn er über die australische „Malerei“ schreibt, die er im Kontext der geschickten Handhabung von Jagdgeräten wie dem Bumerang situiert. Um einen Bumerang zu werfen, bedürfe es „einer Reihe von sehr feinen Muskeladjustirungen, die nur allmählich durch ausdauernde Uebung erlernt werden können“ (EuÄ, 411). Von daher könne die hohe zeichnerische Leistungsfähigkeit erklärt werden. „Die australische Malerei stellt sich also einfach dar als das Product der ästhetischen Bethätigung von Fähigkeiten, welche im Kampf um das Dasein nothwendig in den Eingeborenen entwickelt werden mussten.“ (ebd.) Grosse konzediert, dass es sich dabei um eine Vermutung handelte, aber sie erhärte sich eben durch den Kulturvergleich, da man bei „Eskimos“, „Buschmännern“ und „nordamerikanischen Indianern“ auf dasselbe Phänomen treffe. Die Kunst der Europäer ist damit allerdings noch nicht erklärt. Die Entwicklung „des malerischen Genies unter den Nieder-

ländern“ auf dieselbe Hypothese zu begründen, ist ihm selbst zweifelhaft. Das Problem liege allerdings nicht in der Aufgabenstellung, den Zusammenhang von Kunst und Kultur erklären zu wollen, sondern darin, dass das „Einmaleins“ noch nicht genug verstanden sei, da sich eben bis dato Ästhetik und Kunstwissenschaft den Produkten der „Naturvölker“ gegenüber so reserviert gezeigt hätten.

Grosses Ableitung der Kunst aus dem Daseinskampf unterscheidet sich von Groos' in *Die Spiele der Tiere* vertretener These vom Triebüberschuss und einer sich selbst genießenden Kraft. Was beide eint, ist die evolutionstheoretische Begründung, die in beiden Fällen ein jeweils anderes gelagertes Gendering der Kunst impliziert, an der auch andere Ästhetiker, die an der Mensch/Tier-Grenze laborieren, teilhaben. So beruft sich Hirn neben Spencer auch auf Henry Russell Wallaces *Darwinism* und William Henry Hudsons *The Naturalist in LaPlata*, um die Grundlehre von der überschüssigen Energie als Ursprung der tierischen Kunst zu zementieren und Theorien, die dem ‚Weibchen‘ ästhetisches Urteil zuschreiben, zu verwerfen.³⁷ Grosse wiederum leitet das Primat einer männlichen Kunst aus sexuellem Balzverhalten ab, auf das er den Schmucktrieb zurückführt. Er definiert zwei Grundfunktionen: den „Reizschmuck“ und den „Schreckschmuck“ (AdK, 107) und meint, dass zwar in höheren Kulturen der „Putz“ ein „natürliches Privilegium des weiblichen Geschlechtes“ sei, auf „der untersten Kulturstufe“ in der Regel aber die Männer ungleich reicher geschmückt seien. „Die Vertheilung des Schmuckes bei den niederen Menschen ist die gleiche wie bei den höheren Thieren; und in dem einen wie in dem anderen Falle erklärt sie sich aus der That-sache, dass das männliche Geschlecht der werbende Theil ist.“ (Ebd.) Dass Frauen zu seiner eigenen Zeit reicher als Männer geschmückt seien, sieht er als Beweis dafür, dass Frauen den werbenden Part übernommen hätten. Aus biologischen Grundannahmen werden hier weit reichende Kulturdiagnosen abgeleitet. Das biologische und für jeglichen Kultur- und Gesellschaftsbereich für gültig gehaltene Entwicklungsgesetz legt solches deduktives Schließen geradezu zwangsläufig nahe. Zudem findet bei Grosse eine Geschlechtertrennung durch die Ableitung der Kunst aus der Wirtschaftsform statt, insofern er davon ausgeht, dass diese in ursprüngliche Zuständigkeitsbereiche aufgeteilt waren. Die Unterscheidung nach Produktionsformen lege fest, ob eine bestimmte Kultur als patriarchal oder matriarchal einzustufen sei. Matriarchale Kulturen kämen, so Grosse, bis in die Gegenwart nur sehr selten vor und seien, wenn überhaupt, bei den Viehzüchtern zu finden. Der künstlerische Urtypus dagegen sei die patriarchale Jägerkultur. Dieses Argument lässt sich letztlich auch bei Woermann wieder finden: Aus den

³⁷ Vgl. Hirn, *Der Ursprung der Kunst*, S. 26. Gemeint sind der Darwinist und Sozialist Alfred Russel Wallace, *Darwinism: An Exposition of the Theory of Natural Selection with some of its Applications*, London 1889 und der argentinisch-britische Schriftsteller, Naturalist und Ornithologe William Henry Hudson, *The Naturalist in LaPlata*, London 1892.

dargestellten Motiven der prähistorischen Funde, überwiegend Tierdarstellungen und weibliche Figuren, hat Woermann den Schluss gezogen, der Urmensch müsse Jäger gewesen sein und habe seinen Beutezug – Tiere und Frauen – animistisch per Malerei antizipiert.³⁸ Der männliche Künstler-Jäger wird so zum künstlerischen Ursubjekt universalisiert.

II.3 *SCALA NATURAE*

Nicht zuletzt Grosses Einteilung in Produktionsstufen sowie auch Groos' Rede von niederen und höheren Menschen bzw. den niederen Menschen als höheren Tieren verdankt sich einem fortschrittsbezogen, evolutionären Entwicklungsgesetz, nach dem Kunst in den Kunst- und Kulturwissenschaften vom 18. bis frühen 20. Jahrhundert im Hinblick auf ihre Qualität und Höherwertigkeit beurteilt wurden. Diese Aufteilung ist mehreren, miteinander verknüpften Faktoren geschuldet. Zunächst und vor allem obliegt sie jenem europäischen Fortschrittsdenken bzw. einer Geschichtsphilosophie, die einen Entwicklungsfortschritt mit der zunehmenden Realisierung von Vernunft assoziiert. Die menschliche Vernunft entwickle sich, so John Locke im 17. Jahrhundert, vom primitiven, konkreten zum höheren, abstrakten Denken, wobei primitive Geister nur imstande seien, einfache und konkrete Dinge zu erfassen. Diese nach George Mosse „folgeschwere Behauptung“ brachte die Vorstellung mit sich, der Geist habe sich vom konkreten Denken hin zum abstrakten entwickelt. Das hier noch nicht bestimmten Völkern oder Personengruppen zugeschriebene „primitive“ Denken wurde im Zuge der europäischen Expansion ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts mit geografisch lokalisierbaren Bevölkerungsgruppen verknüpft und sollte bis weit ins 20. Jahrhundert fortbestehen, wenn etwa Lucien Lévi-Bruhl in den 1910er Jahren über das „primitive“ Denken als „vorlogisches“ schrieb.³⁹

Die Einteilung in Entwicklungsstufen sowie die bereits in der Antike vorhandene Vorstellung vom Menschen als Teil der Natur und Glied in einer „*scala naturae*“⁴⁰ wird

³⁸ Mit „Man the Hunter“ charakterisierte Donna Haraway den Prototypen des westlichen United Nation-Mannes der 1950er Jahre, der sich vor dem Hintergrund der Primatenforschung abzeichnete. Auch umgekehrt war die Forschung darauf ausgerichtet, den Urmenschen als Jägertyp zu profilieren. Vgl. Haraway, *Primate Visions*, bes. Kap. 8: *Remodelling the Human Way of Life: Sherwood Washburn and the New Physical Anthropology*, 1950–1980, S. 186–230.

³⁹ Vgl. u.a. Lucien Lévi-Bruhl, *Das Denken der Naturvölker*, Leipzig 1921 (1910). Vgl. zu diesem Denken als „archaische Illusion“: Hörl, *Die Heiligen Kanäle*.

⁴⁰ Hier nach George L. Mosse, *Rassismus. Ein Krankheitssymptom in der europäischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Königstein/Taunus 1978, S. 11 (Orig.: *Towards the Final Solution: A History of European Racism*, 1978). (In der deutschen Übersetzung ist die in Mosses Titel

im 18. Jahrhundert durch die Naturgeschichte wieder aufgegriffen und trifft sich im materiellen Denken des 19. Jahrhunderts mit der Entwicklungstheorie. Gleiches gilt für die Auffassung einer kosmischen Ordnung der Natur, die von den höchsten zu den niedersten Kreaturen reichte, die der Naturforscher Buffon Mitte des 18. Jahrhunderts wiederholte und sich mit dem philosophischen Topos von der Natur, die keine Lücke kennt, verbindet. „So reichte denn im 18. Jahrhundert auch das höchste Tier, für das man normalerweise den Affen hielt, an die niederste Menschenart, für die man gewöhnlich die Schwarzen hielt.“⁴¹ Im 20. Jahrhundert wurde dieser „mächtige Mythos“⁴² durch Arthur Lovejoys *Great Chain of Being* popularisiert. Lovejoy übernimmt die von Linnaeus entwickelte Taxonomie der „drei Königreiche“, die Stufenfolge vom Mineralischen über das Vegetabile bis zum Animalischen.⁴³

Hinzu kam die Suche nach den Ursprüngen der Menschheit, die durch die Geschichtlichkeit initiiert wurde, wie Foucault schreibt, wenn er meint, die Geschichtlichkeit habe der Ursprungssuche allererst Raum gegeben. Die Kopplung von Geschichte mit „Vernunft“ wiederum wurde vor allem in Hegels Geschichtsphilosophie virulent. Verknüpft damit waren die Annahmen einer europäischen Superiorität und der Notwendigkeit für europäische Wirtschaften, in so genannte „jungfräuliche“ Gebiete der Welt zu expandieren.⁴⁴ Hegel hatte bekanntlich Afrika jegliche Geschichts- und Politikauglichkeit abgesprochen.⁴⁵ In Zeiten der zunehmenden Handelserweiterung und der Formierung der „kolonialen Phantasie“⁴⁶ war ein solcher Ausschlussdiskurs im Hinblick auf den Besitz oder Mangel von Vernunft Legitimationsgrundlage der Expansion.

Prominent am Ende des 18. Jahrhunderts war insbesondere das zweibändige Werk des Niederländers Cornelius de Pauw, *Recherches philosophiques sur les Américains, ou Mémoires intéressantes pour servir à l'Histoire de l'Espèce humaine* (1768), das auch die Schriften Kants, Blumenbachs, Herders, Alexander von Humboldts und Hegels informierte. De Pauw ist u.a. dafür maßgeblich verantwortlich gewesen, die „Indianer“ als an einflussreicher Stelle als „weich“, „schwach“, „effeminiert“ beschrieben zu haben, so dass der „weiße“, „starke“ „Mann“ die Eigenschaft natürlicher Überlegenheit in

angezeigte Geschichte hin zur Endlösung des Nationalsozialismus zum *Krankheitssymptom* der europäischen Geschichte verharmlost.)

⁴¹ Ebd., S. 11.

⁴² Ebd.

⁴³ Vgl. Arthur Lovejoy, *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Cambridge 1936.

⁴⁴ Zu dieser Männerphantasie vgl. v.a. Susanne Zantop, *Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870*, Durham, London 1997, insbes. Kap. I.3. „Gendering the ‘Conquest’“.

⁴⁵ Vgl. zu Hegel und Kant ausführlich Gilroy, *Between Camps*, Kap. 2 „Modernity and Infrahumanity“.

⁴⁶ i.S. von Zantop, *Colonial Fantasies*.

diesem Beschreibungsraum zugewiesen bekam. Eroberung stellte sich de Pauw demnach nicht als Kampf dar, sondern als Prozess natürlicher Hingabe oder Auslieferung der Schwächeren an die Stärkeren.

Kants Vorstellung von einer bürgerlichen Gesellschaft sowie sein Subjektentwurf basieren auf dem Zugang zum rationalen Willen, der an die Voraussetzung „eines gewissen Grades an Kultur“⁴⁷ gebunden ist. Die so genannten „Naturvölker“ waren daher *per definitionem* ausgeschlossen – eine theoretische Prämisse, die für Gayatri Spivak hinreicht, um den „rein epistemologischen“ Wert von Kants Argumenten in Zweifel zu ziehen. Der Anspruch auf Universalität sei, so Spivak, vor allem eine Universalisierung der eigenen kulturellen Voraussetzungen. Sie bezieht sich auf Paul de Mans Behauptung, Kant habe – im Unterschied zum psychologisierenden Schiller – mit „rein epistemologischen“ Konzepten gearbeitet. Spivak merkt an, bereits Kants philosophischer Subjektbegriff beruhe auf einem Ausschluss der Anderen, so dass Kants universelle Subjektconstitution in sich bereits eurozentrisch sei.⁴⁸ In der *Kritik der Urteilskraft* sei Kant zur Profilierung des Eigenen und zur Begründung eines universalen Subjekts auf anthropologische Annahmen angewiesen, wenn er dieses von Figuren des Fremden wie den „Feuerländern“ und den „Neuholländern“ abgrenzt.⁴⁹ Kant hatte sich nicht nur für die anthropologischen und rassetheoretischen Passagen, sondern auch für die strenger philosophischen Abschnitte auf Berichte aus der so genannten „Neuen Welt“, eben unter anderem auf de Pauw gestützt.

Auch in anderen zentralen philosophischen Texten, in denen eine teleologische Geschichtsauffassung vertreten wird, wird der universalhistorische Ansatz von empirischen Vorannahmen durchkreuzt, nicht zuletzt in Kants *Idee zu einer Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* von 1784.⁵⁰ Jacques Derrida argumentiert in Spivaks Richtung und hat dieser Abhandlung eine Rede gewidmet, in der er nach den Grenzen des Kantischen Kosmopolitismus fragt. Die gesamte Idee einer von Kant humanistisch gedachten Emanzipationsgeschichte der Menschheit erweise sich bei ihm von eurozentrischem Denken durchdrungen. Kant habe in dieser Schrift, so Derrida, die europäische Hegemonie naturalisiert, indem er eine „teleologische List der Natur“ entwarf, gemäß der das „gräco-romanische“ Europa, die westliche Philosophie und Geschichte sowie die kontinentale Philosophie eine bestimmende, zentrale und exemplarische Rolle spielen würde,

⁴⁷ Spivak, *A Critique of Postcolonial Reason*, S. 16.

⁴⁸ Ebd.

⁴⁹ Vgl. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2001, S. 242.

⁵⁰ Immanuel Kant, *Idee zu einer Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* (1784), in: ders., *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*, Werkausgabe Bd. XI, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Frankfurt am Main 1977.

„als ob die Natur in ihrer vernünftigen List Europa folgende besondere Mission auferlegt hätte: nicht nur die Geschichte als solche, und dies zuvörderst als Wissenschaft zu begründen, nicht nur die Philosophie als solche, und dies zuvörderst als Wissenschaft zu begründen, sondern auch, eine Philosophiegeschichte der Vernunft (und nicht des Romans) zu begründen und ‚allen anderen [Weltteilen] dereinst Gesetze [zu] geben‘ (Kant).“⁵¹

Die Hierarchisierung der Vermögen in ihrer Dichotomie „Verstand vs. Sinnlichkeit“ ergreift insbesondere die Ästhetik als Lehre von der sinnlichen Erkenntnis. Herders ästhetische Betrachtungen, so Solms, seien von einer „negativen Korrelation zwischen sinnlicher Wahrnehmung und Abstraktionsfähigkeit“⁵² geprägt: Je ausgeprägter die Sinnlichkeit, desto niedriger das Abstraktionsvermögen. „Tiere“ und „Wilde“ hätten eine ausgeprägte sinnliche Wahrnehmungsfähigkeit: „Alle Thiere beinahe, und die meisten Wilden übertreffen uns an der Stärke der Sinne unendlich, weil bei unsrer feinern Verfassung die Seele zum Denken ausgebildet wird [...]“⁵³ In den späteren *Ideen* heißt es über afrikanische Völker, die Natur habe sie zur Entschädigung für ihren Mangel an „nobleren Gaben“ – gemeint ist die Fähigkeit zum intellektuellen und geistigen Fortschritt – mit einer höheren Fähigkeit des sinnlichen Empfindens ausgestattet: „der ganze elastische Bau des Körpers“ sei „bis auf Nase und Haut zum tierischen sinnlichen Genuß gemacht“⁵⁴. Trotz dem Bestreben seiner Ästhetik, niedere Sinne aufzuwerten, werden sie bei Herder in eine Hierarchie der Vermögen oder „Gaben“ eingegliedert. Solms bescheinigt ihm einen Doppelzug, der charakteristisch für die anthropologische Konfiguration ist: Herders „sorgloser Umgang“ mit dem Material einer beobachtend-deskriptiv verfahrenen physiologischen Forschung verdanke sich der ungebrochenen Bindung seines Denkens an metaphysische Prämissen.⁵⁵ Mit anderen Worten ist es die zunehmende Bedeutung der Empirie bei gleichzeitig vertretener humanistischer Teleologie, wodurch diese ihre Idealität einbüßt, indem ihre schon oder noch nicht vorhandene Realisierung mit spezifischen Kulturen verbunden wird.

Neben der Lehre der sinnlichen Wahrnehmung gerät auch der zweite Zweig der Ästhetik, die Schönheitslehre, in diese Spannung. Mit der anthropologischen Konfigurati-

⁵¹ Jacques Derrida, Der Rechtsanspruch auf die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht, a.d. Franz. von Hans-Peter Jäck, 1998, o.S. auf: <http://hydra.humanities.uci.edu/derrida/unesco.html> (zuletzt aufgerufen am 15.3.2013) (Orig. *Droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique*, UNESCO-Publikation, 1997).

⁵² Solms, *Disciplina Aesthetica*, S. 138.

⁵³ Herder, *Betrachtungen über das verschiedenen Urtheil von der menschlichen Schönheit*, 1766, S. 32, zit. nach Solms, *Disciplina Aesthetica*, S. 138–139.

⁵⁴ Herder, *Ideen zur Philosophie*, S. 229.

⁵⁵ Solms, *Disciplina Aesthetica*, S. 139.

on ändert sich auch hier die Szene: Abstrakte, mathematisch errechnete Schönheitsregeln, etwa Proportion, Symmetrie oder Goldener Schnitt wurden zugunsten einer Definition von Schönheit gemäß einer Einteilung in Rassen nach Hautfarbe, Physiognomie und Charakter ersetzt oder mit bestimmten Kulturen identifiziert. Mosse hat in seiner Geschichte des Rassismus die maßgeblichen Positionen dieser Schönheitslehre zusammengeführt: Der Philosoph Christian Meiners etwa klassifizierte in seinem *Grundriß der Geschichte der Menschheit* von 1785 die Menschheit nach Hautfarbe und Geografie, wobei ihre Schönheit oder Hässlichkeit zum anthropologischen Charakteristikum schlechthin gerät: „Eines der Hauptmerkmale der Stämme und Völker ist die Schönheit oder Häßlichkeit des ganzen Körpers oder des Gesichtes.“⁵⁶ In der Verbindung mit der Klimatheorie, wie sie Jean-Baptiste Dubos 1719 in seinem nicht zuletzt von Grosse in seiner Abhandlung zur „Ethnologie und Ästhetik“ zitiertem Traktat *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture* entwickelte, wird die Nähe zum Ideal geographisch lokalisierbar. In diesem Sinne 1784 formulierte der Begründer der modernen Anthropologie, Johann Friedrich Blumenbach: „[J]e gemäßigter das Klima, desto schöner das Gesicht.“⁵⁷

In Anlehnung an Blumenbachs Rassetheorie hat Herder die Welt in fünf klimatisch-geografische Zonen mit fünf entsprechenden Menschentypen eingeteilt.⁵⁸ Je näher die Völker dem „mittleren Erdstrich“ (dem Äquator) kämen, desto schöngebildeter seien sie, desto heller ihre Haut und harmonischer ihr Betragen. In den *Ideen zu einer Philosophie der Geschichte der Menschheit* sind diese gemäßigten Landstriche, wie bei Blumenbach vorgezeichnet, die Gebiete rund ums Mittelmeer. „Endlich fand an den Küsten des Mittelländischen Meers die menschliche Wohlgestalt eine Stelle, wo sie sich mit

⁵⁶ Christian Meiners, *Grundriß der Geschichte der Menschheit*, Königsstein im Taunus 1981 (= Reprint der Ausgabe Lemgo 1793), S. 43.

⁵⁷ Hier nach Mosse, *Rassismus*, S. 17, der die Klimatheorie, die vor allem auf George Leclerc de Buffons „*Histoire naturelle de l’homme*“ (1778) und Jean-Baptiste Lamarcks „*Philosophie zoologique*“ (1809) basierte, anhand weiterer Autoren verfolgt.

⁵⁸ Friedrich Blumenbach hat als erster fünf Rassen definiert. Er wurde mit der These eines einheitlichen menschlichen Ursprungs und der Existenz nur einer Gattung des Menschen bekannt, wobei seiner Ansicht nach Abweichungen von dieser „Urrasse“ durch Anpassung an neue Gebiete entstanden seien. Außerdem definierte er eine fünfte – malayische – Rasse neben den bisher gängigen vier. Trotz der Willkürlichkeit der Grenzen aufgrund zahlreicher Abstufungen glaubte er, dass „das ganze Menschengeschlecht noch am füglichsten unter folgende fünf Rassen zu bringen“ sei: „1) Die caucasische Rasse: von mehr oder weniger weißer Farbe [...] und der nach den europäischen Begriffen von Schönheit musterhaftesten Schädel- und Gesichtsform. 2) Die mongolide Rasse: meist waizengelb, [...] 3) die äthiopische Rasse: mehr oder weniger schwarz [...] 4) die amerikanische Rasse: meist lohfarb oder zimmtbraun [...] 5) die malayische Rasse: von brauner Farbe [...]“. Die „caucasische“ galt ihm als „Stamm- oder Mittelrasse“, als extreme „Abweichungen“ hingegen sah er die „mongolische“ und „äthiopische“ an, während die anderen beiden die Übergänge darstellen: „Die amerikanische den zwischen der caucasischen und mongolischen, so wie die malayische den zwischen der Mittel-Rasse und der äthiopischen.“ Johann Friedrich Blumenbach, *Handbuch der Naturgeschichte*, 11. rechtmäßige Ausgabe, Göttingen 1825, S. 55 ff.

dem Geist vermählen und in allen Reizen irdischer und himmlischer Schönheit nicht nur dem Auge, sondern auch der Seele sichtbar werden konnte.“⁵⁹

Mosses wichtiger Beitrag besteht nicht zuletzt darin, auf die Verbindung eines pietistischen Ideals der Mäßigung mit einem gemäßigtem Klima und einem korrespondierenden Schönheitsbegriff verwiesen zu haben.⁶⁰ So wurde die Verbindung von Ästhetik, Anthropologie und Moral etabliert – eine Verbindung, die den christlichen Topos von Reinheit und Helle in eine Anthropologie umwandelte und damit zugleich die *moralische* Überlegenheit der europäischen Künste zu behaupten und einen normativen Kunstbegriff etablieren half.

Das Humanitätsideal in Verbindung mit einem Entwicklungsdenken, das sich zur empirischen Wissenschaft positiviert, führt zur Auffassung von Kunst und Kultur als Symptomatologie, an der eine jeweilige Kulturstufe zu erkennen sein soll. Wilhelm von Humboldt hat diese Auffassung am deutlichsten formuliert: Traditionen, Gebräuche, Religion, Sprache und Kunst zum Symptom des Bildungsstands einer Nation und zu Indikatoren ihrer Fort- oder Rückschrittlichkeit. Humboldt hatte zwar eingeräumt, es gebe keinen objektiven Vergleichsmaßstab, nach dem dieser Bildungsgrad zu bemessen sei. Er nennt aber einige Nationen, die als Modell gelten sollen: Deutschland, England, Frankreich, Italien und das antike Griechenland. Die Verbesserung der Nationalcharaktere durch Bildung würde schließlich auch zum Fortschritt der Menschheitsentwicklung führen, zur Realisierung eines gemeinsamen Humanitätsideals, das Humboldt explizit europäisch verstand.⁶¹

Die Verbindung von Geografie mit Geschichte, d.h. die eigene geografisch lokalisierbare Kultur als Höhepunkt der Geschichte anzusehen, gilt als Spezifikum der deutschsprachigen Anthropologie. Die Geographie, so wie sie dann in den 1860er Jahren disziplinär strukturiert war, diente auch anderen Disziplinen, etwa der Kulturanthropologie, als Modell. Zu deren Begründern zählten vor allem Alexander von Humboldt, Karl Ritter und Wilhelm Perthes. Humboldts physische Geographie ermittelte die Be-

⁵⁹ Herder, *Ideen zur Philosophie*, S. 219.

⁶⁰ Mosse, *Rassismus*, S. 17.

⁶¹ Hier nach Matti Bunzel, „Franz Boas and the Humboldtian Tradition: From Volksgeist and Nationalcharakter to an Anthropological Concept of Culture“, in: *Volksgeist as Method and Ethic: Essays on Boasian Ethnography and the German Anthropological Tradition*, hrsg. von George W. Stocking, Wisconsin, London 1996 (= *History of Anthropology*, 8), S. 52–63, hier: S. 52. Ähnlich ausgerichtet ist Herders Bericht über lateinamerikanische „Patagonen“, die nach seiner Theorie auf einer kulturell niedrigeren Stufe stünden. Ihre Gutherzigkeit und kindliche Unschuld seien wie ein Spiegel der kulturellen Anfänge und Geschichte der Europäer. Kaum zufällig ähnelten einige Indianer den Deutschen, wie sie auf einer früheren Stufe einmal waren, bzw. umgekehrt: „Die Bewohner Deutschlands waren vor wenigen Jahrhunderten Patagonen, und sie sind’s nicht mehr; die Bewohner künftiger Klimate werden uns nicht gleichen.“ Herder, *Ideen zur Philosophie*, Bd. 1, S. 228.

ziehungen zwischen geologischen Formationen, Meeresströmungen, atmosphärischen und klimatischen Bedingungen, die für ihn den Rahmen konstituierten, innerhalb dessen lebendige Wesen agieren. Diese Beziehungen könnten nur verstanden werden, wenn man sie in ihrer Totalität betrachtet. Während, so Woodruff Smith, der das wohl ausführlichste Buch über die deutschsprachige Kulturwissenschaft des 19. Jahrhunderts im Hinblick auf ihre politischen Implikationen geschrieben hat, Humboldts Totalitätentwurf, d.h. das Verbundensein aller natürlichen Phänomene qua natürlicher Gesetze, scheiterte, erhielt seine Ansicht, dass die Geographie die Matrix sei, in die sich andere Wissenschaften einpassen könnten, fast paradigmatischen Status. Dies galt insbesondere im Hinblick auf das Studium der jeweiligen „natürlichen Umwelt“ von Kulturen.⁶² Im Unterschied dazu war die angloamerikanische Anthropologie eher von Juristen und Rechtshistorikern bestimmt, die sich für Formen der Gesellschaftsorganisation interessierten, während die geografische Anthropologie u.a. von Alexander von Humboldt ausgearbeitet wurde. Vor allem sein vierbändiges Werk *Kosmos: Entwurf einer physischen Weltbeschreibung* (1845–1858) war als Modell einer universalen „Physiognomie“ der Welt gedacht. Und noch der Begründer der disziplinären Anthropologie, Adolf Bastian, verstand sich als Geograf im Humboldtschen Sinn.⁶³

Bastian übersetzte dieses Denken in Architektur. 1886 wird in Berlin das Königliche Museum für Völkerkunde gegründet, deren Gründungsdirektoren und erste Kuratoren die Ethnologen Bastian und Felix von Luschan sind. Die architektonische Anordnung der Sammlung verräumlicht die Vorstellung von einer aufsteigenden Entwicklung der Menschheit. Das erste Geschoss war der „Urzeit“ gewidmet: Artefakte aus der Germanischen Vorzeit, aber auch die „Schätze aus Troja“ von Heinrich Schliemann. Beides hatte eine nationale Bedeutung. Die ersten Funde aus der Germanischen Vorzeit und der große Archäologe sollten gleichermaßen als die Säulen der „deutschen“ Anthropologie erscheinen.⁶⁴ Im zweiten Stock waren Artefakte so genannter Naturvölker, inklusive

⁶² Vgl. Smith, *Politics and the Sciences of Culture*, S. 57.

⁶³ Ebd., S. 59.

⁶⁴ Zur Gründungsgeschichte der Anthropologie vgl. ebd., S. 101–102, hier paraphrasiert: Nachdem sich in allen größeren Ländern Anthropologische Gesellschaften bereits gegründet hatten, wurde die „Deutsche Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“ 1869 gegründet. Daraus wurde die „Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte“, deren Protagonisten Rudolf Virchow und Heiner Bastian waren. Die Gesellschaft gab die *Zeitschrift für Ethnologie* heraus, die bald zum wichtigsten Organ innerhalb Deutschlands und zu einem führenden weltweit wurde. Die Sammlung der Gesellschaft an Artefakten wurde so groß, dass Virchow seinen politischen Einfluss geltend machte und 1886 die Gründung des Königlichen Museums für Völkerkunde erwirkte, dessen Direktor Bastian wurde. „Völkerkunde“ ersetzte hier den Begriff „Ethnologie“. Ebenso wie das Museum enge Kontakte zur Gesellschaft hielt, wurden Verbindungen zur Friedrich-Wilhelm-Universität geknüpft, so dass ein eigener Fachbereich an der philosophischen Fakultät eingerichtet wurde. Bastian hielt hier das erste ethnologische Seminar in Deutschland ab und wurde als Museumsdirektor Honorarprofessor. Die Berliner Gesellschaft wie-

einzelner Körperabgüsse, sowie Zeugnisse mittelamerikanischer „Kulturvölker“ zu sehen. Im dritten Stock fanden schließlich die höheren „Kulturvölker“ ihren Platz: China, Indien oder Japan.⁶⁵ In der architektonischen Anordnung bilden also nicht nur die Neandertalerknochen auf metaphorische Weise das Fundament von Kultur schlechthin, durch den Aufstieg im Museum wird auch der Aufstieg der Kulturen simuliert – mit Europa als Höhepunkt und Fundament zugleich.

Die Unterscheidung zwischen Natur- und Kulturvölkern kann als eines der wichtigsten Kriterien gelten, wenn es darum geht, die Künste anderer Kulturen und Gesellschaften entweder als überwundene Vorstufen zu deklarieren oder sie als noch ursprünglich und noch nicht durch die Zivilisation verdorben zu erklären. Die Unterscheidung wird manifest mit dem Eintrag „Kultur“ im *Staatslexikon* von Karl Biedermann von 1860, für dessen höchste Stufe nicht mehr nur Europa, sondern speziell Deutschland stand. „Natur“ ist hier als „physisches Universum“ bestimmt, das von blinden, notwendigen Kräften regiert wird; „Kultur“ hingegen sei alles, was durch die höheren geistigen Kräfte der Menschen geschaffen sei. Festgelegt wird das Primat der Sprache als Voraussetzung für jegliche Kultur, die wiederum die Voraussetzung für Fortschritt und Geschichte ist, wodurch schriftlose Kulturen von der Geschichte ausgenommen wurden. Der Eintrag sieht sowohl die „niedrigsten“ als auch die „höchsten“ Errungenschaften von Menschen als der Kultur zugehörig an. Der Unterschied zwischen Natur- und Kulturvölkern bleibt indes bestehen. Gemäß diesem Fortschrittsdenken standen Naturvölker, die als un- oder unterentwickelt galten, auf dem niedrigsten Stand der Kultur. Die fortgeschrittensten Völker wiederum seien diejenigen, so Biedermann als überzeugter Nationalist, die zum deutschen Volkstum gehörten.⁶⁶ 1896 hat auch der Philosoph Alfred Vierkandt die Unterscheidung weiter zementiert und in seinem Buch *Naturvölker und Kulturvölker* weitere Unterklassifizierungen vorgenommen, indem er zwischen Voll- und Halbkulturvölkern unterschied, wobei letztere solche sind, die den barbarischen Stand erst seit Kurzem verlassen haben. Vierkandt, der sich vorgenommen hat, die „verschiedenen Kulturstufen, die wir in dem Völkergewimmel der Erdoberfläche antreffen, einer psychologischen Charakteristik und Zergliederung“⁶⁷ zu unterzie-

derum arbeitete mit der Berliner Abteilung der Deutschen Kolonialgesellschaft zusammen, um Seminare für orientalische Sprachen in ein Studieninstitut für Kolonialbeamte zu transformieren. Vor allem aber unterstützte die Gesellschaft durch Einwerben von privaten und staatlichen Fördergeldern zahlreiche ethnologische und archäologische Projekte. Als eines der wichtigsten Projekte wurden Heinrich Schliemanns Grabungen in Troja und Mykene gefördert. Auch erhielten deutsche Afrikaforscher Unterstützung durch die „Berliner Gesellschaft“.

⁶⁵ Hier nach Andrew Zimmerman, *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany*, Chicago, London 2001, S. 188.

⁶⁶ Hier nach Smith, *Politics and the Sciences of Culture*, S. 69–70.

⁶⁷ Alfred Vierkandt, *Naturvölker und Kulturvölker. Ein Beitrag zur Socialpsychologie*, Leipzig 1896, S.1.

hen, beruft sich seinerseits auf Autoren, in denen sich die von Mosse als so folgenreich bezeichnete Auffassung, das Denken des Menschen entwickle sich vom Sinnlichen, Konkreten hin zum Abstrakten, nun an spezifische Völker und Kulturen gekoppelt wiederholt. Gustave d'Eichthal hätte, so Vierkandt, bereits 1847 bewiesen, dass nur Kulturvölker im Besitz der freien Wissenschaft seien. Karl von den Steinen wiederum habe Naturvölkern eine schärfere und vielseitigere Sinnlichkeit attestiert, während Kulturvölker diesen wiederum das „Vermögen der Bildung abstrakter Begriffe voraus haben“.⁶⁸ Weitere Gewährsmänner sind Gustav Klemm, der im Zusammenhang mit Gottfried Semper noch eine Rolle spielen wird, sowie Herbert Spencer, Wilhelm Wundt und nicht zuletzt Tito Vignoli, der wiederum über die Rezeption Karl Lamprechts noch auf das Denken Aby Warburgs Einfluss hat.

Stets geht es dabei um das Vermögen abstrakter Begriffe, sowie um die Unterscheidung von willkürlichen und unwillkürlichen Willensakten. Nach Tito Vignolis in *Mythus und Wissenschaft* (1890) vertretener Auffassung vom *homo duplex* als dem auf sich reflektierenden Wesen,⁶⁹ ist der Mensch derjenige, der nicht nur isst, wie Tiere, sondern der essen *will*. Selbstbewusstsein und Willenssteuerung folgen dabei einer aufsteigenden Linie, vom Reflex, über triebartige Willenshandlungen hin zu willkürlichen Handlungen, eine Linie, die sich aber auch wieder nach unten entwickeln kann, wenn der „Bewusstseinsvorgang erloschen ist.“⁷⁰ Zur „Vollkultur“ zählten entsprechend die alten Griechen und westeuropäische Völker der Neuzeit; „Halbkulturen“ waren ihm zufolge „mittelalterliche und römische Halbkulturen“, „nomadische Völker des Wüsten- und Steppengürtels der alten Welt“ und „sesshafte Völker, die sich geordneter, stabiler politischer und wirtschaftlicher Verhältnisse erfreuen, wie sudanesischen, orientalischen und vorkolumbischen amerikanischen Staaten.“⁷¹ Vierkandts Ausführungen enthalten auch einen Widerspruch zu Ernst Grosse, der den Unterschied zwischen einem gebildeten Araber und einem gebildeten Europäer unzulässigerweise minimiert habe.⁷² Wie Karl-Heinz Kohl zusammenfasst, fehlte es nach Vierkandt den „Naturvölkern“ an jenem willensmäßigen Durchhaltevermögen, das die „Vollkulturvölker“ – womit er die

⁶⁸ Ebd.

⁶⁹ Wie genau die Doppelnatur des Menschen als *homo duplex* zu bestimmen ist, ist nur historisch zu untersuchen. Vgl. Regina Mahlmann, *Homo Duplex. Zur Zweiheit des Menschen bei Georg Simmel*, Würzburg 1983; eine Zusammenfassung findet sich auch bei: Richard Weihe, *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004, Kap. „Homo Duplex“.

⁷⁰ Vierkandt, *Naturvölker und Kulturvölker*, S. 3.

⁷¹ Ebd., S. 7.

⁷² Bei einem gebildeten Araber würde es sich, so Vierkandt, um keinen normalen Araber handeln, sondern „ein von der europäischen Gesittung berührter Araber“, ein „durch fremdartige Einflüsse pathologisch affizierter Typus“, S. 11, Fn. 1.

Europäer meinte – dazu befähigte, sich die ganze Erde zu unterwerfen, während die ‚Naturvölker‘ dazu verurteilt blieben, in der Geschichtslosigkeit zu verharren.“⁷³

Ein wiederum ähnliches Stufenmodell, in diesem Fall von Wildheit, Domestizierung und Freiheit, hatte einige Jahre zuvor bereits der Kulturwissenschaftler Gustav Klemm, der im Unterschied zu den idealistischen Autoren des 18. und frühen 19. Jahrhunderts rassetheoretisch argumentierte, in seiner *Allgemeinen Cultur-Geschichte der Menschheit* (Leipzig 1843) verfochten.⁷⁴ Klemm hatte eine weltweite Datensammlung über materielle Kulturen und soziale Verhaltensmuster angelegt – Daten, die er Reiseberichten entnahm. In seiner Abhandlung teilte er Völker in aktive und passive Rassen ein, wobei die Deutschen den aktiven zugeschlagen wurden. Seine Stufentheorie von Wildheit über Domestizierung bis zur Freiheit sollte die „natürliche“ Überlegenheit den Deutschen als aktivstem Volk biologisch „beweisen“. Entsprechend wurde sein Stufenmodell innerhalb der deutschen Völkerkunde und Anthropologie mit ihrem entwicklungsgeschichtlichen Impetus um Begriffe der kulturellen Überlegenheit bzw. Unterlegenheit aufgegriffen, und es sollte sich längere Zeit als eines der zentralen Theoreme behaupten.⁷⁵

In seiner *Völkerpsychologie* (1900–1920) vertrat Wilhelm Wundt ebenfalls eine lineare Fortschrittsgeschichte – allerdings ohne das Telos zu nationalisieren –, nach der sich die Menschheit in der Abfolge vom „primitiven“ über das „totemistische“ Zeitalter bis hin zu dem der „Helden und Götter“ und schließlich zur „Humanität“ entwickelt habe. Der „primitive Mensch“ ist dabei der Wilde; „der Wilde ist aber im wesentlichen ein Tier mit einigen wenigen menschlichen Eigenschaften“.⁷⁶ Diese Begriffe, hier als Entwicklungsstufen verstanden, bilden die Kapiteleinteilung in den *Elementen der Völkerpsychologie* und werden auch in anderen seiner Texte teleologisch konzipiert: „Überblickt man [...] die Gesamtentwicklung der Kultur, so ist unzweideutig ein zwischen manchen Neben- und Abwegen sich bewegendes, aber im letzten Grunde durchaus einheitlich als auf ihr letztes Ziel gerichtetes Streben zu erkennen, das auf die Unterwerfung der Natur unter den Willen des Menschen, auf ihre Umwandlung in ein Werkzeug für seine Zwecke ausgeht, die mit den materiellen Zwecken des Lebens beginnen, um mit ihrer Hilfe sich zu den höchsten geistigen Gütern zu erheben.“⁷⁷

⁷³ Karl-Heinz Kohl, *Ethnologie. Die Wissenschaft vom kulturell Fremden*, München 2000 (1993), S. 22.

⁷⁴ Vgl. Smith, *Politics and the Sciences of Culture*, S. 60.

⁷⁵ Ebd., S. 109.

⁷⁶ Wilhelm Wundt, *Elemente der Völkerpsychologie. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit*, Leipzig 1912, S. 12. Vgl. ausführlicher zu Wundt: Berthold Oelze, *Wilhelm Wundt. Die Konzeption der Völkerpsychologie*, Münster, New York 1991.

⁷⁷ Wilhelm Wundt, *Erlebtes und Erkanntes*, Stuttgart 1921. Kap. 50. auf <http://gutenberg.spiegel.de/wundt/erlebtes/erlebt50.htm> (zuletzt aufgerufen am 15.3.2013).

Die Identifizierung und Lokalisierung anderer Völker mit einer seitens der Europäer entweder schon überwundenen Entwicklungsstufe oder mit einem „Ursprung“, der außerhalb der Zeit stehend die „Ungeschichtlichkeit“ darstelle, erlaubte eine sowohl zeitliche als auch räumliche Abgrenzung des Fremden. „Place, territory, and location were ontologized and history reconceptualized in elaborate geographical and geopolitical designs. Inferior and no longer merely different, other races were completely excluded from its compass and became prehistoric as well as extracultural.“⁷⁸ Wie Gilroy deutlich macht, ist der Begriff des Prähistorischen hier nicht auf eine bestimmte Epoche bezogen, sondern versteht unter vor-geschichtlich alles, was außerhalb der Geschichte liegt. Diese transtemporale Kategorie allerdings wurde im Zuge des anthropologischen Denkens als Prähistorie mit einer zeitlichen Epoche und mit bestimmten Territorien als naturhaften und ursprünglichen identifiziert. Nach dieser Logik galten Kulturen als umso primitiver je weiter sie von Europa und dem gräko-römischen Ideal entfernt waren. Berühmt-berüchtigt ist der Fall des südwestafrikanischen, heute vorwiegend in Namibia lebenden Stamms der San, auch Kung, Ju/wasi oder Buschleute genannt, die noch bis in die 1960er Jahre als das letzte lebende Urvolk aus der Steinzeit galten.⁷⁹

Johannes Fabian hat diese Logik als „allochron“ charakterisiert: „Conceiving global history in terms of universal progress, this allochronic logic [savage, barbaric, civilized, Anm. S.L.] identified and constitute late-nineteenth-century ‚savages‘ as ‚survivals‘ – inhabitants of more or less ancient states of cultural development. At the same time, anthropology’s allochronism established a ‚civilized‘ West as the pinnacle of universal human progress, an argument that helped to legitimize various imperialist projects.“⁸⁰

Die gedanklichen Voraussetzungen waren dabei „[s]cientism, Enlightenment belief in progress, and colonially veiled ethnocentrism“⁸¹, die auch im Bereich der Kunstgeschichte jene allochrone Logik installierten, die den primitiven Völkern eine eigene Historizität absprach. Das Interesse an ‚primitiven‘ Artefakten war durch die Notwendigkeiten eines geschichtlichen Denkens bestimmt, das die Vergangenheit der Anderen bereits akzeptiert hat. Damit werden die „Überlebenden“ zum bloßen Material: „Die ‚Primitivsten‘ existieren nicht mehr. [...] Aber es gibt noch eine Reihe von tieferstehenden Völkern, die einen Schluss auf das, was vor ihnen in den niedrigsten Stufen war, gestatten. [...] die primitiven Jägervölker in Australien, Amerika und Afrika [bieten] ein

⁷⁸ Gilroy, *Between Camps*, S. 64.

⁷⁹ Vgl. dazu Robert J. Gordon und Stuart Sholto Douglas, *The Bushman Myth: The Making of a Namibian Underclass*, Boulder 2000.

⁸⁰ Fabian, *Time and the Other*, S. 16.

⁸¹ Matti Bunzel, „Foreword“, in: Fabian, *Time and the Other*, S. xi.

gutes Material.“⁸² – so der Ethnologe Leo Frobenius *Der Ursprung der Afrikanischen Kultur* von 1898.

Das Interesse an diesem ‚Material‘ war von der Hoffnung getragen, Aufschluss über den Stand der eigenen Kultur zu erhalten. Der Gedanke des Relikts wurde einige Jahrzehnte früher mit der Konzeption Bastians von der Anthropologie als „salvage anthropology“ begründet.⁸³ Nach dieser galt es, möglichst viele empirische Daten über „primitive“ Völker zu sammeln, bevor sie und ihre Kulturen der Modernisierung und dem europäischen Imperialismus zum Opfer fielen. Das Interesse war dabei kein rein bewahrendes, sondern der Hoffnung geschuldet, dass man bei einer vergleichenden Erforschung der Naturvölker Erkenntnisse über die fundamentale Funktionsweise des menschlichen Geistes gewinnen könne. Wenn diese Völker und mit ihnen die Daten verloren seien, könne nichts mehr über das ‚reale‘ mentale Selbst der Menschheit in Erfahrung gebracht werden.⁸⁴ Bastian war auf der Suche nach dem „Elementargedanken“, der unter den „Kartenhäusern der Zivilisation“ ebenso zu finden sei wie er bei den Naturvölkern offen da liege. Um das Eigene im Anderen wieder aufzufinden musste Bastian davon ausgehen, dass die Anfänge bei allen Kulturen gleich waren. Was bereits der Kulturanthropologe Theodor Waitz in seinem ab 1859 erschienenen sechsbändigen Werk *Anthropologie der Naturvölker* reklamierte, die mentalen Kapazitäten seien bei allen Völkern trotz kulturell unterschiedlicher Ausprägungen gleich und ethnographische und archäologische Evidenz diskreditiere die Meinung, dass manche Völker aufgrund ihrer mentalen oder physischen Erscheinungsweise anderen inhärent überlegen und biologisch zu den Trägern des Fortschritts determiniert seien, galt auch für Bastian: „the common principles of human mental operation could be identified everywhere.“⁸⁵ Da die eigenen Ursprünge aber als unwiderruflich verloren galten, gestaltete sich die Suche nach noch lebenden Exemplaren umso ambitionierter. Davon ging auch Woermann aus: Gerade der Anfang könne „oft ungeahnte Streiflichter auf das innerste und ursprünglichste Wesen der Kunst werfen“ (GdK, 1). Dieses Wesen der Kunst war mithin anthropologisch definiert. Trotz der Gleichheitspostulate war es die eigene Geschichtlichkeit und der zivilisatorische Fortschritt, die die Annahme von Geschichtlichkeit der so genannten Naturvölker verhinderte.

⁸² Leo Frobenius, *Der Ursprung der afrikanischen Kultur*, Berlin 1898, S. 350.

⁸³ Smith, *Politics and the Science of Culture*, S. 101.

⁸⁴ Ebd., S. 103.

⁸⁵ Kuper, *The Invention of Primitive Society*, S. 127. Zu Theodor Waitz vgl. Smith, *Politics and the Sciences of Culture*, S. 46–51. Theodor Waitz’ verband in seiner *Anthropologie der Naturvölker* Psychologie mit vergleichenden Kulturstudien. Dieses Buch war in Deutschland, aber auch Großbritannien und den USA ein Grundlagenwerk der entstehenden, modernen Ethnologie und wurde etwa von Edward Tylor, Franz Boas und ihren Schulen extensiv rezipiert.

II.4 HUMANISTISCHE TELEOLOGIE, RELATIONALE ONTOLOGIE, PRAGMATISMUS

Die humanistische Teleologie hat ihre eigenen anthropologischen Vorannahmen universalisiert, um eine nationale oder europäische Höherwertigkeit zu begründen oder selbst bei der Annahme einer ursprünglichen Gleichheit andere Kulturen als Anfang der eigenen still zu stellen. Die Verweise auf die europäische Bedingtheit eines universellen Kunstbegriffs müssen indes nicht bedeuten, dass die Kategorie der Universalität zu verabschieden ist. Vielmehr ist die spezifische historische Logik dieser Form des Universalismus zu untersuchen, die lediglich die eigenen Prämissen verallgemeinert. Diese Logik verdankt sich der anthropologischen Konfiguration und der ihr inhärenten humanistischen Teleologie, die sich mal als kulturpessimistische Zivilisationskritik geriert, mal die Höherwertigkeit der eigenen Kultur fundiert.

Daher stellt sich die Frage, ob allein ein Anti-Humanismus die rassistischen Praktiken, darwinistische Logiken oder die männliche Konzeption des Künstlerjägers begründete, wie der Kulturwissenschaftler Andrew Zimmerman nahelegt, wenn er sich auf die gängige Praxis der Völkerschauen, also der Zurschaustellungen von „Naturvölkern“ bezieht. Zimmerman spricht vor dem Hintergrund dieser in Deutschland um 1900 etablierten Völkerschauen, deren Mitbegründer der Zooerfinder Carl Hagenbeck war, der deutschsprachigen Anthropologie in seinem Buch *Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany* jeglichen Idealismus und Humanismus ab.⁸⁶ Grundfrage Zimmermans ist es, wie es dazu kam, dass in Deutschland wissenschaftliche Anthropologie und Massenkultur im Zuge des Imperialismus zusammen spielten, und sich die rassistische Praxis der Völkerschauen etablieren konnte. Solche Schauen wurden seitens der Anthropologen wissenschaftlich legitimiert, wie die Zusammenarbeit Virchows als Direktor der Deutschen Anthropologischen Gesellschaft in Berlin mit Hagenbeck zeigt.⁸⁷ Die von Virchow zudem praktizierten Schädelvermessungen, die Zurschaustellung von Deformationen, Witze über zusammengewachsene Embryonen, die Pathologisierung jeglicher Abweichungen hätten, so Zimmermann, mit Humanismus nichts mehr gemein. Die rassistische Linie der deutschen Anthropologie habe sich nur aufgrund des Wegfalls des Humanismus ausprägen können. Obwohl sich die Anthropologen um 1900 – er nennt

⁸⁶ Vgl. Zimmerman, *Anthropology and Antihumanism*.

⁸⁷ Ebd., S. 256, Fn. 21: Virchow „had a foreign service persuade the Egyptian government to permit Hagenbeck to take a group if its citizens to be displayed in German zoos. Hagenbeck, in exchange, not only allowed Virchow to bring a group of anthropologists to study these ‘Nubians,’ but also had them put on a private show for the whole anthropological society.“ Die sudanesischen Beteiligten wurden unter der Stammesbezeichnung „Nuber“ vorgeführt, um den Eindruck des Fremden und Exotischen zu verstärken.

vor allem Virchow – in eine Tradition mit Herder und dessen Humanismus stellen,⁸⁸ streicht er gegen diese Selbsteinschätzung ihren Antihumanismus heraus: „In rejecting humanism, anthropologists did not abandon the special and political project of the human sciences but rather transformed notions of culture to create both a new science and a new civic identity for a German polity marked by mass culture, imperialism, and natural science.“⁸⁹ Antihumanistisch sei diese Praxis in dem Sinne, als es keine humanistische Teleologie mehr gegeben hätte, die eine Ethik liefern würde. Diese „Humanitätslosigkeit“, wie Hans Hartung an anderer Stelle resümiert, ist die „Signatur einer Epoche, in der dem Menschen das rechte Maß fehlt, um sich im Verhältnis zu sich selbst und zur Außenwelt zu positionieren.“⁹⁰

Zimmerman folgt dem Diktum Nietzsches: Ist Gott tot, stirbt auch der Mensch – ein Diktum, das die philosophischen Anthropologie auf den Plan rufen sollte, um dem Tod des Menschen ein Gegengewicht zu geben und das „Maß des Menschen“ neu zu bestimmen. Zimmerman beachtet allerdings nicht, dass sich die humanistische Teleologie derselben Konfiguration wie das rassistische Klassifizieren verdankt und in derselben anthropologischen Grundfrage verankert ist. Die humanistische Stufenleiter brachte es mit sich, dass Naturvölker an der Schwelle des Übergangs von Mensch und Tier angesiedelt waren und die humanistische Teleologie die rassistische Praxis ermöglichen half. Der Beweis der Höherwertigkeit der eigenen Kultur war dem Humanismus selbst eingeschrieben.

Dennoch fragt Jacques Derrida in seiner Auseinandersetzung mit Martin Heideggers Begriff vom Geist, ob nicht doch an einer „humanistischen Teleologie“ festzuhalten sei, um Naturalisierung, Biologisierung und Rassismus auszusetzen. Nur mit dieser Teleologie könne eine radikale Trennung zwischen Mensch und Tier gewährleistet werden, bei deren Aufhebung „niedere Menschen“ zu „höheren Tieren“ gemacht werden könnten, wie es Groos in seiner Abhandlung tat. Derrida geht von Heideggers Unterscheidung zwischen Mensch und Tier aus, nach der das Tier nicht in der gleichen Weise eine Welt habe wie der Mensch, da ihm „das Seiende als solches, in seinem Sein nicht zugänglich ist“.⁹¹ Heidegger nennt dies „Armut“ oder „Entbehrung“, situiert also in diesem Fall einen Mangel auf der Seite des Tieres. Wenn es aber eine solche Armut ist, die u. a. „das Verhältnis des Tieres zum menschlichen Dasein“ prägt, schlussfolgert Derrida,

⁸⁸ Ebd., S. 262, Fn. 4.

⁸⁹ Ebd., S. 39. Zimmerman bezieht sich hier auf den Kulturkampf, den Virchow u. a. gegen katholischen Klerikalismus und Rückwärtsgeandtheit fochten.

⁹⁰ Hartung, Das Maß des Menschen, S. 30.

⁹¹ Jacques Derrida, Vom Geist. Heidegger und die Frage, Frankfurt am Main 1992 (Orig. De l'esprit. Heidegger et la question, 1987), S. 63.

„so lässt sich doch nicht vermeiden, dass die Negativität, von der in diesem Diskurs über die Entbehrung etwas zurückbleibt [...] eine anthropozentrische, ja humanistische Teleologie mit sich führt.“⁹² Und er fragt sich, ob dieser Anthropozentrismus überhaupt zu vermeiden sei. „Es ist nicht meine Absicht, die humanistische Teleologie zu kritisieren. Dringlicher scheint es mir, daran zu erinnern, dass sie, ungeachtet (bis zu Heidegger, doch haben sich Zeit und Situation nicht von Grund auf geändert) der Preis ist, den man für die ethisch und politisch motivierte Anklage des Biologismus, des Rassismus, des Naturalismus usw. zahlen muß.“⁹³

Derridas Frage ist, ob ohne Transzendentalität überhaupt auszukommen sei, wenn das Transzendente jene Seite „sichert“, ohne die man in Biologismen, Rassismen und Naturalismen verfällt. Voraussetzung für Derridas Überlegungen ist, dass die Anthropologie überhaupt von der anthropologischen Differenz her gedacht wird. In *Das Offene. Der Mensch und das Tier* hat Agamben die „anthropologische Maschine“ untersucht, die permanent zwischen Mensch und Tier unterscheidet. Und er fragt, ob und wie sie zum Stillstand zu bringen sei.⁹⁴ Diese Maschine trenne permanent das „Schon-Humane“ vom „(noch) Nicht-Humanen“, „das heißt sie animalisiert den Menschen, indem sie das Nicht-Humane im Menschen absondert: den *Homo alalus* oder den Affenmenschen.“⁹⁵ Ob, wie in der Moderne das „Außen mittels Ausschließung eines Innen“ erzeugt werde, oder, wie bei den „Alten“ das „Innen mittels Einschließung eines Außen“ – Agamben nennt als Beispiele den Menschenaffen, den Sklaven, den Barbaren, den Fremden als „Figuren des Animalischen mit menschlichen Formen“⁹⁶ – diese Maschine erzeugt durch die Trennung eine leere Zone, in der das, was human sein soll, permanent neu verortet und verschoben werden kann. Dies aber hieße, dass mit jeder Neuverortung auch jederzeit spezifische Personengruppen mit dem Humanen oder Nicht-Humanen identifiziert werden kann. Sie heißen dann nur nicht mehr Sklave oder Barbar, sondern, so Agamben, Juden oder Ultrakomatöse. Daher resultiert seine Frage, ob diese Maschine gestoppt werden könne. Aus dem Außen verlegt Agamben diese Unterscheidung ins Innere des Menschen zurück, als eine Unterscheidung, die ihn selbst durchzieht. Nur dann kann sie nicht mehr mit anderen Kulturen oder Personengruppen identifiziert werden. Daher fordert er an anderer Stelle, die Teilung von *zoe*, dem „bloßen“, biologi-

⁹² Ebd., S. 67.

⁹³ Ebd., S. 68. Zur Mensch/Tier-Unterscheidung vgl. auch Jacques Derrida, „L’animal que donc je suis (à suivre)“, in: *L’animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, hrsg. von Marie-Louise Mallet, Paris 1999.

⁹⁴ Agamben, *Das Offene*, S. 48.

⁹⁵ Ebd., S. 47.

⁹⁶ Ebd.

schen Leben, das jedes Leben miteinschließt, und *bios*, dem geformten, (proto-)gesellschaftlichen Leben, zugunsten einer unteilbaren „Lebensform“ aufzuheben.⁹⁷

Die Anthropologiekritik, wie sie seit den 1950er Jahren unternommen wird,⁹⁸ erhält Verstärkung dadurch, dass es seitdem immer wieder neue Vorschläge gibt, die Anthropologie dahin gehend neu zu bestimmen, dass ihr nicht mehr die Mensch/Tier-Unterscheidung zu Grunde liegt. Die Annahme einer Vorgängigkeit von Sprache (Claude Lévi-Strauss, Jacques Lacan und Michel Foucault),⁹⁹ die Überwindung der Kultur/Natur-Dichotomie (Philip Descola),¹⁰⁰ oder die Pluralisierung von Ontologien, die anders strukturiert sind als die westliche „Geist-versus-Materie-Ontologie“ (Eduardo Viveiros de Castro)¹⁰¹ sind solche Vorschläge, die allerdings auch das hartnäckige Fortleben der Mensch/Tier- und Natur/Geist-Dichotomie feststellen. Denn auch wenn es seitens des Strukturalismus oder der Psychoanalyse, oder auch im Denken Gilles Deleuzes und Félix Guattaris immer wieder Vorstöße gab, den Menschen nichtanthropozentrisch zu denken, sei, so Viveiros de Castro (der sich mit diesen Ansätzen allerdings nicht befasst und erklärt mit materialistischen Ontologien nichts anfangen zu können), unsere Alltagsanthropologie immer noch von einer Auffassung geprägt, die von der anthropologischen Differenz her denkt. Nach dieser Auffassung besitze der Mensch eine ursprüngliche Tiernatur, die durch Kultur gebändigt werden müsse – wodurch aber immer noch ein „Tierrest“ im Menschen verbleibt. Gleiches lässt sich auf das Mangelwesen beziehen. „[U]nsere Kosmologie“, so de Castro und er meint die westliche, „postuliert eine physische Kontinuität und eine metaphysische Diskontinuität zwischen Mensch und Tier“. Die Kontinuität mache den Menschen zu einem Gegenstand der Naturwissenschaften, die Diskontinuität zu einem Gegenstand der Humanwissenschaft.

⁹⁷ Vgl. Giorgio Agamben, „Lebens-Form“, in: Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen, hrsg. von Joseph Vogl, Frankfurt am Main 1994, S. 251–257.

⁹⁸ Vgl. zur Anthropologiekritik seit den 1950er Jahren Röllli, Kritik der anthropologischen Vernunft, insbes. IV.2. Grundzüge der Anthropologiekritik in der Nachkriegsphilosophie: Heidegger, Lévi-Strauss, Derrida, Foucault.

⁹⁹ Zu Claude Lévi-Strauss' Kritik am transzendentalen Humanismus schreibt Röllli: „Zusammenfassend kann man sagen, dass die strukturalistische Kritik am ‚transzendentalen Humanismus‘ das hierarchische System der kultur- und zivilisationstheoretischen Bildungsstufen im Verlauf einer historischen Selbstverwirklichung des menschlichen Wesens verabschiedet, und die traditionell als ‚primitiv‘ abgestempelten Denk- und Lebensformen auf der Grundlage eines [...] sprachwissenschaftlichen Verfahrens rekonstruiert [...]“. Und im Hinblick auf Foucault akzentuiert Röllli dessen Auffassung vom „‚Sein der Sprache‘ [...], das den Menschen auflöst oder zerstreut.“ (Ebd., S. 505)

¹⁰⁰ Philippe Descola, Jenseits von Natur und Kultur, a.d. Franz. von Eva Moldenhauer, Berlin 2011 (Orig. Par-delà nature et culture, 2005).

¹⁰¹ Eduardo Viveiros de Castro, „Perspektiventausch: Die Verwandlung von Objekten zu Subjekten in indianischen Ontologien“, in: Animismus, hrsg. von Irene Albers und Anselm Franke, Zürich 2012, S. 73–93, hier: S. 92.

Nach wie vor sieht er Geist oder das Bewusstsein als den großen „Differenziator“: „Er erhebt uns über das Tier und überhaupt über die Materie [...]“. Der Körper wiederum sei der große „Integrator“: „Er verbindet uns mit dem Rest des Lebens, vereint uns durch ein universelles Substrat (DNA, Kohlenstoffchemie)“.¹⁰²

Diese Diagnose einer Alltagsanthropologie korrespondiert genau Agambens Beschreibung der permanenten Teilung: „Die Teilung des Lebens in vegetatives und relationales, organisches und animalisches, animalisches und humanes Leben durchzieht also wie eine bewegliche Grenze vornehmlich das Innere des Menschen, und ohne diese innerste Zäsur wäre die Entscheidung darüber, was menschlich und was nicht menschlich ist, wahrscheinlich nicht möglich.“ Und weiter: „Nur weil so etwas wie das animalische Leben im Innern des Menschen abgetrennt worden ist, nur weil Distanz und Nähe zum Tier im Innersten und Unmittelbarsten ermessen und erkannt worden sind, ist es möglich, den Menschen den anderen Lebewesen entgegensetzen und zugleich die komplexe – und nicht immer erbauliche – Ökonomie der Beziehungen zwischen Menschen und Tieren zu organisieren.“¹⁰³ Agamben fragt allerdings nicht nach der humanistischen Teleologie. Denn selbst, wenn der Realisierungsgrad einer humanistischen Teleologie damit zur Frage des Eigenen würde, gäbe es immer noch Menschen, die menschlicher und Menschen, die tierischer wären. Die Teleologie bliebe in dieser Konzeption erhalten, wenn die Mensch/Tier-Unterscheidung selbst nicht aufgehoben ist, sondern das Innere des Menschen selbst durchzieht. Physische Kontinuität und metaphysische Diskontinuität würden auch hier den Begriff des Humanen organisieren.

De Castro exemplifiziert am Beispiel der amazonischen Awaté, dass es auch genau umgekehrte Auffassungen gibt, die einer „relationalen Ontologie“ folgen. Das Schema verläuft hier umgekehrt: „metaphysische Kontinuität und physische Diskontinuität“, d.h. nach dieser Auffassung gibt es eine universelle Seele, aber verschiedene Körper.¹⁰⁴ De Castro betont allerdings, dass es falsch wäre, das jeweilige Denken als das Falsche des anderen zu begreifen, nach dem Motto, der Westen habe dort „Substanzen, Individuen, Trennungen und Gegensätze“ etabliert, wo andere Gesellschaften/Kulturen „Relationen, Ganzheiten, Verbindungen und Einbettungen“ sehen.¹⁰⁵ Und es ist auch nicht so, dass dem Westen voluntaristisch relationale Ontologien zur Verfügung stünden, sind es doch eben diese relationalen Ontologien – ein Begriff, durch den de Castro den westlichen Terminus „Animismus“ ersetzt –, die von den westlichen Kulturen im Zuge ihrer Selbstdefinition als fortschrittsgeschichtliche und moderne abgetrennt und an andere

¹⁰² Ebd., S. 84.

¹⁰³ Agamben, *Das Offene*, S. 26.

¹⁰⁴ De Castro, *Perspektiventausch*, S. 84.

¹⁰⁵ Ebd., S. 92, Fn. 38.

Kulturen verwiesen wurden, die in diesem Zuge als vormodern, primitiv oder animistisch qualifiziert worden sind. Die physische Kontinuität und metaphysische Diskontinuität ist also ein wesentlicher Bestandteil westlicher Selbsterzählung. Descola argumentiert allerdings, diese Dichotomie habe die Industrialisierung der Natur – sowohl von Flora wie Fauna –, ihre Ausbeutung und Zerstörung allererst ermöglicht.¹⁰⁶ Es brauche daher eine Pluralisierung von Ontologien, wie De Castro meint, zu denen u.a. gehören würde, das Abgetrennte auch wieder ins Eigene zu integrieren. Andere Ansätze fragen insofern, u.a. von de Castro ausgehend, ob relationale Ontologien nicht nach wie vor auch im westlichen Denken bestehen geblieben sind¹⁰⁷ und als das Verworfenen der eigenen Kultur, die sich als Moderne und Westliche genau erst über die Verwerfung konstituierte, noch persistieren.

Das gesamte Problem der Sonderstellung des Menschen beruhe auf dieser „Entzweiungslogik“,¹⁰⁸ die die anthropologische Differenz bereits an der Basis des Denkens etabliert. Rölli, der innerhalb der europäischen philosophischen Anthropologie argumentiert, schlägt einen pragmatischen Ansatz vor, der die Natur/Geist-Dichotomie insofern blockiert, als nicht mehr Natur, sondern ein „Gefüge pragmatischer Relationen einer disparaten Soziabilität“ als das Konstituierende des Menschen gedacht wird. Der Begriff der Natur steht bei ihm für das, was sich der Beherrschung des Verstandes entzieht. Gewonnen ist damit ein Ansatz, der das „verstandesmäßig Unfassbare weder als Natur noch als utopische Bestimmung substantzialisiert“¹⁰⁹, wie es in romantischen Naturkonzeptionen oder in Vorstellungen von einer Lebensursprünglichkeit geschehen sei. Es gelte, der „unheiligen Allianz von Naturalismus und Metaphysik“¹¹⁰ zu entkommen, die genau auch die Kunstbegrifflichkeiten bis in die 1950er Jahre durchzieht, die von der humanistische Teleologie und damit von der Mensch/Tier-, Natur/Kultur-Volk, Natur/Geist-Dichotomie durchdrungen bleiben. Im geht es darum, den „Naturüberschuss“ weder zu leugnen, noch zu affirmieren, sondern neuartig und anders zu konzipieren.¹¹¹ Mit Foucault sieht er eine Lösung darin, den „transzendentalen Reduktionismus zurück-

¹⁰⁶ Vgl. Descola, *Jenseits von Natur und Kultur*.

¹⁰⁷ Diese Frage stellte die Ausstellung „Animismus“, vgl. das gleichnamige Begleitbuch zu den Ausstellungen in Wien, Antwerpen, Berlin und New York, hrsg. von Albers/Franke.

¹⁰⁸ Rölli, *Kritik der anthropologischen Vernunft*, S. 482.

¹⁰⁹ Ebd., S. 483.

¹¹⁰ Ebd. Rölli fasst Hauptmerkmale und Problemfelder dieses Allianz zusammen: die im Cartesianismus verhaftete Vorstellung der *res cogitans* als Bewusstsein, herkommend vom *animal rationale* und, damit verbunden, Subjektivität als Innensphäre der bewussten Vorstellungstätigkeit, das jüdisch-christliche Erbe der Vorstellung von einer Gottesebenbildlichkeit des Menschen, und nicht zuletzt die Koppelung des Menschen aber auch noch des Heideggerschen Daseins-Begriffs an Geschichte. Vgl. ebd., S. 484–485.

¹¹¹ Vgl. ebd., S. 483.

zuweisen, in dem man nicht länger die Bedingung der *Möglichkeit*, sondern die *wirklichen* (zeitlichen, sprachlichen, politischen etc.) Bedingungen der Erfahrung herauszustellen sucht.¹¹² Obwohl Röllli Foucaults Identifizierung einer anthropologischen Konfiguration mit einer epochalen *episteme* als zu pauschal und undifferenziert ablehnt, sieht er in seinem Denken Wege, „die von der ‚Heerstraße‘ der Gattungsmetaphysik abführen ins Gelände unkontrolliert wuchernder Sprachspiele.“¹¹³

Als ein solches könnte man Agambens Rede vom Menschen als das ins Kino gehende Tier verstehen,¹¹⁴ der die anthropologische Differenz in den Bereich des Menschlichen verschiebt. Die Frage nach dem Tier stellt sich in einer solchen Rede nicht mehr, und sie spricht doch vom Menschen *als* Tier. Die Unterscheidung liegt dann nicht mehr auf der Ebene von Geist, Vernunft, Geschichte, Sprache, sondern auf so arbiträren wie zufälligen Kriterien wie „Kino“, umgemünzt auf unseren Zusammenhang, auf Kunst. Dann aber muss der *Kunstabgriff* selbst bestimmt werden – und zwar nicht mehr von der anthropologischen Differenz und einer Natur/Kultur-Unterscheidung, sondern von woanders her. Ist der Bestimmung von Kunst als Gattungsmerkmal die Bindung an eine humanistische Teleologie, an hierarchisierende Unterscheidungen, an einschließende Ausschlüsse inhärent, ändert sich die Szene ganz, wenn man sie vom gesellschaftlichen Zusammenhang her denkt. In eine ähnliche Richtung argumentiert Röllli, wenn er schreibt, dass die philosophische Anthropologie grundsätzlich naturalistisch formiert sei, da sie sich als philosophische Biologie wesentlich mit dem ‚Leben‘ beschäftigt“, während der Pragmatismus jedem Versuch widerspreche, eine eigentliche menschliche Natur von den konkreten sozialen und technischen Kontexten abzulösen.¹¹⁵ Und er betont, „Empfindungen, Gefühle, Affekte Leidenschaften – überhaupt das körperlich-sinnliche Dasein“ seien „soziale Realitäten (oder Fiktionen)“, „auch wenn sie sich bestimmten Praktiken und Denkweisen entziehen (und dafür andere engagieren oder hervorbringen).“ Und weiter: „Sämtliche aktuellen Handlungen und Diskurse stehen in Macht- und Anerkennungsverhältnissen – ihre Beziehungen und ihre Grundlagen mögen institutionalisiert sein, doch bleiben sie fragmentarisch, vergänglich und Gegenstand eines unabschließbaren Aushandlungsprozesses.“¹¹⁶ Kaum etwas zeigt dies deutlicher als „Kunst“ selbst, die als Gegenstand allererst in und durch solche

¹¹² Ebd., S. 507.

¹¹³ Ebd., S. 509.

¹¹⁴ Vgl. Giorgio Agamben, „Difference and Repetition: On the Films of Guy Debord“, a.d. Italien. von Brian Holmes, auf: http://www.totuusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Giorgio-Agamben-difference_and_repetition_on.pdf (zuletzt aufgerufen am 15.7.2013).

¹¹⁵ Röllli, Kritik der anthropologischen Vernunft, S. 510.

¹¹⁶ Ebd.

Aushandlungsprozesse konstituiert wird, auch wenn sie größtenteils institutionalisiert und dadurch, zumindest auf gewisse Zeit, sicher gestellt ist. Gleichwohl sind es solche Institutionalisierungen insbesondere der anthropologischen Differenz, etwa durch die um 1900 erfolgte Aufteilung in Kunstmuseen und ethnologische Museen, die derzeit in Frage stehen, bzw. stehen müssten, will man nicht die Implikationen der anthropologischen Differenz noch weit bis ins 21. Jahrhundert weiter ziehen.

III. DIE ORNAMENTE AUS DER SÜDSEE – ZUR (UN-)REINHEIT DER MODERNEN KLASSIK



links: Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, 1856, S. iv: „Head of Savage Tribes“
rechts: John Lubbock, *The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man*, 1870, Fig. 13, 14: „Head of New Zealanders“

Im 19. und frühen 20. Jahrhundert knüpften sich Überlegungen zur Kunstgenese und Menschwerdung an Diskussionen über die Bedeutung des Ornaments. Kaum ein Kunsthistoriker bzw. Kunstwissenschaftler lässt in dieser Zeit seine Kunstgeschichte nicht mit der Frage nach dem Ornamentalen beginnen. Es steht für den Anfang der Kunst und bildet die Basis für die Behauptung ihrer universalen Einheit ausgehend von einer anthropologisch konstatierten Ubiquität. Ein „natürlicher Instinkt“, so Owen Jones in seinem Werk *The Grammar of Ornament* (1856), treibe die Menschen zum Ornamentieren. Die Belege dafür findet er außerhalb Europas: „From the universal testimony of travellers it would appear that there is scarcely a people in however early stage of civilization with whom the desire for ornament is not a strong instinct.“¹ Nach Max Dessoir beginnt jede Kunst mit dem Ornament, wobei „[d]er erste und einfachste Körperschmuck [...] die abwaschbare und veränderliche Bemalung [ist], dann folgt die dauernde Aufprägung von Mustern durch Narbenzeichnung und Tätowierung, und schließlich allerhand beweglicher Schmuck und Putz.“² Für Wilhelm Wundt wiederum war die Geschichte des Ornaments jenes Dokument, das uns für die Entwicklung der Kunst vorliegt, da das Ornament mit „den allgemeineren Fragen nach den psychischen Motiven der Kunstentwicklung überhaupt zusammenhängt und mehr als irgendwelche andere

¹ Owen Jones, *The Grammar of Ornament*, London 1910 (1856), S. 13.

² Max Dessoir, *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906, S. 283.

Zeugnisse auf den geistigen Werdeprozeß der Kunst Licht wirft.“³ Und nicht zuletzt gilt im Rahmen der entstehenden Stiltheorien das Ornament als privilegierter Ausdrucksträger eines Epochengeists. „Hier lautet die Prämisse: das unbewußt hervorgebrachte anonyme Material hat den höchsten Auskunfts Wert.“⁴ Alois Riegl geht es im Vorwort zu den *Stilfragen* um „einen fortwährenden kausalen Zusammenhang im menschlichen Kunstschaffen aller bisherigen Geschichtsperioden“,⁵ der sich am besten am Ornament ablesen lasse. Um diesen Epochengeist möglichst rein destillieren zu können, sollten unberechenbare Faktoren menschlichen Schaffens wie Intention und „individuelle Umstände der Werkentstehung“ gar nicht erst zum Zuge kommen. Ornamente und Gebrauchsgegenstände, klassifiziert als anonyme Hervorbringungen und „serielle Erzeugnisse“,⁶ erschienen dafür bestens geeignet.

Der Epochengeist, der sich vor allem in einer solchen Klassifikation zeigt, ist derjenige der Moderne selbst, wenn das vorindustrielle Ornament unter industrielle Produktionsbegriffe wie Serialität und Anonymität gefasst wird. Mag zwar das Ornament als Beiwerk per definitionem randständig sein, so ist es doch von Gottfried Semper über Alois Riegl, Wilhelm Worringer, August Schmarsow und Max Dessoir hin zu Aby Warburg, Adolf Loos oder Hans Hildebrandt⁷ zentral für die kunstgeschichtliche Methodenbildung.⁸ Darüber hinaus wurden die die Moderne konstituierenden Dichotomien wie Autonomie/Heteronomie, Kunsthandwerk/Kunst, Maschine/Handwerk, hoch/niedrig, Masse/Elite, Kunst/Leben anhand des Ornaments durchdekliniert.⁹

³ Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, Bd. 3: *Die Kunst*, Leipzig 1919 (3., neu bearb. Aufl.), S. 122. „Das Problem dieser Entwicklung [der Kunst, S. L.], dessen Dokumente uns in der Geschichte des Ornaments vorliegen, das aber seinem Wesen nach ein psychologisches ist, wird uns später eingehend zu beschäftigen haben, da es mit den allgemeineren Fragen nach den psychischen Motiven der Kunstentwicklung überhaupt zusammenhängt und mehr als irgendwelche andere Zeugnisse auf den geistigen Werdeprozeß der Kunst Licht wirft.“

⁴ Kemp, Alois Riegl (1858–1905), S. 42. Vgl. zu *Stilfragen* auch Wolfgang Kemp, „John Ruskin 1819–1900. Leben und Werk“, München 1983, insbes. S. 160.

⁵ Alois Riegl, *Stilfragen, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893, XIII.

⁶ Hier nach Kemp, Alois Riegl (1858–1905), S. 42.

⁷ Zu Hildebrandt vgl. Spyros Papapetros, „An Ornamented Inventory of Microcosmic Shifts: Notes on Hans Hildebrandt’s Book Project ‚Der Schmuck‘ (1936–1937)“, in: *Getty Research Journal*, Nr. 1, 2009, S. 87–106.

⁸ Zu Schmarsow und Dessoir vgl. Pryanka Basu, „Die ‚Anfänge‘ der Kunst und die Kunst der Naturvölker“, in: *Image Match. Visueller Transfer, ‚Imagescapes‘ und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, hrsg. von Martina Baleva und Ingeborg Reichle, München 2012, S. 109–130.

⁹ Vgl. dazu Debra Schafer, *The Order of Ornament, the Structure of Style: Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge/MA, London 2003, die anhand von u.a. Jones, Semper und Riegl und schließlich der Kunst in Wien um 1900, vor allem Gustav Klimt, den Zusammenhang von Ornament und Moderne diskutiert.

Bis heute gibt die Ubiquität des Ornaments zu denken. Auch wenn Begriffe wie „Instinkt“ oder „Epochengeist“ nicht mehr fallen, werden doch immer wieder evolutionstheoretische oder anthropo-psychologische Gründe genannt, um das universale Vorkommen des Ornaments zu erklären sowie einen Zusammenhang zwischen Künsten unterschiedlichster Gesellschaften zu stiften.¹⁰ Ein evolutionstheoretisches Argument vertritt die Philosophin Christine Buci-Glucksman in *Philosophie de l'ornement*, wenn sie schreibt, dass alle Kulturen, ob chinesisch, japanisch, ägyptisch, griechisch, romanisch, islamisch, lateinamerikanisch oder maorisch, die Sprache des Ornaments praktiziert hätten, ohne dass diese Sprachen homogenisierbar seien. Allerdings würden Universalität, Evolution und Geschichte im Ornament zusammen fließen: „Es ist diese Universalität des Ornaments, die die Geburt und die Evolution des Menschen seit Jahrtausenden begleitet und die ich untersuchen wollte.“¹¹ Buci-Glucksman argumentiert phylogenetisch, während das Ornament längste Zeit vor allem entwicklungspsychologisch als menschliche Veranlagung erklärt wird, etwa bei Ernst Gombrich in seiner wahrnehmungspsychologischen Untersuchung zum *Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens*. Gombrich findet einen Nachfolger in David Brett, der in *Rethinking Decoration* frühkindlicher Wahrnehmungsausbildung nachgeht und sich dabei auf den österreichisch-amerikanischen Psychoanalytiker und Säuglingsforscher René Spitz und dessen Buch *The First Year of Life* (1965) bezieht. Nach Spitz verfügen alle Säuglinge in der ersten Phase nach der Geburt vor allem über viszerale Sinneseindrücke, die sie über das vegetative Nervensystem erhalten. In diesem frühen Stadium bewohnen sie eine Welt von „Ausgewogenheit, Spannung, Temperatur, Vibration, Hautkontakt, die gekennzeichnet sind durch spezifische Rhythmen, Tempi, Dauer, Resonanzen“.¹² Das Ornament als rhythmisch gestaltete Oberfläche korrespondiere dieser Wahrnehmungsform am besten und erhalte sich ein Leben lang als unterschwellige Wahrnehmungsform. Auf diese Weise wird das Ornament als jene anthropologische Grundfigur fortgeschrieben, als die es seit dem 19. Jahrhundert etabliert wurde. Sinn, Zweck und Genealogie des Ornaments haben indes in den kunsthistorischen Schriften unterschiedliche Deutungen erfahren: Es sei aus der Nachahmung von Formen der Natur entstanden (Ernst Grosse), es entspringe der Materialbearbeitung oder einem Schmucktrieb (Gottfried Semper), es verdanke sich einem eigenständigen Kunstwillen (Alois Riegl). Auch die Funktion wird vielfältig interpretiert. Dessoir bietet eine ganze

¹⁰ Ein Weltkunstzusammenhang wird etwa suggeriert, wenn 2013 eine ornamentale Arbeit der libanesischen Künstlerin Hema Upadhyay die 220. Nummer der Zeitschrift *Kunstforum international* mit dem Thema „Globalkunst. Eine neue Weltordnung“ schmückt.

¹¹ Christine Buci-Glucksman, *Philosophie de l'ornement. D'Orient en Occident*, Paris 2008, S. 14–15.

¹² David Brett, *Rethinking Decoration: Pleasure and Ideology in the Visual Arts*, New York 2005, S. 84.

Reihe an: Die „kosmetische Kunst“ entspringe als „Besitzschmuck der Freude am Eigentum [...], wirkt als Reiz auf das andere Geschlecht und als Abschreckungsmittel auf die Feinde, besonders aber als Schutzschmuck im Sinne von Amuletten.“¹³ Über die jeweilige kulturelle Kodierung oder ihre Materialität ist damit nichts besagt. Die Abstrahierung von solchen Faktoren machte das Ornament erst zu einer universalen anthropologischen Figur und damit retroaktiv zu einer Figur der Moderne, anhand derer die Ubiquität von ornamentaler Abstraktion dann ‚bewiesen‘ werden konnte. Universal ist mithin nicht das Ornament, sondern abstrahierende Darstellungsformen, die verschiedene Ornamentformen weltweit allererst vergleichbar machten, und so ihre eigene, moderne Universalität etablieren konnten.

III.1 EPISTEMOLOGIE UND KOSMOLOGIE DES ORNAMENTS

Auf grundlegenderer Ebene hat Debra Schafer die epistemologische Funktion des Ornaments für den Diskurs der Moderne herausgearbeitet und zeigt, inwieweit sich die Kunstgeschichtsschreibung an die methodischen Begriffe der Biologie und der vergleichenden Sprachwissenschaft orientierte, um so ihre eigene Wissenschaftlichkeit zu begründen. Die Suche nach elementaren Bestandteilen, nach organischen und funktionalen Zusammenhängen war das gemeinsame Anliegen von Kunstgeschichte, Biologie und Sprachwissenschaft, ausgehend von der Annahme, dass durch die Kombination einfacher Grundstrukturen komplexere Muster entstehen. Die *episteme* umfasst dabei unterschiedliche Modalitäten der Begriffsübertragung von der Analogie über die Metapher bis zum Denkmodell, ohne von einem direkten Einfluss sprechen zu müssen.

Gemeinsamkeiten der ansonsten als unterschiedliche Disziplinen gefassten Wissenschaften spiegeln sich sowohl in den Darstellungsformen des Ornaments als auch an den Begrifflichkeiten, die sich Ornamenttheorie, Sprachwissenschaft und Biologie teilen. Jones etwa hat die Anwendbarkeit der biologischen Nomenklatur an vegetabilen Ornamenten demonstriert, und bildet seine nach Zeiten und Regionen geordneten Ornamente nach dem Prinzip biologischer Schautafeln ab, wobei eine Tafel mit Blättern und Blüten den Abschluss seines Buches bildet. Semper wiederum wollte erklärtermaßen zum Cuvier, zum vergleichenden Anatom der Kunstgeschichte werden, d.h. nach elementaren Formen und deren Prinzipien forschen. Mehr als einmal habe Semper bekundet, eine Ausstellung von Tierskeletten im *Jardin de Plantes* des Biologen Georges

¹³ Dessoir, Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, S. 13.

Cuvier, die er in seinen Studententagen in Paris gesehen hatte, habe bedeutenden Einfluss auf seine Methode gehabt.¹⁴ Cuvier hat die Kriterien der Klassifikation von Pflanzen und Tieren von äußerlichen Kennzeichen auf innere, unsichtbare Funktionen wie Verdauung, Blutkreislauf und Stoffwechsel verlegt.¹⁵ Organismus und Funktion sind die zwei wichtigsten epistemologischen Begriffe, die nach Semper die Struktur des Ornaments bestimmen. „As an organism responds to physical needs, function gives structure to its parts, which, in turn, condition the structure of the whole [...]“¹⁶ Semper hat sich dabei auf die Bücher *Kraft und Stoff: empirisch-naturphilosophische Studien* von Ludwig Büchner von 1855, der eine mechanistische Vererbungslehre vertrat und vor allem in zweifacher Weise auf *Physiologie des Stoffwechsels in Pflanzen und Tieren* (1851) von Jacob Moleschotts gestützt, der rein physiologische Prozesse untersuchte.¹⁷ Erstens, indem er, wie Moleschott, einen unsichtbaren Funktionskreislauf annimmt, d.h. einen „Prozess, durch den Kunstformen Veränderung erfahren“, und zweitens, indem er den Begriff des „Stoff-Wechsels“ auf materielle Übertragungen bezieht. Daraus resultiert Sempers berühmte These, dass sich in späteren Materialien noch Spuren früherer Materialstile erhalten hätten – etwa Flechtmuster aus der Textilverarbeitung in aus Stein gehauenen Formen –, und somit „symbolisch auf die in der Vergangenheit benutzten Materialien anspielen.“¹⁸ Der biologische Begriff des Stoffwechsels als organischer Zusammenhang wird damit zu einer Aussage über künstlerische Methoden und über Veränderungen künstlerischer Materialität.

Neben den biologischen Analogien sind die meisten Ornamentbücher gemäß der Grammatikforschung im Zuge der komparativen Philologie des 19. Jahrhunderts modelliert, die Sprache ebenfalls von kleinsten Einheiten aus dachte.¹⁹ Dies lässt sich bereits an den Titeln ablesen, sei es von Owen Jones' *Grammar of Ornaments*, William H. Goodyears *The Grammar of the Lotus* (1891)²⁰ oder von der posthum veröffentlichten

¹⁴ Shafter, *The Order of Ornament*, S. 34.

¹⁵ Vgl. dazu ausführlich Foucault, *Die Ordnung der Dinge*.

¹⁶ Shafter, *The Order of Ornament*, S. 34.

¹⁷ Hier nach Harry Francis Mallgrave, *Gottfried Semper: Architect of the Nineteenth Century*, New Haven, London 1996. Mallgrave verweist darauf, dass Moleschott in seinem ein Jahr später erschienenen Buch *Der Kreislauf des Lebens: physiologische Antworten auf Liebig's chemische Briefe* von 1852 auch alle menschlichen Lebensenergien und Gedankengänge als essenziell durch physiologische Prozesse des Organismus bestimmt sah.

¹⁸ Mallgrave, *Gottfried Semper*, S. 303 [Hervorhebung S.L.].

¹⁹ Nochmals Shafter, *The Order of Ornament*, S. 61: „Comparative philology, similar to endeavors in the sciences (comparative anatomy and biology), attempted to uncover the hidden complexity of meaning behind words by searching for their primitive verbal origins and for phonetic and syntactical relationships between seemingly disparate languages.“

²⁰ Zu Goodyear vgl. Shafter, *The Order of Ornament*, S. 44–45: Goodyear war Kustos der Ägyptischen Sammlung am Brooklyn Institute of Arts and Sciences in New York. Seine These einer kontinuier-

Schrift Riegls, *Historische Grammatik der bildenden Künste*²¹. Die komparative Philologie führte weg von semantischen Fragen und hin zur Suche nach einer mehreren oder gar allen Sprachen gemeinsamen Wurzel sowie nach den Funktionsmechanismen, auf die Formen der Verknüpfung diskreter sprachlicher Einheiten zurückzuführen sind – im Unterschied zum vorherigen Interesse an Fragen der Repräsentation. Entsprechend rekurrierte Semper in *Der Stil* auch auf die neueste Sprachforschung, die Verwandtschaftsbeziehungen zwischen Sprachen aufzeigte und Worte auf gemeinsame Urformen zurückführte. „[E]ben so lässt sich ein analoges Bestreben auf dem Felde der Kunstforschung rechtfertigen, welches der Entwicklung der Kunstformen aus ihren Keimen und Wurzeln, ihren Uebergängen und Verzweigungen diejenige Aufmerksamkeit widmet, die ihnen ohne Zweifel gebührt.“²² Paradigmatisch war dafür das Ornament, dessen Einzelemente leicht isolierbar waren und dessen Teile sich leicht verknüpfen lassen. Selbst das Verständnis von Architektur war in dieser Zeit in Anlehnung an aktuelle Vorstellungen von der Struktur der Sprache geprägt. Es war gängig, von der Grammatik des Entwurfs, dem Vokabular und der Syntax der Bauteile zu sprechen.²³

Dieses reduzierende und formalisierende Prinzip – Riegl untersuchte die Spirale, die sich aus dem Kreis entwickelt habe, Jones ging vom Karo als Grundelement des Ornaments aus, Semper vom Schneekristall – führt durch Abstrahierung zur Vergleichbarkeit unter dem Gesichtspunkt der Form. Kulturen, Epochen und Gegenstandsfelder rückten damit in einen Zusammenhang, der sich nach anderen Untersuchungskriterien in dieser Weise nicht hätte herstellen lassen. Wenn Riegl über neuseeländische Spiralornamentik schreibt, zeigen seine Abbildungen die Ornamente nicht auf ihren materiellen Trägern, sondern Riegl hat ihre Form isoliert. Ähnliches gilt bereits für Jones, dessen *Grammar of Ornament* ein für Dekorationszwecke verfertigtes Musterbuch aller möglichen Ornamentformen darstellt, die ebenfalls von jeglichem materiellen Träger und kulturellen Funktionszusammenhang gelöst sind. Die einzige Ausnahme hier sind Paddel nicht weiter spezifizierter „savage tribes“ – tatsächlich sind es südpazifische Paddel der Tongatapu-Kultur –, die als Paddel sichtbar bleiben, allerdings klassifikatorisch nach dem Vorbild botanischer Schautafeln reproduziert sind. Die so entstehende Vergleichbarkeit und Anwendbarkeit der Ornamente in einem Musterbuch verdankt sich dem Ablösen vom

lichen Entwicklung des Ornaments vom Sonnenkult der Ägypter bis zu den dekorativen Kompositionen der westlichen Antike wurde von Riegl aufgenommen und gegen die – für Riegl absurde – These Sempers gewendet, nach der das Ornament in der Herstellung von Geflechten quasi wie von selbst entstanden sei.

²¹ Alois Riegl, *Historische Grammatik der Bildenden Künste*, aus dem Nachlass hrsg. von Karl Swoboda und Otto Pächt, Graz 1966.

²² Gottfried Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde, 2 Bde., 1960/63, Bd. I, S. 1–2.

²³ Vgl. Shafter, *The Order of Ornament*, S. 62.

materiellen Träger, dem Herauslösen aus historischen oder geographischen Kontexten sowie dem Absehen vom spezifischen Gebrauch und einer jeweiligen kulturellen Kodiertheit. Derart in eine europäische Nomenklatur, Darstellungskonvention und in ein epistemologisches Interesse überführt, wundert es nicht weiter, wenn Oleg Grabar feststellt, dass etwa Riegls Beschäftigung mit nichteuropäischer Ornamentik zum Verständnis derselben nichts beigetragen hätte. „[...] he paid no attention to human history, because that Kunstwollen was not located in the needs of cultures nor of men, but in the structure of forms, which, like biological organs, ket on reproducing themseves and evelving according to their own rules.“²⁴ Grabar verweist auf zwei Fehlannahmen, die die Rezeption der islamischen Kunst auf Jahrzehnte bestimmt bzw. verstellt haben: erstens das Ornament, namentlich die Arabeske, verfüge über keine Geschichte, und, zweitens, die Arabeske habe keine Bedeutung und sei ein reines Spiel der Form.²⁵

Als derart abstrahierte Formen entfalteten die Ornamente rein *innerhalb* eines europäischen Kanons ein relativierendes Potenzial. So stellte Jones die neuseeländische Ornamentik auf dieselbe Stufe mit den Werken der „höchsten Zivilisation“: „The beautiful New Zealand Paddle [...] would rival works of the highest civilization: there is not a line upon its surface misapplied.“²⁶ Diese Relativierung zielt auf eine Zivilisationskritik. Im gleichen Zug fordert Jones dazu auf, das Erlernte und Künstliche zu vergessen und zu „natürlichen Instinkten“ zurück zu kehren, da die zivilisierten Ornamente zum Überladenen („superadding“) tendierten. Seine Annahme, die neuseeländischen Ornamente seien aus einem natürlichen Instinkt heraus entstanden, folgt jener allochronen Logik, nach der nichteuropäische Kulturen aufgrund ihrer angeblichen Nähe zur Natur für einen Anfang bürgen.

Die epistemologische Funktion des Ornaments brachte einige klassifikatorische Vorannahmen mit sich. Ornamente wurden vielfältig als Schmuck betrachtet und galten bei schriftlosen Kulturen als „Schriftersatz“. Die vermeintliche Schriftlosigkeit war wiederum gekoppelt an die Annahme einer Gedächtnis- und Geschichtslosigkeit bei sogenannten „primitiven“ Kulturen. Rousseau hat diesen Rezeptionsweg bei seinen Überlegungen zum Ursprung der Sprache vorgezeichnet, indem er drei „Schreibweisen“ – Bemalen, Zeichen, Alphabet – mit der Zivilisationsgeschichte verband: „Diese drei Schreibweisen stimmen ziemlich genau mit den drei verschiedenen Zuständen überein, unter denen man die zu eine Nation zusammengefassten Menschen betrachten kann. Das

²⁴ Oleg Grabar, „Riegl, The Arabesque, and Islamic Art“, in: Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption, hrsg. von Peter Noever, Arthur Rosenauer und Georg Vasold, Wien 2010, S. 84–89, hier: S. 89.

²⁵ Ebd.

²⁶ Jones, Grammar of Ornament, S. 4.

Bemalen von Gegenständen kommt den wilden Völkern zu; die Zeichen von Wörtern und Sätzen den Barbaren; das Alphabet schließlich den zivilisierten Völkern.²⁷ Ornamente wurden also nicht als Sprachform oder als codiertes System kultureller Überlieferung aufgefasst, vielmehr wurden kulturelle Artefakte, wie etwa Kanupaddel der Maori, zuallererst als Ornament klassifiziert und dann für ihren „Erfindungsreichtum“ gelobt.²⁸ Noch 1992 beurteilt Carlo Servi Piktogramme oder „Ornamente“ als „Sackgasse“ in der Entwicklung hin zur phonetischen (europäischen) Schrift.²⁹ Servi hängt bei seiner Erörterung von Medien der Überlieferung, für die er als Beispiel unter anderem eine Perlenkette aus Neuguinea heranzieht, noch Goethes morphologischer Vorstellung einer „Urform“ an, ohne das Konzept einer solchen „Urform“ selbst zu historisieren.

Auch wenn Shafter auf diese Weise die epistemologische Funktion des Ornaments für die Moderne herausgearbeitet hat, bleibt mit Fabian nach seiner kosmologischen Funktion zu fragen. Er fordert, das Verhältnis von Epistemologie zu einer politischen Kosmologie zu klären, die er als „relations with the Other in temporal terms“³⁰ definiert. Denn wenn die moderne Anthropologie ihre Anderen in Topoi von zeitlichem und räumlichem Abstand, von Unterschiedlichkeit und Gegensätzlichkeit konstruierte, entwerfe sie sich selbst als Weltordnung, in der die Anderen, Primitiven und Wilden einen bestimmten Platz einnehmen. Dies wird bereits von Semper bestätigt. Unter Rekurs auf die etymologische Herkunft von Schmuck, Kosmetik und Kosmos schrieb er: „Dem Hellenen war der Schmuck in seiner kosmischen Gesetzlichkeit der Reflex der allgemeinen Weltordnung, wie sie uns in der Erscheinungswelt den Sinnen faßlich entgegen tritt, er galt ihm als allgemeinverständlich, sich selbst erklärendes Symbol der Naturgesetzlichkeit auch in der bildenden Kunst [...]“.³¹ Anhand seiner Schriften lässt sich daher nicht nur die Frage Schafers stellen, in welche wissenschaftliche Ordnung das Ornament als epistemologische Figur eingeschrieben war, bzw. welche Ordnung das Ornament als Gegenstand der Kunstgeschichte allererst konstituierte, sondern auch diejenige Fabians, inwieweit diese Wissensproduktion eine Ordnung der westlichen Welt zu stiften vermochte.

²⁷ Jean-Jacques Rousseau, *Essai sur l'origine des langues où il est parlé de la Mélodie & de l'Imitation musicale*, Genf 1871 (Entwurf 1743), zit. nach Jacques Derrida, *Grammatologie*, S. 198, Fn. 9.

²⁸ Hier nach Connelly, *The Sleep of Reason*, S. 13.

²⁹ Carlo Servi, „Protée, ou la propagation d'une forme: art primitif et mémoire“, in: *Akten des XXVIII. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Berlin 1992. Artistic Exchange/Kultureller Austausch*, hrsg. von Thomas W. Gaethgens, 3 Bde., Berlin 1993, Bd. 1, S. 121–136.

³⁰ Fabian, *Time and the Other*, S. 87.

³¹ Gottfried Semper, *Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmucks als Kunstsymbol*, S. 5.

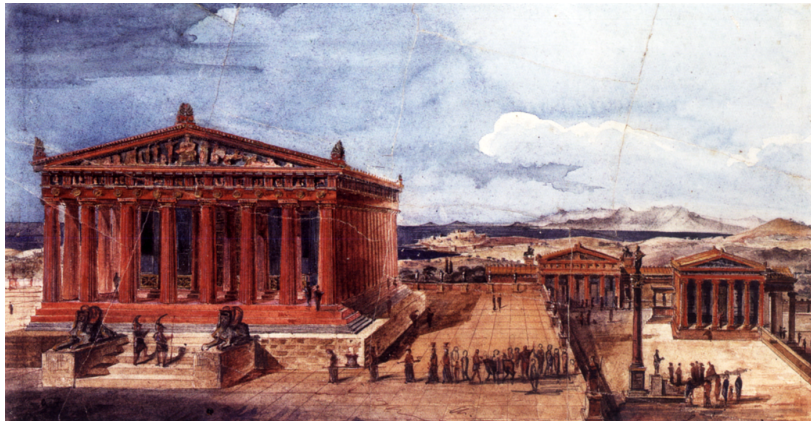
III.2 DIE ORNAMENTE DER MAORI – *SEMPER*

Anhand der theoretischen Schriften Gottfried Sempers (1804–1879), der unter Einbezug nichteuropäischer Kulturen und unter Rückgriffen auf die Völkerkunde das Ornament für einen westlichen Kunstdiskurs umfassend theoretisierte, soll im Folgenden der Bedeutung und dem Stellenwert nichteuropäischer Ornamente für seinen Kunstbegriff, insbesondere seiner Bekleidungstheorie nachgegangen werden. Dabei steht hier weniger die Bekleidungstheorie selbst im Vordergrund,³² sondern ihre Herleitung aus nichteuropäischen Künsten und Sempers anticlassizistische Stoßrichtung. Denn bei Semper geht mit diesem Rekurs vor allem eine Relativierung des klassischen Kanons und der Verabsolutierung europäischer Kulturen einher. Dies manifestiert sich nicht nur in seiner Bekleidungstheorie, sondern in seiner damit einhergehenden These zur Polychromie griechischer Tempel und Skulpturen. Ebenso löste sein Ansatz eine lineare Entwicklungslinie auf, indem er eine Figur von Ungleichzeitigkeit etablierte, die Warburgs Theorie des Nachlebens nahe kommt. Semper ging von den damals geläufigen Annahmen aus, dass es sich bei Naturvölkern um wilde Völker handle, dass es einen primitiven Schmucktrieb gäbe etc. Seine Theorie nimmt dabei aber eine kulturanthropologische Dimension an, die sich gegen den Kanon der eigenen Kultur richtete. Effekt seines Kulturvergleichs war, wie Hans-Joachim Gaus betont, dass der antiken Baukunst ihr „bisher uneingeschränkt zugestandene[r] Ruhm, Bewahrerin der Idee des Schönen in der Kunst zu sein, durch den Vergleich mit einem außereuropäischen Naturvolk streitig gemacht“³³ wurde. Sempers Rekurse auf nichteuropäische Künste haben zwar ebenfalls nicht viel, wie es Grabar bei Riegl konstatierte, zum Verständnis nichteuropäischer Kulturen beigetragen, implizieren aber eine deutliche Relativierung der eigenen Kultur und entfalten vor dem Hintergrund der Revolution von 1848 sowie der industriellen Revolution eine politische Dimension.

³² Diese ist ausführlich dargestellt bei: Mark Wigley, „Untitled. The Housing of Gender“, in: *Sexuality & Space*, hrsg. von Beatriz Colomina (= Princeton Papers on Architecture, 1), New York 1992, S. 327–389; Malgrave, Semper; Shafter, *The Order of Ornament*; Günter Oesterle, „Gottfried Semper: Destruktion und Reaktualisierung des Klassizismus“, in: *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*, hrsg. von Thomas Koebner und Sigrig Weigel, Opladen 1996, S. 88–99; oder jüngst bei Birgit Schneider, „Die Konsequenz des Stoffes. Eine Medientheorie ausgehend von Gottfried Semper“, in: *Ornament. Motiv – Modus – Bild*, hrsg. von Vera Beyer und Christian Spies, München 2012, S. 255–286.

³³ Hans-Joachim Gaus, „Die Urhütte: Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, Nr. 33, 1971, S. 7–70, hier: S. 20.

III.2.1 KULTURANTHROPOLOGIE DER POLYCHROMIE



Gottfried Semper, „Rekonstruktion der Akropolis in Athen“, 1833, Aquarell, aus: Gottfried Semper (1803–1879), Ausstellungskat. München/Zürich 2002/03, S. 115.

Mit seinen Untersuchungen zur Polychromie der griechischen Tempel aus den 1830er Jahren beabsichtigte Gottfried Semper, das ideale Bild eines ‚weißen‘ Griechenlands zu revidieren. Ob er damit den Klassizismus relativierte oder vielmehr reaktualisierte, wird in der Forschung unterschiedlich eingeschätzt.³⁴ Nur selbst wenn Semper letztlich an der Vorbildhaftigkeit Griechenlands festhielt, entwickelte er ein anderes Griechenlandbild.³⁵ In jedem Fall hat Semper klassizistische Normen, wie sie Johann Joachim Winckelmann als Mitbegründer des deutschen Idealismus und eines humanistischen Ideals der Kunst in den *Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerei und Bildhauerkunst* von 1755 erstmalig formulierte hatte, in vielen Facetten zurück gewiesen – und zwar bereits in seiner Erstlingsschrift von 1834, *Vorläufige Bemerkungen über die bemalte Architektur und Plastik bei den Alten*,³⁶ und nicht zuletzt wieder in seinem Hauptwerk *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten* von 1860/63, also circa hundert Jahre nach Winckelmann. Zu diesen Normen gehören vor allem die Bevorzugung von Form und Geistigkeit vor Materialität, Produktion und Gebrauch so-

³⁴ Für die These der Reaktualisierung plädiert Oesterle, Gottfried Semper.

³⁵ Vgl. zu Sempers Kritik am Idealismus seiner Zeit Winfried Nerdinger, „Der Architekt Gottfried Semper. Der notwendige Zusammenhang der Gegenwart mit allen Jahrhunderten der Vergangenheit“, in: Gottfried Semper 1803–1879, Ausstellungskat. München, Zürich 2003/4, München 2003, S. 8–50.

³⁶ Gottfried Semper, „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ (1834), in: ders.: *Kleine Schriften*, hrsg. von Manfred und Hans Semper, Berlin, Stuttgart 1884, S. 215–258.

wie die Grundannahme, griechische Skulpturen und Tempel seien weiß gewesen, als Ausdruck der Reinheit der Form.³⁷

Semper verwirft ebenso die griechische Plastik als Idealbild des Menschen wie das Primat der Architektur als erste Kunst. Vielmehr setzt er bei der niederen Gattung des Ornaments an. In *Vorläufige Bemerkungen* weist Semper es als ein anthropologisches Faktum aus, dass „zu den ersten Bedürfnissen der Menschheit [...] das Spiel und der Schmuck gehören“.³⁸ Ausgehend von einem Schmucktrieb oder Schmuckbedürfnis schlussfolgerte Semper, Schmuck, Farbe und Ornamente seien keine später hinzugekommenen Zusätze zu architektonischen Grundformen, wie es der Klassizismus vertrat, sondern primäre Elemente, die ursprünglich nicht der Kunst, sondern dem Kultus zugehören.³⁹ Erst mit der Zeit, so Sempers These, hätten sich zu rituellen Zwecken aufgehängte Frucht- und Blumengirlanden sowie „Opferschnüre, die aus der Wolle des Opfertiers gemacht wurden“⁴⁰ zu Stein verfestigt. In dieser Materialform verwiesen sie noch symbolisch auf ihre ursprüngliche Funktion. Architektur habe damit auch ihren Ursprung nicht in der Kunst, könne entsprechend auch keine eigenständige Entwicklung vorweisen, der Ursprung liege im Kultus und damit in einem religiösen und sozio-anthropologischen Zusammenhang.

Daraus entwickelt er ein Kunstverständnis, das der idealistischen Kunstauffassung von einer reinen Geistigkeit entgegen steht – einen materialistischen Kunstbegriff, der ästhetische Gestaltung aus den Erfordernissen der materialen Bearbeitung ableitet und die Entstehung der Kunst vom Gebrauch und von ihren Funktionen her definiert.

Mit solchen Thesen steht er quer zu Winckelmann, denn mit und durch diesen hatte sich bis Anfang des 19. Jahrhunderts die Überzeugung etabliert, dass die polychrome Dekoration ein Zeichen archaischer und barbarischer Kulturen sei. Die Worte eines Zeitgenossen, des Kunsthistorikers Franz Kugler, der als Antipode Sempers mit einer Buchveröffentlichung am Polychromiestreit partizipierte, sind repräsentativ für die Vorbehalte und Ablehnung der Polychromie: „Der Thatbestand, dass sich Farbenreste an einzelnen erhaltenen Monumenten griechischer Kunst vorgefunden haben, dass in den alten Autoren mehrmals auf Polychromie hingewiesen wird, beachtete man nicht, oder erklärte ihn als den Rest einer altherthümlichen, durch Priestersatzung festgehaltenen Barbarei, oder aber man ging so weit, dass man die noch vorhandenen Spuren von

³⁷ Vgl. zum letztgenannten Aspekt Esther Sophia Sünderhauf, *Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmans Antikenideal 1840–1945*, Berlin 2004.

³⁸ Semper, *Vorläufige Bemerkungen*, S. 223. Vgl. dazu auch Schafer, *The Order of Ornament*.

³⁹ Ebd., S. 241. Vgl. auch Oesterle, *Gottfried Semper*, S. 94.

⁴⁰ Ebd., S. 242.

Farbe der späten Barbarei des Mittelalters zuschrieb.⁴¹ Die Architekten des perikleischen Griechenlands, so die einhellige Meinung unter den Klassizisten, hätten alle Farbe zugunsten der Schönheit der reinen weißen Form abgelehnt, war doch die Idealität und damit auch die Geistigkeit der Form – und damit überhaupt das klassische Ideal – unmittelbar mit der Frage der Farbigekeit bzw. Farblosigkeit der Statuen und Tempel verknüpft. Bereits im 18. Jahrhundert erfolgte Farbfunde, wie die bemalten Skulpturen und Bas-Reliefs ägyptischer Architektur oder die bunten Wände von Pompeij, auf die Kugler anspielte, wurden als Epochen künstlerischer „Kindheit“ oder provinzieller Dekadenz abgewertet. „[D]ie Vorstellung, daß [...] der ‚köstliche‘ pentelische Marmor der Statuen bunt angestrichen gewesen sei, war ein Schock für den seit Winckelmann herrschenden zivilen Klassizismus.“⁴² So formulierte es Leo Baumann in seinem Werk *Alterthümer von Athen* (1838). Verbunden waren damit Vorstellungen eines niedrigen, „bloß empirischen Reizes“ statt von einer Reinheit der Form.⁴³

Semper machte sich für die „Barbarei“ stark, indem er, vor allem in seinen späteren Schriften, den Schmuck-, Ordnungs- und Kunstsinn mit Berichten über nichteuropäische Kulturen belegte, die das Schmücken noch nicht zum Wohlgefallen eingesetzt hätten, sondern zum Erschrecken oder Abhärten. Als erste Versuche, den „natürlichen Wuchs des Menschen durch künstliche Zutaten zu bereichern“, nennt er u.a. die „Indianer der Prärie“, die bei ihren „wilden Kriegstänzen ihr Haupt hinter furchterregenden Tiermasken“ verstecken. „Ähnlichen Maskenschmuck findet man bei den Wilden der Südseeinseln. Die *Botokuden* durchbohren ihre Unterlippen und stecken große hölzerne Knebel, Knochen, Muscheln oder ähnliches in den Einschnitt, wodurch die Lippe tief heruntergezogen und auf schreckbare Weise verlängert wird.“⁴⁴ Wie wenig Semper hier auf ethnologische bzw. geographische Richtigkeit bedacht war, zeigt sich nicht zuletzt darin, dass die Botokuden eine brasilianische indigene Gemeinschaft sind und keine der Südseeinseln. Im gleichen Zuge führte er die „Wilden Neuhollands“ an, die „sich tiefe Einschnitte in die Haut [schneiden] und [...] den Körper, die Arme und die Beine ohne Rücksicht auf Symmetrie oder sonstige Regel mit breiten Narben [bedecken]“ (ÜfG, 6–7), gefolgt von Beispielen des Körperschmucks bei Azteken, Tolteken Mexikos und Perus, bei Arabern und Beduinen, Kelten und Briten, Neuseeländern und Südseeinsula-

⁴¹ Franz Kugler, *Über die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen*, Berlin 1835, S. 1.

⁴² Oesterle, Gottfried Semper, S. 89.

⁴³ Hier nach ebd.

⁴⁴ Gottfried Semper, *Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol*, hrsg. von Herman Nohl, Berlin 1945 (= Reprint des Artikels aus: *Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich*, Nr. 1, Heft 3, 1856, S. 101–130), S. 6. Im Folgenden abgekürzt als ÜfG.

nen. Letztere beide hätten im Vergleich zu den zuvor genannten mit der Tätowierung in der Kunstrichtung des Körperschmucks bereits einen Fortschritt gemacht (vgl. ÜfG, 8–9).

Für Sempers Argumentation ist ausschlaggebend, dass er die Ursprünge des Ornaments in Riten und nicht in einer Dekorationsfunktion suchte. Zum Schmuck sei das Ornament allererst *geworden*, wobei sich die erste rituelle Funktion noch in späteren Kulturstufen erhalte. Insofern sei der Ohrschmuck höherer Gesellschaften ein Relikt dieser ersten Manifestationen, denn überhaupt: „[d]as Merkwürdigste dabei ist, daß sich manches von diesen ursprünglichsten und rohesten Manifestation des Verzierungstriebes bei den zivilisiertesten Völkern durch alle Jahrhunderte hindurch fortgebildet und wenigstens in symbolischer Andeutung erhalten hat.“ (ÜfG, 7) So finden sich auch Ausläufer der ‚barbarischen Sitte‘ des Tätowierens bei den ‚hochzivilisierten‘ Ägypterinnen, die sich „gleich den jetzigen orientalischen Damen, Handflächen, Nägel und Fußsohlen mit zierlichen Arabesken“ (ÜfG, 8) bemalten. Wenn auch Semper sich nicht für konkrete Verwendungsweisen des Ornaments in jeweiligen Kulturen interessierte, bzw. die Klassifikation als Ornament nicht hinterfragte, geht er immerhin so weit, Ornamentieren als Kulturtechnik zu begreifen, die die Botokuden mit den „allerkultiviertesten Völkern“ (ÜfG, 8) verbinde.

Im Rahmen eines derart gestifteten anthropologischen Zusammenhangs bildet die griechische Kunst keine Ausnahme und keinen Anfang mehr. Vielmehr dienten ihm solche andernorts auffindbaren Kulturtechniken zur Erhärtung seiner These zur griechischen Polychromie. So stehe die „kannibalische Sitte des Bemalens und Tätowierens des Körpers, deren roheste Anfänge wir in den Hautbemalungen und Fleischeinkerbungen der Neuholländer finden, [sicher] mit dem Prinzip der Polychromie in den Künsten des Altertums und überhaupt mit den Anfängen der Kunst im innigsten Zusammenhange [...]“. ⁴⁵ Dass eine solche Auffassung provozieren konnte – und Mark Wigley zeichnet die Ablehnung Sempers durch seine Zeitgenossen nach ⁴⁶ –, wird verständlich, wenn man bedenkt, dass Semper eine Vergleichbarkeit der Ohrgehänge hochkultivierter Zivilisationen mit dem Schmuck der für barbarisch gehaltenen brasilianischen Botokuden suggerierte.

Mit dem Streit um Reinheit vs. Polychromie waren sowohl gesellschaftliche Fragen von klassenspezifischen Fallhöhen des Kunstgeschmacks berührt als auch ein gesamteuropäisches Selbstverständnis und dessen kulturelle Hegemonie. Die Abwehr der Polychromie war nicht zuletzt einer Faszination für und Angst vor Orientalisierung geschuldet, die seit Napoleons Ägypten-Feldzug besonders virulent waren. Es drohte die Gefahr, die europäischen Wurzeln der eigenen Kultur in Frage stellen zu müssen: „Der besonde-

⁴⁵ Ebd., S. 8, 10.

⁴⁶ Vgl. Wigley, Untitled. The Housing of Gender.

re Status des klassischen Griechenlands als Vorbild der eigenen Kultur würde hinfällig, müßte eingestanden werden, daß die Griechen die polychrome Architektur und Skulptur aus dem Orient übernommen hätten.⁴⁷ Selbst als zu Beginn des 19. Jahrhunderts vermehrte Funde vernehmlicher gegen das reine Weiß sprachen, wurden antike Quellentexte – Vitruv, der auf blaue Farbe auf den Triglyphen von Holztempeln verweist, oder Pausanias, der rot und grün angestrichene Gerichte in Athen erwähnt – dahin gehend interpretiert, damit seien allenfalls wenige farbige Akzente gemeint, aber kein umfassendes Farbschema. Daran hielt auch Kugler fest, der zwar erwähnt, wie sehr Sempers These zur vollständigen Polychromie „wenigstens unter den Jüngeren hiermit einen förmlichen Enthusiasmus erweckt“ habe. Nur nach Durchgang durch die unterschiedlichsten Architekturen stellte er fest: „Im Allgemeinen leitet uns hierbei der oben dargelegte Grundsatz: dass, wenn nicht auch andere, so doch bestimmt die aus edlem weißem Marmor ausgeführten Gebäude der Blüthezeit Griechenlands (d.h. eben die Mehrzahl der attischen) in ihren Haupttheilen den Stein in einer eigentümlichen Farbe gezeigt haben; dass also die Bemalung nur auf untergeordnete Details zu beziehen ist.“⁴⁸

Entbrannt war der Streit um die Polychromie 1815, als Quatremère de Quincy sein Werk über die Zeus-Statue von Olympia, *Le Jupiter Olympien*, publizierte und darin antike Textstellen zur Farbigkeit klassischer Skulpturen erwähnte. Der französische Architekt und Archäologe Jacob Ignatz Hittorf weitete diese These auf die Architektur aus und publizierte 1830 *De l'architecture polychrome chez les grecs*, wogegen Désiré Raoul-Rochette, Verfechter des Weiß, opponierte. Gottfried Semper wiederum schloss sich Hittorf an und verbreitete seine Beobachtungen in *Vorläufige Bemerkungen* – die Oesterle ein „Pamphlet gegen den Klassizismus“⁴⁹ nennt – sowie 1836 in der Schrift *Die Anwendung der Farben in der Architectur und Plastik in der dorisch-griechischen Kunst*. Während sich Hittorf allerdings auf das Innere der Tempel bezog, gelangte Semper nach einer dreijährigen Reise durch Italien, Sizilien und Griechenland von 1830–33 zu dem Schluss, auch das Äußere sei nach einem umfassenden Farbschema gestaltet gewesen.⁵⁰ 1833 fertigte er Aquarelle an, die seine Vorstellung von einem farbigen Griechenland illustrieren, und argumentierte genau gegenläufig: „Im Gegenteil, die

⁴⁷ Ebd. Vgl. dazu auch Martin Bernal: *Schwarze Athene. Die afroasiatischen Wurzeln der griechischen Antike*; wie das klassische Griechenland „erfunden“ wurde, München 1992.

⁴⁸ Kugler, *Über die Polychromie*, S. 3 und S. 45. Ausführlicher zu Sempers Polychromietheorie: Mallgrave, *Gottfried Semper*, S. 30. Mallgrave nennt hier die maßgeblichen antiken Textstellen: Vitruv, *De Architectura*, Buch IV, Kap. 2 und Pausanias, *Guide to Greece*, I, 28.

⁴⁹ Oesterle, *Gottfried Semper*, S. 93.

⁵⁰ Vgl. ausführlicher zu Sempers Reise: Sokratis Georgiadis, „Semper, die Griechen und die Anderen“, in: ders.: *Gottfried Semper (1803–1879). Griechenland und die lebendige Architektur*, dt./grch., Köln, Tesseloniki 2004, S. 91–121. Siehe dort auch Rena Fatesa, „Architektur und Archäologie. Die Verflechtung der Diskurse über Polychromie in Griechenland“, S. 123–151.

Monumente sind durch Barbarei monochrom geworden.⁵¹ Er betonte „die Verwandtschaft [der griechischen Antike, S.L.] mit der orientalischen Kunst und dem Mittelalter“⁵² und löste die griechische Kunst aus ihrer kulturellen Allein- und Vorherrschaftsstellung.

Verbunden war damit eine neue Kunstgenealogie: Im Gegensatz zur Reduktion auf Grundformen – etwa in Marc-Antoine Laugiers *Manifest des Klassizismus* von 1755, in dem die „Urhütte“ Vitruvs auf tragende Stämme und Streben reduziert ist – hat sich gemäß Semper die Architektur allererst aus dem Ornament entwickelt. Aus dieser Grundannahme folgt seine Bekleidungstheorie, die besagt, dass der Ursprung aller Kunst textiles Geflecht sei, in dessen Knoten- und Kreuzungsmustern das Ornamentale allererst erkannt wurde. In seiner Schrift *Die vier Elemente der Baukunst* (1851) weitete er diese These weiter aus: Nicht nur das gesamte „System der Polychromie, mit dem Täfelungs- und Bekleidungswesen der ältesten Baukunst eng verwachsen und gewissermaßen Eins, mithin auch die Kunst des Malens und die Reliefskulptur, ist hervorgegangen aus den Webstühlen und den Färbekesseln der betriebsamen Assyrer oder ihrer Vorgänger in den Erfindungen der Vorzeit.“⁵³

Die Kunst der Assyrer hatte Mitte des Jahrhunderts in London erste Triumphe gefeiert, nachdem der Brite Austen Henry Layard Stierkolosse nach London hatte transportieren lassen und dadurch mit dem französischen Konsul Paul-Emile Botta in Wettstreit getreten war, der riesige Skulpturen zersägt nach Paris gebracht und Grabungsfunde aus Ninive in seinem Werk von 1849 publiziert hatte: *Monuments de Ninive découverts et décrits par M.P.E. Botta, mesurés et dessinés par M.E. Flandin*.⁵⁴ Angeregt durch eine Fülle neuster Literatur, sind bei Semper diese Informationen in seine Kulturtheorie eingeflossen. „By the end of the 1840s, however, Botta and Layard had encouraged a wave of literature on the Middle East with their Assyrian findings, and the areas of Egypt and Persia had been covered anew by Carl Schnaase’s *Geschichte der bildenden Künste bei den Alten* (Dusseldorf: 1843). Semper seems to have relied heavily on the last three authors before 1850.“⁵⁵ Um dieselbe Zeit moniert auch der Archäologe Jakob Kruger in seinem Buch *Geschichte der Assyrer und Iranier vom 13. bis zum 5ten Jahrhundert vor*

⁵¹ Semper, Vorläufige Bemerkungen, S. 236.

⁵² Nach Oesterle, Gottfried Semper.

⁵³ Gottfried Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde, Braunschweig 1851, S. 56–57.

⁵⁴ Vgl. Eva Cancik-Kirschbaum, *Die Assyrer. Geschichte, Gesellschaft, Kultur*, München 2003, insbes. Kap. 2 „Assur – Etappen einer Wiederentdeckung“.

⁵⁵ Harry Francis Mallgrave: „Gustav Klemm and Gottfried Semper: The meeting of ethnological and architectural theory“. In: *RES. Journal of Anthropology and Aesthetics*, Nr. 9, Frühjahr 1985, S. 68–79, hier: S. 72–73, Fn. 25.

Christus (1856), dass der untergeordnete Rang des Orients gegenüber dem klassischen Alterthum unbegründet sei, „weil in der That in unserer europäischen Kultur wenigstens ein Drittel, wo nicht die Hälfte aller Kulturelemente mittelbar oder unmittelbar aus dem Orient her stammt.“⁵⁶

Derart von anderen kulturellen Relativismen im Zuge des Orientalismus bestätigt, systematisierte Semper in seiner Schrift *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik*, hier vor allem in den „Prolegomena“, seine Genealogie zu Grundprinzipien der Kunst.

Semper setzte sich hier zunächst von der einfühlungsästhetischen Annahme ab, der künstlerische Genuss des Naturschönen sei bereits eine Manifestation des Kunsttriebes. Während Ersterer zwar primär sei, sei Kunst allererst das Resultat einer Höherentwicklung. Dies bedeutete für ihn allerdings nicht, dass ihre Ursprünge nicht bereits in jenen primären Gesetzen zu finden seien. Der Kunsttrieb war seiner Auffassung nach beim „einfachen Naturmenschen“ zwar noch unentwickelt, „während es ihn schon erfreut das Gesetz der bildnerischen Natur, wie es in der Realität durch die Regelmässigkeit periodischer Raumes- und Zeitfolgen hindurchblickt, im Kranze, in der Perlenschnur, im Schnörkel, im Reigentanze, in den rhythmischen Lauten, womit der Reigentanz begleitet wird, im Takte des Ruders, u. s. w. wiederzufinden.“⁵⁷ Kunst wird also von einer grundlegenden „bildnerischen Natur“ unterschieden, der insgesamt rhythmische Strukturen zugrunde liegen. Darauf basiert seine andere Genealogie der Künste: „Diesen Anfängen sind die Musik und die Baukunst entwachsen, die beiden höchsten rein kosmischen (nicht imitativen) Künste, deren legislatorischen Rückhalt keine andre Kunst entbehren kann.“⁵⁸ Das bildnerische Gesetz der Natur – nicht der Kultur – liege entsprechend allen Künsten zugrunde.

Diese drei „Autoritäten“, ein Begriff, den Semper von Vitruv übernimmt, machen nach Semper das Grundgesetz der Kunst aus. Er richtet sie an der kosmologischen Ordnung der Korrespondenz von Makro- und Mikrokosmos aus. Die erste Autorität sei die *symmetrische*, die sich vor allem im Behang manifestiere. Diese nennt er „makrokosmischen Schmuck“ aufgrund ihrer „Eigenschaft des Hinweisens auf den bezug der Einzelerscheinung zum Allgemeinen“ (ÜfG, 11). Aufzufinden sei sie etwa in der symmetrischen Anlage von Blättern oder Zweigen, bei Tieren und Menschen. Die zweite Autorität, die eurhythmische, auch „Ringschmuck“ oder „proportionale Autorität“ ge-

⁵⁶ Hier zit. nach Eva Cancik-Kirschbaum, „Assur und Assyrien im Blick der historischen Forschung“, in: Assur – Gott, Stadt und Land. dAššur – Aššurki – māṭ Aššur, hrsg. von Johannes Renger (= Akten des V. Internationalen Colloquiums der Deutschen Orient-Gesellschaft in Berlin 2004), Wiesbaden 2011, S. 347–369.

⁵⁷ Semper, *Der Stil*, I, S. xvii.

⁵⁸ Ebd..

nannt, findet sich bei Kranzreihen oder in „Schneekrystallen“, sowie „an den meisten Kunstwerken, namentlich den munimentalen“.⁵⁹ Semper nennt in diesem Zusammenhang auch die Menhiren-Steinkreise in Carnac, Abury und Stonehenge als Beispiele für Eurhythmie. Diese Schmuckform stehe in „direkter und ungeteilter Beziehung zu dem Körper, oder Körperteile [...] den er verziert.“ (ÜfG, 15). Der Ringschmuck ist mikrokosmisch, da er betont, „wie die einzelnen Teile der Erscheinung zueinander stehen“ (ÜfG, 15), daher auch der Begriff einer *proportionalen* Autorität. Diese zweite komme immer nur zusammen mit der dritten Autorität, der Richtungsautorität, vor – einer horizontalen oder vertikalen *Gerichtetheit* von Formen. Der Richtungsschmuck bestimme Richtung und Bewegung des Leibes und sei durch den Gegensatz von vorn und hinten organisiert (vgl. ÜdG, 20).

Ausgerechnet einer rein naturhaften Gesetzmäßigkeit folgend ergibt sich für Semper die Notwendigkeit, zunächst andere Kulturen zu kritisieren, dann aber auch die eigene Kultur zu relativieren. In *Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit* sieht Semper die Richtungsautorität durch bestimmte Formen des Kopfschmucks empfindlich gestört. „Ein barbarischer Kunstgeschmack gibt sich auf dem ganzen Gebiete der Völkerkunde in den mannigfachen Bestrebungen kund, die Autorität des Hauptes und der Person auf Kosten der Proportionalität durch Aufsätze und sonstigen schweren Kopfpfutz zu heben.“ Da dies allein bei den Hellenen und „kulturverwandte[n] Völker[n]“ nicht zu finden sei, würde es sie durchaus berechtigen, „sich den Barbaren als Nichtbarbaren gegenüberzustellen“ (ÜfG, 16). Semper übernimmt den Begriff des Barbaren aus der antiken Literatur und legitimiert die kulturelle Vormachtstellung der Griechen, wendet ihn allerdings gleichermaßen auf die eigene Kultur an, denn der Richtungsschmuck seiner eigenen Zeit, die „Grenadiersmützen“ und „tubuläre Filzhüte“ seien Formen von „nie übertroffener Barbarei“ (ebd.).

Die Zuschreibung der Barbarei erfolgt also gemäß einer Nichtbeachtung jener naturhaften Grundprinzipien, die er etabliert. Schmuckformen werden nicht aus ihrer kulturellen Verwendung erklärt, sondern an den formellen Autoritäten gemessen, die für ihn als mikro-makrokosmisches Korrespondenzschema für die Weltordnung stehen.

In dem später erschienenen Werk *Der Stil* erweitert er dieses Prinzip zu einem Mensch-Tier-Schema, nach dem z.B. der Wurm keine vertikale Gerichtetheit im Gegensatz zum Mensch besitzt, der in der Kopfhaltung die höchste Manifestation der Richtungsautorität sei, was schließlich im „freien Willen“ kulminiere.⁶⁰ Eine humanistische

⁵⁹ Ebd. S. xxxix. „Munimental“ leitet sich ab von engl. *muniment* = Rechtsurkunde, schriftlicher Nachweis eines Besitztums.

⁶⁰ Vgl. ebd., S. xxxviii–xlili. Die Betonung des freien Willens bei Semper wird immer wieder genannt, wenn es darum geht zu zeigen, dass er gerade nicht deterministisch argumentiert, wenn es um sei-

Teleologie ist hier noch ganz und gar mit naturhaften Gesetzen verknüpft. In *Der Stil* leitet er diese Gesetzmäßigkeiten auch nicht mehr nur aus den Färberkesseln der Assyrer ab, sondern unter Einbezug physikalischer Kraftprinzipien, nicht zuletzt die Baersche Regel der Embryonalentwicklung. Mit der Amalgamierung von antiker Literatur, ethnologischem Wissen aus Reiseberichten und entstehender Völkerkunde, der Weltausstellung in London 1951 sowie physikalische und biologische Prinzipien vervielfältigen sich die Ursprünge: Ist die Bekleidung der funktional-materiale Ursprung der Kunst, ist der Herd der evolutionsgeschichtliche. „Der Heerd ist der Keim, der Embryo aller gesellschaftlichen Einrichtung [...]. Er ist das Symbol des moralischen Elementes, welches die Menschen frühzeitig zu Familien, Stämmen und Völkern verknüpfte [...]. Ihm, als dem Hausaltare, wurden die ersten Auszeichnungen des Schmuckes [zu Theil], und durch alle Entwicklungsphasen der menschlichen Gesellschaft bildet er den heiligen Brennpunkt, um den sich das Vereinzelte zum Ganzen ordnet und gestaltet.“⁶¹ Die Baersche Regel der Embryonalentwicklung bei Tieren (1826) ging davon aus, dass sich allgemeine Formen hin zu spezifischen, artgerechten Formen entwickeln. Die Embryometapher war im 19. Jahrhundert für jedes entwicklungsgeschichtliche Denken populär. Das Schneekristall wiederum illustriert das physikalisch gedachte Kraftprinzip der Kunst. Hat Semper auf diese Weise in *Der Stil* seine vorherigen Arbeiten systematisiert und unterschiedliche Quellen amalgamiert, verschiebt sich im Zuge dessen auch die Gewichtung der Künste nicht-europäischer Kulturen. Waren es in den frühen Schriften vor allem die Assyrer, die als die „treuesten Bewahrer dieses Motives [des Bekleidungsprinzips, S.L.] in seiner Ursprünglichkeit“ gelten, werden diese in späteren Schriften durch „wilde und zahme Völker nicht-europäischer Kultur“⁶² vor allem aus der Südsee, ersetzt.

Bereits in seinem Skeptizismus gegen das Alleinstellungsmerkmal Griechenlands durch die Kunst der Assyrer bestätigt, war die Londoner Weltausstellung 1851, an der er selbst als Architekt beteiligt war, ausschlaggebend für die Verfestigung seiner Bekleidungstheorie und für seine Rekurse auf nichteuropäische Kulturen. Er betreute die Präsentation der türkischen, kanadischen, schwedischen und dänischen Pavillons. Gerade die „textilen Producte der wilden und zahmen Völker nicht-europäischer Kultur und ihr naher Zusammenhang mit den häuslichen und baulichen Einrichtungen dieser Völ-

nen Materialismus geht. Hier ist dieser freie Wille aber zunächst noch rein naturgesetzlich bestimmt.

⁶¹ Gottfried Semper, Vergleichende Baulehre, Einleitung, Ms. 58, in: Gottfried Sempers theoretischer Nachlass an der ETA, Zürich. Katalog und Kommentare, hrsg. und kommentiert von Wolfgang Hermann, Basel 1981, S. 185–190, hier: S. 186. Vgl. auch Prange, Geburt der Kunstgeschichte, S. 186.

⁶² Semper, *Der Stil*, Bd. 1, S. 238

ker⁶³ hätten besonderen Stoff zur Betrachtung gegeben. Die Mitarbeit am kanadischen Pavillon gab ihm die Möglichkeit, die Artefakte nordamerikanischer indigener Einwohner zu studieren: polychrome Arbeitsgeräte, handgewebte Stoffe oder Federschmuck. Mallgrave erwähnt noch weitere Gegenstände, die Semper mit Interesse registrierte, wie u.a. afrikanische Grasröcke, die mit gelben, schwarzen und roten Fäden durchzogen waren und für Semper die Fähigkeit der primitiven Völker belegten, „intuitiv“ das Verfahren der Farbgebung zu beherrschen. Folgenreicher für seine Kunsttheorie war allerdings die Nachbildung einer Bambushütte aus der seit 1814 in britischem Besitz befindlichen Karibikinsel Trinidad, die in *Der Stil* behandelt und abgebildet wurde. Zusammen mit chinesischer Architektur setzte er sie an die Stelle der bis dahin gültigen Urform der Architektur, der Vitruvschen „Urhütte“: „Nächst den Hütten der Karaiben ist wohl die chinesische Architektur die elementarste“, ⁶⁴ wie er 1854 schreibt.

Die Artefakte der Weltausstellung bestätigten Überlegungen, die Semper dem zehnbändigen Werk *Allgemeine Cultur-Geschichte der Menschheit* (1843–1851) des Kulturhistorikers und königlichen Bibliothekars Gustav Klemm entnehmen konnte. Dieser war am Sächsischen Hof beschäftigt, lebte also zeitgleich mit Semper in Dresden.⁶⁵ Schon für Klemm gehörten eine offene Balkenstruktur, Flechtmatten sowie der Herd zu den wesentlichen Bestandteilen der Architektur. Klemm rekurrierte bei seinen Architekturbeschreibungen aus der Südsee-Region seinerseits auf Passagen aus Sir James Cooks *A Voyage Round the World* von 1777, wo diese architektonischen Merkmale bereits erwähnt sind.⁶⁶

Semper bringt diese Beschreibungen in einen architekturtheoretischen Zusammenhang und deklariert im Anschluss an solche Reiseliteratur das Flechtwerk als das Ursprüngliche, als das „eigentliche Wesen der Wand“ – unter Zuhilfenahme der Etymologie: „Der deutsche Ausdruck Wand, paries, giebt seinen Ursprung zu erkennen. Die Ausdrücke Wand und Gewand sind einer Wurzel entsprossen. Sie bezeichnen den gewebten oder gewirkten Stoff, der die Wand bildete.“⁶⁷ Sempers methodisches Vorgehen, die von Schafter beobachtete Nähe der Kunstgeschichte zur damaligen Sprachwissenschaft und vor allem Etymologie, d.h. der Ableitung eines Wortes aus einer *Wurzel* und

⁶³ Ebd.

⁶⁴ Gottfried Semper: Über den Ursprung einiger Architekturstile (1854), in: ders., Kleine Schriften, S. 369–383, hier: S. 377.

⁶⁵ Mallgrave hat Sempers ethnologische Ausrichtung seiner Architekturtheorie ausführlich im Kontext der Kulturanthropologie des 19. Jahrhunderts rekonstruiert. Vgl. Mallgrave, Gustav Klemm and Gottfried Semper; zu Sempers Rekurs auf Botta vgl. ebd. S. 77.

⁶⁶ Hier nach ebd.

⁶⁷ Semper, Die vier Elemente der Baukunst, S. 57.

damit auch wiederum die Nähe zur Biologie, wird in einer solchen Behauptung ersichtlich.

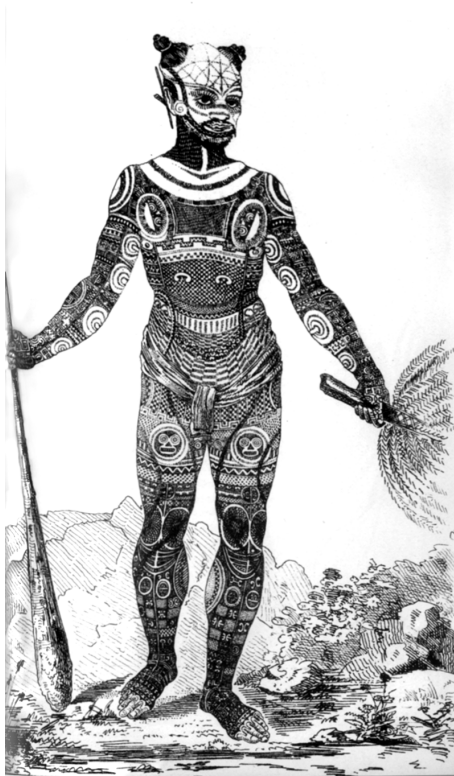
War Vitruv von einer Entwicklung von ersten nestähnlichen Gebilden über einfache Zeltdächer und Höhlen hin zur Urhütte ausgegangen, wurden Wände im Klassizismus des 18. Jahrhunderts eliminiert. Für Marc Antoine Laugier, der 1755 das einflussreichste Manifest des architektonischen Klassizismus schrieb, waren die Wände „*licences*“, „Ornamente ohne antike Legitimation“⁶⁸, nur ein „notwendiges Übel“, um sich gegen bestimmte Wetterlagen zu schützen, damit aber noch kein unverzichtbares Element von Architektur.⁶⁹ Semper unternimmt mit der Betonung der Wand und dem textilen Ursprung der Architektur eine Korrektur und Relativierung der eigenen Kultur: „Es ist allgemein anerkannt, dass die Erzeugnisse des naivsten Verfahrens in der Stofffabrikation sowohl in den Mustern wie in den Farben die raffinierten Werke der civilisierten Völker in dem was man Styl nennt weit übertroffen haben.“⁷⁰

⁶⁸ „Ornamente ohne antike Legitimation“ ist die Übersetzung von „*licences*“ bei: Joseph Rykwert, Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier, Berlin 2005, S. 48.

⁶⁹ Zur Vitruv-Rezeption und der Geschichte der Urhütte vgl. Rykwert (ebd.) und Gaus, Die Urhütte, S. 22: „Die ‚parties essentielles‘ Säule, Gebälk und Giebel, in der *cabane* vorgeprägt, machen notwendig die Konstruktion eines jeden beliebigen Baues aus. Davon ausgehend ergeben sich für Laugier im Modell der Hütte also keine weiteren Grundbedingungen, keine Gewölbe, keine Arkade, kein Sockel und vor allem keine Wände. [...] Wände oder Füllung [...] gehören bereits zu den ‚*licences*‘, zu den notwendigen Übeln [...].“

⁷⁰ Semper, Vergleichende Baulehre. Neue Einleitung (Ms. 97), in: Gottfried Semper. Theoretischer Nachlass, S. 205–216, hier: S. 212 (fol. 27).

III.2.2 SÜDSEEAPOLL



Heinrich Wuttke, Die Entstehung der Schrift, die verschiedenen Schriftsysteme und das Schrifttum der nicht alphabetarisch schreibenden Völker, 1877, Taf. V

In den Tätowierungen der Maori findet Semper weitere Belege für seine Theorie der Entstehung der Architektur aus dem Bekleidungsprinzip – vorgezeichnet durch ein sich seit dem 16. Jahrhundert ausprägendes Wunschbild, in den sogenannten Naturvölkern vor allem einen gesellschaftlichen Urzustand wieder zu erkennen, der mit dem antiken Griechenland als verloren geglaubt war.⁷¹ Diese Vorstellungen sind durch die Lektüre antiker Texte sowie durch die christliche Tradition bestimmt. So hatte bereits Christoph Kolumbus eine Hebräisch sprechende Personen auf seine Reisen mitgenommen, da er herausfinden wollte, ob mit den Amerikanischen „Indianern“ möglicherweise das verlorene Volk Israels wiedergefunden sein könnte. Gleichermäßen wurde der Ursprung

⁷¹ Vgl. zu dem Verhältnis von Altertumswissenschaft und Anthropologie Renate Schlesier, *Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800*, Frankfurt am Main 1994; Wilfried Nippel, *Griechen, Barbaren und „Wilde“*. Alte Geschichte und Sozialanthropologie, Frankfurt am Main 1990.

amerikanischer Indianer noch bis ins 19. Jahrhundert in Begriffen mosaischer Ethnologie diskutiert.⁷²

Erste Grundlagen für den Vergleich nicht mehr nur mit der biblischen Überlieferung, sondern auch der Antike mit Berichten über Kulturen aus der Neuen Welt hatte bereits 1590 der Jesuit José de Acosta gelegt. Mit einer Landes- und Völkerkunde von Spanisch-Amerika hatte er sich gezielt in die ethnographische Tradition eines Herodot und Plinius eingeordnet.⁷³ Bei seiner darin formulierten Entwicklungstheorie handelte es sich ebenfalls um einen Rückgriff auf antike Theorien über die Entstehung von Kulturen, nach denen „die rezenten Barbaren für die Vergangenheit der eigenen Hochkultur stehen“.⁷⁴

Derart gerieten im 17. Jahrhundert die Irokesen zum Streitfall zwischen den *Anciens* und den *Modernes*: „So wird die während des jahrzehntelang andauernden französischen Akademiestreits vertretene Lehrmeinung von der Überlegenheit der antiken Baukunst durch die Partei der Fortschrittlichen entscheidend eingeschränkt, indem durch ihren Wortführer Charles Perrault die Ansicht vertreten wird, auch die Irokesen hätten beim Bau ihrer Hütten Baumstämme in Säulenform verwendet und Dachvorsprünge wie griechische Kranzgesimse aufgelegt.“⁷⁵ Solche Vergleiche verdanken sich einer zunehmenden Anthropologisierung antiken Wissens, bei der antike Überlieferungen durch neuere Reiseberichte abgeglichen wurden. Auch wenn die Antike die Folie blieb, vor der solche Texte gelesen wurden, wurde der traditionelle Rahmen des klassischen Geschichtsbilds auf diese Weise durchbrochen. Die antike Kunst, statt mythisches Ideal zu sein, wurde in die Endlichkeit der Geschichte gerückt und in Relation zu anderen Epochen und Kulturen gesetzt.

Eine solche Schneise der Vergleichbarkeit schlug 1724 Joseph-François Lafitau mit seiner Abhandlung über amerikanische indigene Gruppen – Irokesen und Huronen – in *Mœurs des sauvages amériquains comparées aux mœurs des premiers temps*. Er begann, „den reicheren neuzeitlichen Erfahrungsschatz zur Erhellung und gegebenenfalls Korrektur der häufig spärlichen antiken Nachrichten einzusetzen“⁷⁶. Diese Vergleichbarkeit war möglich, da er sich nicht damit begnügte, „die Gemütsbeschaffenheiten der

⁷² Hier nach Thomas Trautmann, „The Revolution in Ethnological Time“, in: *Man. New Series*, Vol. 27, Nr. 2, Juni 1992, S. 379–397, hier: S. 387.

⁷³ Hier nach Nippel, Griechen, Barbaren und „Wilde“.

⁷⁴ Ebd., S. 51.

⁷⁵ Gaus, Die Urhütte, S. 20. Vgl. Charles Perrault, *Parallèle des Anciens et des Modernes*, Paris 1688.

⁷⁶ Nippel, Griechen, Barbaren und „Wilde“, S. 54.

Wilden kennenzulernen [...]; sondern ich habe mir insbesondere angelegen sein lassen, hierin Fußstapfen des entfernten Altertums anzutreffen“.⁷⁷

Anne-Robert-Jacques Turgot ging dann den nächsten Schritt, indem er 1751 eine welthistorische Entwicklung skizzierte, die allerdings erst 1808 unter dem Titel *Über die Fortschritte des menschlichen Geistes* publiziert wurde. Ein Blick über die Erde sollte in den Spuren und Überresten aller Stufen der welthistorischen Entwicklung die „ganze Geschichte der menschlichen Gattung“ vor Augen führen. Dabei ging er davon aus, dass alle Entwicklungsstadien der Menschheit in der Gegenwart gleichzeitig nebeneinander existierten. Fabians These von der Verräumlichung der Zeit findet in Turgots Theorie der „Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen“⁷⁸ eine ihrer explizitesten Formulierungen: Die amerikanischen Völker galten Turgot als die niedrigsten, die „aufgeklärten Nationen Europas“ als die fortgeschrittensten. Gerade aufgrund dieser Narration, nach der eine Kultur eine jeweilige Entwicklungsstufe verkörpert, sind zwar alle Kulturen als ihre jeweilige Zukunft oder Vergangenheit miteinander verknüpft, allerdings als fixe Stadien, d.h. ohne dass sie über eine eigene Geschichtlichkeit verfügten oder sich, wie es das moderne Fortschrittsnarrativ dann in Anschlag brachte, hin zu ihrer eigenen, immer *europäisch* gedachten Zukunft entwickelten. Bei Turgot stehen die Verhältnisse fest: „Wohlgemerkt, unsere Vorfahren und die Pelasger, die den Griechen vorausgingen, waren wie die Wilden Amerikas.“⁷⁹

Eine durch die Entdeckungsreisen zunehmend motivierte anthropologische Betrachtung antiker Referenzen und deren empirische „Bewahrheitung“, wurde auch im Rahmen der Altertumswissenschaft vollzogen. Karl August Böttiger wies 1792 im Zuge der Berichte der Cook-Weltreise – und damit einhergehend im Zuge der ersten europäischen Tätowierungsmode Ende des 18. Jahrhunderts – auf die Schilderungen von Tätowierungen und Körperbemalungen bei den griechischen und römischen Schriftstellern hin. Dort allerdings galten sie als Unsitte und wurden nur in Bezug auf barbarische Völker oder die „schmachvolle Brandmarkung von Sklaven oder Soldaten“⁸⁰ erwähnt.

⁷⁷ Lafitau, *Die Sitten der amerikanischen Wilden im Vergleich zu den Sitten der Frühzeit* (dt. 1752), S. 2, zit. nach Nippel, *Griechen, Barbaren und „Wilde“*, S. 54 (mit modernisierter Orthographie).

⁷⁸ Johannes Rohbeck, „Turgot als Geschichtsphilosoph“, in: Turgot. *Über die Fortschritte des menschlichen Geistes*, Frankfurt am Main 1990, hrsg. von Johannes Rohbeck und Lieselotte Steinbrügge, S. 7–87, hier: S. 10.

⁷⁹ *Œuvres de Turgot*, hrsg. von G. Schelle I, 303–304, zit. nach Nippel, *Griechen, Barbaren und „Wilde“*, S. 62.

⁸⁰ Karl August Böttiger, „Zyklopen. Arimaspen. Sitte der Alten sich den Körper zu mahlen und punktieren“, in: *Der neue Teutsche Merkur*, 6. Stück, Juni 1792, S. 139–164. Hier zit. nach Hans-Georg von Arburg, „Archäodermatologie der Moderne. Zur Theoriegeschichte der Tätowierung in der Architektur und Literatur zwischen 1830 und 1930“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Nr. 77, 2003, S. 407–445, hier: S. 415. Ab 1800 fiel die Tätowierung, so Arburg „in dieser historischen Reihenfolge – unter die Herrschaftsdiskurse der Ethnologie

Neben solchen verwerfenden Einschätzungen über angeblich unzivilisierte Naturvölker und von Tätowierungen als Markierungen von Kriminalität finden sich allerdings auch zeitgleich positive Identifikationen mit dem griechischen Kanon seitens anderer Autoren. Beschreibungen des „athletische[n] Wuchs[es]“ der Einwohner der Insel Nuku Hiva der Marquesas-Inseln stellten eine „auffallende[] Ähnlichkeit mit unseren [Figuren] *à la Grèce*“⁸¹ her, so der Naturforscher Georg Heinrich Langsdorff.

Ganzkörper­tätowierungen wurden Ende des 18. Jahrhunderts in Europa bekannt. Zum einen begannen Abbildungen und Büsten von Bewohner/innen Ozeaniens zu zirkulieren. Diese Zeichnungen und Stiche wurden während der naturgeschichtlich ausgerichteten Südseeexpeditionen im frühen 19. Jahrhundert entlang kolonialer Infra- und Machtstrukturen angefertigt.⁸² Zum anderen wurden einem europäischen Publikum auch tätowierte Personen vorgeführt, als die Forschungsreisenden Louis Antoine de Bougainville und James Cook tätowierte Einwohner/innen der Südseeinseln mit nach Europa brachten und sie einer Öffentlichkeit präsentierten. Nach Oettinger, der ausführlicher über die entgeltlichen Vorführungen im 18. und frühen 19. Jahrhundert berichtet, die um 1900 in der rassistischen Praxis der Völkerschauen kulminierten, galt es zunächst die Kuriosität von Fürsten, dann den Wissensdurst der Gelehrten und schließlich das Sensationsbedürfnis der Massen zu befriedigen. Er führt eine Liste der Zurschaustellungen in London an: „Iroquesen- und Chirokeehäuptlinge“ (1710 und 1762), Mohawks (1765), Inuit (1772), die „Hottentotten-Venus“ (1810), Lappländer (1822), Ojibbeways-Indianer (1844), X’San (längste Zeit „Buschmänner“ genannt) aus Südafrika (1847), Kaffer (1859) etc., die Oetterman als „lebende Allegorien der Weltherrschaft des Handelskapitals“⁸³ beschreibt.

Cook selbst hatte das Wort „tattoo“ geprägt, indem er es aus dem polynesischen *tatau*, übersetzbar mit „richtig bzw. kunstgerecht mit einem Hammer schlagen“, ableitete. Tätowierungen waren darüber hinaus auch aus den Reisebeschreibungen und den sie begleitenden Stichen bekannt, so dass schon bald die Tätowierungen aus Polynesien als *pars pro toto* dienten und in Kunst- und Kulturgeschichtsdarstellungen zu zirkulieren begannen. Sie werden von Immanuel Kant in der *Kritik der Urteilskraft* als zwischen

beziehungsweise der Anthropologie, der (forensischen) Medizin, der Kriminologie, der Psychiatrie und der Volkskunde“ (S. 410). Von Arburg ist es zu verdanken, Semper überhaupt mit dem Tätowierungsdiskurs in Verbindung gebracht zu haben. Zur Kriminalisierung der Tätowierungen sowie zur Tätowierung insgesamt: Stephan Oettermann, *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*, Frankfurt am Main 1985.

⁸¹ Oettermann, *Zeichen auf der Haut*, S. 31.

⁸² Vgl. Bettina Dietz, „Phrenologie des Fremden. Das Bild(nis) der *Ozeanier*, 1780–1850“, in: *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*, hrsg. von Hans-Peter Bayerdörfer und Bettina Dietz, Berlin 2007, S. 157–176.

⁸³ Oettermann, *Zeichen auf der Haut*, S. 29. Zu den Völkerschauen um 1900 vgl. Zimmerman, *Anthropology and Antihumanism*.

Kunst- und Naturschönheit stehend erwähnt,⁸⁴ sind bei Semper genannt, bei Jones, Riegl sowie in John Lubbocks *Der Ursprung der Zivilisation* abgebildet.⁸⁵ Mit dem Interesse an Philologie erklärte 1877 der Leipziger Historiker Heinrich Wuttke die „Ätzschrift“ oder „Tatuirung“ zu den ersten konventionalisierten Zeichen und damit zur künstlerischen Urschrift schlechthin, die er noch vor der Keilschrift und den Hieroglyphen situierete. Wuttke kam zu dieser Einschätzung, da er anknüpfend an die Hieroglyphenbegeisterung der Romantiker in den „Stickereien“, „Stickmustern“ und „Arabesken“ auf der Haut der Naturvölker „bedeutungsvoll[e] heilig[e] Zeichen“ sah.⁸⁶ Karl von den Steinen wird nach einer Reise von 1879 die Tätowierungen der Marquesas-Kultur dann so vollständig wie möglich verzeichnen und deuten. Entsprechend umfangreich ist sein Compendium *Die Kunst der Marquesaner*, das neben dem Band zur „Tatauierung“ noch zwei Bände über die Sammlungen der Marquesaner und die Plastik enthält.⁸⁷ Von den Steinen reproduziert zwar auch unter anderem die Stiche von Tilesius, doch der Hauptteil seiner Reproduktionen besteht aus Abzeichnungen und Fotografien, die er und seine MitarbeiterInnen angefertigt hatten. Für ersteren wurden die tätowierten Muster von den Körpern auf schematische, an Abbildungen aus anatomischen Atlanten erinnernde Männer- oder Frauenumrisse übertragen. Die Einzelelemente des Ganzkörperornaments sind seitlich bezeichnet. Auf diese Weise schwer darzustellende Körperteile sind ausschnittsvergrößert und wie in einem Schnittmuster aufgefaltet. Von den Steinen nennt sie „Lagepläne“. Diese Visualität weist auf eine andere Ordnung hin: anatomisch, statt sprachgeschichtlich oder kosmologisch wie bei Semper.

Die Vermutung, die ornamentalen Tätowierungen seien eine Form von Sprache, hatte der Arzt und Naturforscher Wilhelm Gottlieb Tilesius artikuliert.⁸⁸ Tilesius sah

⁸⁴ Vgl. dazu Markus Klammer, „Ornament und Ornamentales in Kants *Kritik der Urteilskraft*“, unveröff. Manuskript, Vortrag gehalten auf der Tagung *Ornament und... – Über die Ränder ästhetischer Theorien und Praktiken*, 30. September – 2. Oktober 2011, Tagung des Verbandes österreichischer Kunsthistoriker, Krems [Publikation in Vorbereitung]. Nach Kant stehen diese Ornamente u.a. zwischen freier und anhängender Schönheit, denn „die Schönheit eines Menschen [...] setzt einen Begriff vom Zwecke, welcher bestimmt, was das Ding sein soll, mithin einen Begriff seiner Vollkommenheit voraus; und ist also adhärierende Schönheit.“ Von daher würde man „eine Gestalt mit allerlei Schnörkeln und leichten, doch regelmäßigen Zügen, wie die Neuseeländer mit ihrem Tätowieren tun, verschönern können, wenn es nur nicht ein Mensch wäre [...]“. Immanuel Kant, *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 1990 (7. Aufl.), S. 70 [B 50].

⁸⁵ John Lubbock, *Die Entstehung der Zivilisation und der Ursprung des Menschengeschlechts*, Jena 1875 (Orig. *The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man: Mental and Social Condition of Savages*, 1870).

⁸⁶ Heinrich Wuttke, *Die Entstehung der Schrift. Die verschiedenen Schriftsysteme und das Schrifttum der nicht alphabetisch schreibenden Völker*, Leipzig, 1877, S. 79–140; hier nach Arburg, *Archäodermatologie*, S. 412.

⁸⁷ Karl von den Steinen, *Die Kunst der Marquesaner*, Bd. 1: *Tatauierung: mit einer Geschichte der Inselgruppe und einer vergleichenden Einleitung über den polynesischen Brauch*, Berlin 1925.

⁸⁸ Nach von Arburg, *Archäodermatologie*, S. 412, Fn. 26.

darin zugleich den Ausdruck einer beginnenden Staatsform. Bei den Ornamenten, die ihm in Form von tätowierten Bewohnern der Insel Nuku Hiva, der größten der südpazifischen Marquesas-Inseln, damals Washington-Inseln genannt,⁸⁹ als Teilnehmer und Expeditionszeichner der ersten russischen Weltumseglung unter Adam Johann von Krusenstern zwischen 1803 und 1806 begegneten, handle es sich nicht nur um „bloßen Putz, Zierrath, Auszeichnung, oder Stellvertreter der Kleidung“, sondern um eine Bilderschrift von größter Tragweite. Er erkannte in den Tätowierungen „Documente“, „Schuldverschreibungen“, „Contracte“ und „Obligationen“ und damit in den fälschlich für verwaltungstechnisches Schrifttum gehaltenen Tätowierungen die ersten Schritte hin zu einem Staatswesen, die „Ursprünge [] des bürgerlichen Lebens schlechthin“⁹⁰. „[D]en Mitgliedern dieser Gesellschaft in symbolischen Figuren und Zeichen ‚unauslöschlich‘ auf die Haut und damit ins kollektive Gedächtnis geschrieben“⁹¹ galten die Tätowierungen als Ausweis der Anfänge von Sozietät.

Die Tätowierungen sind weder „Contracte“ noch „Schuldverschreibungen“, sondern geben über Verwandtschaftsverhältnisse und/oder die gesellschaftliche Stellung der Person Auskunft. Dass im 18. Jahrhundert in den Tätowierungen aber die Ursprünge des bürgerlichen Lebens ‚aufgefunden‘ wurden, liegt daran, dass sich anhand ihrer eine konstituierende Bürgerlichkeit der eigenen Urvergangenheit zu vergewissern suchte. Vor dem Hintergrund des „Gesellschaftsvertrags“ – *Du contrat social ou principes du droit politique* (1762) – von Jean-Jacques Rousseau wird die Projektion auf den Menschen im „Naturzustand“ und den „edlen Wilden“ verständlicher. Rousseau entwickelte die Idee des Gesellschaftsvertrags, um diesen Naturzustand, in dem der Mensch noch gut gewesen sei, auch im per se verderblichen Prozess der Vergesellschaftung zu bewahren. Eine politisch explizite Rückprojektion findet sich in der Zeitschrift *Neueste Weltkunde* von 1798 in Form eines begeisterten Ausrufs über die sogenannten „Osterinsulaner“: „Hier findet sich absolute Demokratie und die völlige Gleichheit der Natur.“⁹² Angesichts der Euphorie, einen solchen Beweis gefunden zu haben, wurde unterschlagen, dass die Personen, deren Tätowierungen in Europa vorgeführt wurden, in erster Linie Prinzen, Königsengel oder Söhne eines Chiefs waren. Aber in den angeblich mit

⁸⁹ 1813 wurden die Marquesas-Inseln für die USA in Besitz genommen, ohne dass der Kongress der Vereinigten Staaten aber die Okkupation dann ratifiziert hätte. 1838 wurden sie von einem französischen Admiral annektiert; die französische Souveränität wurde am 1. Mai 1838 vom damaligen König Iotoe vertraglich akzeptiert.

⁹⁰ Von Arburg, *Archäodermatologie*, S. 412. Er bezieht sich auf den Aufsatz von Tilesius „Ueber den Ursprung des bürgerlichen Lebens und der Staatsform in den Südsee-Inseln, und zwar auf der Insel Nuckahiwah, einer der Washington-Inseln“, in: *Pölitz' Jahrbücher der Geschichte und Staatskunst* I, Leipzig 1828, S. 133–168.

⁹¹ Ebd.

⁹² Hier zit. nach Oettermann, *Zeichen auf der Haut*, S. 44.

Gesellschaftsverträgen tätowierten „edlen Wilden“ die erste Manifestation einer bürgerlichen Sozialität sehen zu wollen, wird vor diesem Hintergrund plausibel.

Tilesius bezeichnete dieselben Inselbewohner in einem Brief als „Urbilder“ unter den Naturmenschen, die beweisen, dass die Ideale, die „höchsten Meisterwerke der griechischen Bildhauerkunst, der farnesische Herkules, Apoll, Antinous, Merkur, die Fechter etc. ganz nach der Natur gearbeitet sind“.⁹³ Wie Oettinger referiert, hat Tilesius demselben Brief auch eine Liste von Körpermaßen marquesanischer Männer beigelegt, die bis ins Kleinste identisch mit den Maßen des *Apoll vom Belvedere* gewesen seien. Tilesius glaubte damit erwiesenermaßen die „Originale der Antike wiedergefunden zu haben“.⁹⁴ Waren mit solchen Beschreibungen zwar nur die „Statur“ der männlichen Inselbewohner beschrieben und für das Vorstellungsvermögen bereit gestellt, so ist die Polychromie in späteren Darstellung anschaulich – allerdings erst viele Jahre später, nachdem Semper seine Auffassung von der Farblichkeit griechischer Tempel und Skulpturen entwickelt hatte. Die Ineinanderblendung von Griechischem und schriftlosen Kulturen findet statt, wenn Stiche gänzlich tätowierter Bewohner der Marquesas-Inseln genau in der Pose griechischer Statuen abgebildet wurden, sei es des *Apoll vom Belvedere* oder des *Speerträgers* des Polyklet.

Nachdem Sempers 1834 veröffentlichte Studien scharf kritisiert worden waren, konnte er seinen Überlegungen zur Polychromie anhand von Tätowierungen mehr Plausibilität zu verleihen. Diese Assoziierung von Tätowierung, Naturvolk und griechischem Ideal ist die Folie, vor der Semper seine Polychromie-These, die Bekleidung der nackten Konstruktion über einen ethnologischen Diskurs hoffte plausibel machen zu können. In den *Vier Elementen* hatte er bereits betont, „dass sich noch jetzt der erwachende Kunstsinn der in ihrer Kindheit befindlichen Völkerschaften (selbst wenn sie noch ganz nackt gehen) an dem Flechten und Wirken der Matten und decken früh bethätigt. Der Zaun, die in einander geflochtenen Zweige von Bäumen, als ursprünglichster Pferch oder Raumabschluss und rohestes Flechtwerk ist jedem wildesten Stamm geläufig.“⁹⁵ In *Der Stil* ist dann das Flechtwerk nicht mehr nur metaphorische Haut, sondern die Körperhaut wird zur Letztbegründung der „bunte[n] Polychromie“. Diese sei „eine Nachahmung der Ornamente die sich die Neuseeländer mit vieler Kunst auf die Haut

⁹³ Wilhelm Gottlieb Tilesius, „Ferne Nachrichten von den neuen Marquesas-Inseln und deren Bewohnern. (Aus einem Briefe des Hrn. Hofraths Tilesius aus Kamtschatka, vom 9. Jun. [1]805)“, in: *Voigt's Magazin für den Zustand der neuesten Naturkunde* XII, Weimar 1806, 5. Stück, S. 492–501, hier zit. nach Ottermann, *Zeichen auf der Haut*, S. 31.

⁹⁴ Ebd.

⁹⁵ Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, S. 56–57.

tätowieren [...]. Ausserdem bezeichnet Schnitzwerk und Polychromie nach dem Prinzipie der Tätowierung auch andere Hauptbestandtheile des Hauses [...].⁹⁶

In seinem Vortrag „Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmucks und dessen Bedeutung als Kunstsymbol“ führt er aus, dass sich selbst bei den Hellenen das „kosmische Gesetz“ zuerst auf der Haut des Menschen entwickle, und zwar „in der ‚kannibalsche[n] Sitte des Bemalens und Tettowirens der Körpers‘ mit ‚zierlichen Arabesken‘, bevor es in der ‚vorzugsweise kosmische[n] Kunst der Architektur‘ in das ‚Prinzip der Polychromie mündet‘.“ (ÜfG, 8) Um gegen Kugler zu argumentieren, führt Semper zwar auch die aus der Kulturgeschichte bekannte und vor allem von Alexander von Humboldt vertretene Klimatheorie an, dass gerade der Süden durch Farbenpracht bestehe. Kugler hatte hingegen behauptet, ein „lebhaftes Farbenspiel“ passe eher zum farblosen Norden.⁹⁷ Vor allem aber dreht Semper die Vorzeichen um, etwa wenn er diejenigen als Barbaren beschimpft, die die Polychromie leugneten.

III.2.3 SYMBOLISCHE ANDEUTUNG UND NACHLEBEN

Semper verzichtet weitgehend auf eine Fortschrittsnarration. Auch wenn es nur der griechischen Kunst vorbehalten bleibt, „die glorreiche Vereinigung des Gleichberechtigten in der Zusammenfassung zweckeinheitlicher Harmonie“ (ÜfG, 26)⁹⁸ erlangt zu haben, wird die Vorstellung von einem reinen Griechenland dadurch gestört, dass die hohe Kunst der Griechen „symbolische Andeutungen“ viel früherer Kunststufen enthalte. Semper ist damit in die Reihe all jener Autoren zu stellen, die nach Anachronismen oder komplexeren Zeitlichkeitsmodellen fragen und ein lineares, kontinuierliches Denken verlassen.

In diesem Sinne hat Erhard Schüttpelz auf die Bedeutung des „survival“ für den Primitivismusdiskurs der Moderne aufmerksam gemacht⁹⁹ und Georges Didi-Huberman das „Nachleben“ bei Aby Warburg für die Kunstgeschichte ausführlich erschlossen.¹⁰⁰ Semper wäre diesen Autoren hinzuzufügen, denn die Begriffe der „symbolischen An-

⁹⁶ Semper, *Der Stil*, I, S. 240.

⁹⁷ In *Die vier Elemente der Baukunst* bezieht er dezidiert gegen Kuglers Einspruch Stellung: Vgl. Semper, *Die vier Elemente*, v.a. Kap. 2 „Die Pythia“.

⁹⁸ „Weitgehend“, da er, wie Oesterle (Gottfried Semper, S. 98) bemerkt, allen vorherigen Stufen zwar einen eigenen Entwicklungsschritt zubilligt, den Zusammenklang aller Elemente aber nur in Griechenland sieht.

⁹⁹ Vgl. Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*, v.a. Kap. V „Heidnische Mysterien in der Moderne (1923)“.

¹⁰⁰ Vgl. Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, darin v.a. die Unterkapitel „Nachleben oder Anthropologie der Zeit: Warburg und Tylor“ und „Erinnerungebärden, Umkehrverschiebungen: Warburg und Darwin“.

deutungen“ oder der „Ausläufer“ barbarischer Zustände gewähren eine Vorschau auf Warburgs Theorie des Nachlebens der Antike. Gleichzeitig sind aber auch die Unterschiede zwischen der kulturalanthropologischen Argumentation Sempers und Warburgs Kunstwissenschaft zu markieren, wobei der Anthropologe Charles Tylor, von dem Warburg den Begriff des *survival* übernahm, zwischen beiden Ansätzen steht.¹⁰¹

Bei Semper sind barbarische Sitten nie zeitgleich mit der eigenen Kultur, das heißt sie sind entweder Vorgeschichte oder Verfallssymptom, auch wenn sie als „symbolische Andeutungen“ erhalten bleiben und, wie im Fall des Schmucks bei den Botokuden im Vergleich zum Schmuckbedürnis der eigenen Hochkultur, einen kulturalanthropologischen Zusammenhang stiften. Insofern ist das, was Didi-Huberman für Charles Tylor geltend macht – dass dieser nämlich meine, eine Theorie des Fortschritts und eine Theorie des Verfalls müssten dialektisch miteinander verbunden werden – durchaus mit Sempers Auffassung von einer symbolischen Andeutung verträglich. Auch hier kreuzen sich „Evolutionsbewegungen mit solchen Bewegungen [...], die sich einer Evolution widersetzen“, wie es Didi-Huberman für Tylor formuliert.¹⁰²

Tylor definierte 1865 erstmalig das „*standing over*“ (*superstition*) alter Bräuche inmitten einer neuen, veränderten Situation“,¹⁰³ um in seinem Buch *Über die Anfänge der Kultur* von 1871 dieses Theorem weiter auszubauen: „Ueberlebsel“ sind „allerhand Vorgänge, Sitten, Anschauungen und so fort, welche durch Gewohnheit in einen neuen Zustand der Gesellschaft hinübergetragen sind, der von demjenigen, in welchem sie ursprünglich eine Heimat hatten, verschieden ist; und so bleiben sie als Beweise und Beispiele eines älteren Culturzustandes, aus dem sich ein neuerer entwickelt hat.“¹⁰⁴ Was hier noch in der Form der Ungleichzeitigkeit formuliert ist, der Transfer einer ursprünglichen, früheren Bedeutung in eine spätere, neue, wird im Folgenden kompliziert: „Fortschritt, Verfall, Ueberleben, Wiederaufleben, Umgestaltung, alles dies sind Formen des Zusammenhangs, welcher das bunte Netzwerk der Civilisation enthält.“¹⁰⁵ *Survival* meint daher „die gleichzeitige Ungleichzeitigkeit der eigenen primitiven Reste in Sitten und Gebräuchen, in Literatur und Artefakten, aber auch die *Gleichzeitigkeit* der

¹⁰¹ Didi-Huberman korrigiert in diesem Punkt Fritz Saxl, der Warburgs Reise zu den Pueblo-Indianern 1895 als „Reise zu den Archetypen“ beschrieb und meinte, James G. Frazer sei hier für Warburg ausschlaggebend gewesen. Didi-Huberman hält mit Warburg selbst dagegen, es sei eine Reise zu den „Überlebseln“ gewesen, wofür nicht Frazer, sondern Tylor Pate stand (vgl. S. 58).

¹⁰² Ebd., S. 59.

¹⁰³ Ebd., S. 59–60, Fn. 125.

¹⁰⁴ Charles Tylor, *Die Anfänge der Cultur. Untersuchungen über die Entwicklung von Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte* (1873), 2 Bde., Hildesheim 2005 (Orig. *Primitive Culture: Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom*, 1871), hier: Bd. 1, S. 16.

¹⁰⁵ Tylor, *Die Anfänge der Cultur*, S. 17.

eigenen toten oder nur noch latenten ‚Reste‘ mit der fremden *Ungleichzeitigkeit* der Kolonialsubjekte, bei denen diese Sitten und Gebräuche *noch in voller Lebensfähigkeit* bestehen [...].¹⁰⁶

Derart wird das Primitive bei Tylor und Warburg spektralisiert: Es ist das „heimliche und unheimliche Leben des ‚Ueberlebsels‘“, semantisch bereits gestorben, wie Schüttpelz meint, und doch aus einer „unbekannten Vergangenheit“¹⁰⁷ zurückkehrend. Auf diese Weise entstehe eine „eine unheimliche Zeit des Primitiven, eine spektrale und fragmentarische Zeit, die auf den wirklichen und den eingebildeten Gräbern der kolonialen Gegenwart tanzt.“¹⁰⁸ Von einer etwaigen Unheimlichkeit ist aufgrund der relativen Selbstgewissheit über die eigene Zivilisiertheit weder bei Semper noch bei Tylor etwas zu bemerken. So sehr Tylor gegen den Rassegedanken antrat und die Menschheit als von Natur aus homogen beschreibt, existierten auch für ihn Kulturen auf unterschiedlichen Stufen der Zivilisation.¹⁰⁹ Nur der aufgeklärte Europäer habe einen „nicht-fragmentierten und epistemologisch angemessenen Zugang zur Zeit und zur Geschichtsmächtigkeit der Zeit (alles andere ist fragmentarisch oder gekrümmt oder im Zerfall, ist ‚survival‘ oder dazu bestimmt, es zu werden)“¹¹⁰. Zwar führt auch Tylor zahlreiche Beispiele von Ueberlebseln der europäischen Kulturen an – u.a. berücksichtigte er Kinderspiele, Volkslieder, Gebräuche. Und obwohl das „Ueberleben in der Cultur“ jetzt noch „in unserer Mitte uralte Denkmäler barbarischen Denkens und Lebens“¹¹¹ errichten würde, geht Tylor grundsätzlich von einem Fortschritt aus, nach dem die Menschheit insgesamt den Weg vom „barbarischen“ zum „civilisirtem Leben“ durchlaufen habe. In den „modernen wilden Stämmen“ sieht er allenfalls einen „hypothetischen Urzustand“ der Menschheit. Da nichteuropäischen Kulturen auf einer unteren Kulturstufe angesiedelt sind, sind es sie, die allenfalls *überleben*, aber nicht als Zeitgenossen leben. Damit bleibt auch noch das Überlebsel in erster Linie an die Figur des Anderen als aus einer anderen geologischen Zeit und geografischen Region stammend geknüpft.

Sempers Kulturrelativismus folgt im Vergleich dazu eher einer „diagonalen Zeit“, die dadurch charakterisiert ist, „dass man weiterhin *quer zu allen überlieferten Zeiten* verschiedene Sitten, Institutionen oder auch ästhetische Gestaltungen *vergleichen*

¹⁰⁶ Schüttpelz, Die Moderne im Spiegel des Primitiven, S. 399.

¹⁰⁷ Ebd., 400.

¹⁰⁸ Ebd.

¹⁰⁹ Hier nach Peter Melville Logan, Victorian Fetishism: Intellectuals and Primitives, Albany/NY 2009, S. 93.

¹¹⁰ Schüttpelz, Die Moderne im Spiegel des Primitiven, S. 401.

¹¹¹ Tylor, Die Anfänge der Cultur, S. 21.

wird“.¹¹² Sempers „innigster Zusammenhang“ zwischen wilden und zivilisierten Kulturen ist eine „Andeutung“ und nicht im gleichen Maße heterochron, wie es Didi-Huberman vor allem für Warburg geltend macht, der Tylors Überlebsel zuspitzt.

Nach Warburg reichen die Überlebsel (nicht mehr nur der Anderen) in die eigene Zeit hinein und vekomplizierten jegliche Zeitvorstellung. Konzepte wie Tradierung oder Weitergabe „bestehen aus bewußten und unbewußten Prozessen, aus Vergessen und Wiederentdeckung, aus Abschwächung und Zerstörung, aus Übernahmen und Bedeutungsumkehrungen, aus Idealisierungen und Abänderungen.“¹¹³ Nach Didi-Huberman, der diesem Konzept bei Warburg mit *Das Nachleben der Bilder* ein Buch gewidmet hat – und jegliche eindimensionale Definition des Warburgschen Nachlebens würde es nur verfehlen –, ist das Nachleben der zentrale Begriff für eine Geschichtstheorie, die sich jeder Periodisierung sperrt, Geschichte „anachronisiert“, die Gegenwart aufsprengt und ihre Unreinheit behauptet.¹¹⁴

Während man mit Schüttpelz die Frage an Warburg richten kann, ob bei ihm bereits das durchscheine, was Bruno Latour in dem Satz „Wir sind nie modern gewesen“ formuliert, was impliziert, dass dann die „Primitiven“ nie primitiv gewesen seien,¹¹⁵ ist weder bei Semper noch bei Tylor eine solche Selbstaufhebung der Moderne zu beobachten.¹¹⁶ Die symbolische Andeutung stört allenfalls die Vorstellung homogener Zeitlichkeit, die Hochkulturaspiration und das Phantasma der Geschichtsmächtigkeit seiner eigenen Gegenwart, auch wenn sie diese nicht aufzusprengen vermag.

Jenseits dieser Dimension hielt Semper an einer Verlaufsgeschichte fest, die aber nicht nur Fortschritt impliziert, sondern Aufstieg *und* Verfall. Barbarei ist bei Semper kein fixierbarer (Ur-)Zustand einer Kultur, vielmehr ist Barbarisierung ein jederzeit möglicher Prozess. Er übernahm von der Sprachwissenschaft ein anderes Zeitlichkeitsmodell als das einer linearen Fortschrittsnarration, nämlich eines, das Verkümmern, Verschiebungen und Weiterentwicklungen zulässt. Er räumte ein, auch zeitgenössische Kulturen könnten das Verfallsphänomen einst hochkultivierter Zustände sein. Das „Lallen“, die Ursprungssprache, auf die sich die meisten Sprachen zurückführen ließen, sei die „wortreichste und biegsamste“, während die „Spracharmuth, die scheinbar aus

¹¹² Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*, S. 405.

¹¹³ Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, S. 97, hier unter Bezug auf Begriffe, die Warburg selbst verwendet hat.

¹¹⁴ Vgl. Didi-Huberman, *Das Nachleben der Bilder*, S. 95.

¹¹⁵ Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*, S. 408.

¹¹⁶ Jüngst wurde Tylors Konzept des Animismus wieder aufgegriffen, um einerseits das als nicht-modern Abgespaltene der (westlichen) Moderne wieder in das eigene Kulturverständnis zu reintegrieren, und andererseits um diese Spaltung in westlich (wissenschaftlich) – nicht-westlich (animistisch) zu relativieren, wenn nicht aufzuheben. Vgl. *Animismus*, hrsg. von Albers/Franke mit Texten von u.a. Viveiros de Castro, Bruno Latour, Isabelle Stengers, Philippe Descola.

der Kindheit des Menschengeschlechtes stammt, bei strenger Prüfung sich als Verkümmern, Verwilderung der gewaltsame Verstümmelung ursprünglicherer und reicherer Sprachorganismen kund giebt.¹¹⁷ Und er warnte davor, Verkümmern und Ursprung zu verwechseln: „Wo wir ein Lallen zu belauschen glauben, dort ist [die Kunstformensprache] häufig wo nicht immer Verkommenheit früher und reicherer entwickelter Kunstzustände, wie dieses auch mit den socialen Verhältnissen derjenigen Völker der Fall ist, bei denen wir jene angeblich ursprünglichen Kunstformen beobachten.“¹¹⁸ Denn: „Die rohesten Stämme, die wir kennen, geben nicht das Bild des Urzustandes der Menschheit, sondern das ihrer Verarmung und Verödung zu erkennen. Vieles deutet auf einen Rückfall in den Zustand der Wildheit oder richtiger auf eine Auflösung des lebendigen Organismus der Gesellschaft in ihre Elemente hin.“¹¹⁹ Semper verkehrt also die Richtung der Fortschrittsnarration.

Die eigene Zeit als Verfallszeit zu qualifizieren, ist ein antiker Topos. So hatte Plinius die eigene Zeit einer glorreichen Vergangenheit gegenüber gestellt – Grundlage jedes kulturkritischen Sehnsuchstpos. Ohne auf die politischen Verhältnisse seiner Zeit, der gescheiterten 1848er-Revolution direkt anzuspielen – Semper kämpfte in Dresden 1846 auf den Barrikaden und musste steckbrieflich gesucht nach London fliehen –, machte er für die Verwilderungen keine natürlichen Entwicklungsprozesse oder zyklischen Zeitlichkeitsvorstellungen verantwortlich, sondern politische Prozesse: „In Fällen [jener Verfallsphänomene, Anm. S.L.] verräth sich sogar eine erkünstelte Schein-Ursprünglichkeit, hervorgerufen oder doch gefördert durch social-politische Systeme“.¹²⁰

Beispielhaft sind für ihn die Assyrer, bei denen er einen „Rückfall in den Zustand der Wildheit“ oder „eine Auflösung des lebendigen Organismus der Gesellschaft in ihre Elemente“ zu finden meint. Hatte er die die Teppichkunst beherrschenden Vorfahren der heutigen Assyrer noch zu Urhebern jeglicher Kunst erklärt, ist er gemäß der Verfallstheorie der Ansicht, dass jene Stämmen, „die jetzt auf den verödeten Trümmerhügeln Mesopotamiens ihre Heerden weiden“ nichts mehr von den „grossen und mächtigen socialen Verbindungen“ ihrer Väter – zurückgehend bis Abraham – wüssten. Ihre Zelte sind für Semper „Sinnbilder ihrer heutigen Fremdheit und Heimathlosigkeit“ und nicht „Urtypen orientalischer Baukunst“.¹²¹ Es gehört dabei zu den gängigen Topoi des Orientalismus, die zeitgenössischen Bewohner/innen jener Länder, in denen man die

¹¹⁷ Semper, *Der Stil*, I, S. 2.

¹¹⁸ Ebd., S. 3.

¹¹⁹ Ebd.

¹²⁰ Ebd. S. 2–3.

¹²¹ Ebd., S. 3.

Anfänge von einstiger Hochkulturen, vor allem griechisch-römischer Reste, zu finden meinte, als deren Verfallszustand zu qualifizieren.¹²²

Mit seiner These, der Architekturstil sei Ausdruck der „sozialen Zustände der Gesellschaft und der Verhältnisse der Zeiten“,¹²³ lässt sich die griechische Höhe aus politischen Gründen nachvollziehen. Die Blüte der Kunst in Griechenland sei Ursache der politischen Aufschwungs im Kampf um Freiheit,¹²⁴ während die ägyptische Baukunst Ausdruck einer auf eine „mächtige Aristokratie oder Priesterschaft gestützte[n] Monarchie“ und die assyrische Ausdruck einer auf „Eroberung, Lehnswesen, Sklaverei und militärischem Despotismus begründete[] Regierungsform“ war.¹²⁵ Das Hellenentum, das Semper favorisiert, ist eines der Demokratie: „Bei den Griechen aber konnte diese Harmonie nur durch ein freies und doch gebundenes Zusammenwirken gleichberechtigter Elemente geschehen, durch eine Demokratie in den Künsten.“¹²⁶ Es ist ein anderes Griechenland als dasjenige Winckelmanns, das Semper entwirft. Die erwünschten Parallelen zur eigenen politischen Situation, zumal nach der Revolution von 1848, sind offensichtlich: „Der Aufschwung der hellenischen Kunst zu ihrer erhabensten Höhe war kein von den unmittelbar vorausgegangenen Kunstzuständen ermittelter letzter Entwicklungsprozeß, sondern das hohe Resultat einer (politisch-sozialen) *Revolution*, die sich merkwürdigerweise in der (nicht materiellen, sondern idealen) Wiederaufnahme ältester Überlieferungen [dem dorischen Stil, S. L.] symbolisiert.“¹²⁷ Mit solchen Thesen widerspricht Semper jeglicher als zwangsläufig verstandenen Entwicklungsgeschichte und propagiert Kunst als Spiegel der Revolution.

¹²² Tony Bennett erklärt diese Suche nach immer früheren Spuren aus einer Verschränkung von nationaler und universaler Zeit im Zuge des Imperialismus: Während der Großmächtskämpfe um den Mittleren Osten habe sich vor allem zwischen Frankreich und England – Deutschland wäre dem hinzuzufügen – ein Wettrennen archäologischer Ausgrabungen um Relikte aus immer früheren Zeiten entsponnen. Denn wer die Objekte besaß, hatte auch Macht über die Geschichte. Die nationale und universelle Zeit waren insofern miteinander verbunden, als die nationalgeschichtliche jeweils zum Universalen tendierte. Museen waren die Orte, an denen diese Geschichte institutionalisiert wurde. Mit ihnen wurden die Ausgrabungsstücke nicht nur als nationaler Besitz deklariert, sondern auch für alle und für jede Zeit, die die Menschheit, als wertvoll und universal gültig deklariert. Vgl. Bennett, *The Exhibitionary Complex*, S. 89.

¹²³ Gottfried Semper, *Kleine Schriften*, hrsg. von Hans und Manfred Semper, Berlin, Stuttgart 1884, S. 271.

¹²⁴ Hier nach Qitzsch, Gottfried Semper, S. 33.

¹²⁵ Vortrag „Über den Ursprung einiger Architekturstile“, 1854, in: Semper, *Kleine Schriften*, S. 376–77.

¹²⁶ Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, S. 8.

¹²⁷ Semper, *Der Stil*, Bd. 2, München 1863, S. 270.

III.2.4 ORNAMENT UND DEMOKRATIE

Das andere Griechenland, das Semper imaginiert, steht abermals in Zusammenhang mit seiner Bekleidungstheorie. Für Sempers Demokratieauffassung liefern Tätowierungen insofern eine anthropologische Basis, als sie seine Bekleidungsthese insgesamt stützen, die wiederum auf die „Massen“ ausgerichtet war. In der früheren Schrift *Die vier Elemente der Baukunst* ist der damalige politische Horizont der Polychromie artikuliert: „Griechische Polychromie steht nicht mehr da als isolierte Erscheinung, sie ist kein Hirngespinnst mehr, sondern entspricht dem Gefühle der Masse, dem allgemein angeregten Verlangen nach Farbe in der Kunst, und mitten in der neuen Bewegung macht sie sich rechtzeitig durch gewichtige Stimmen geltend, die sich dafür erheben.“¹²⁸ Die „neue Bewegung“ der Demokratie, deren Fürsprecher nicht zuletzt Semper selbst ist, findet ihren politischen Ausdruck in der „lebendigen“ Farbigkeit.

Mit der Betonung der Massen nimmt Semper nicht nur eine Gegenposition zu Rousseau ein, sondern unterscheidet sich von einem Zug der Ethnologie des späteren 19. Jahrhunderts, die, folgt man Fritz Kramer, durch einen antidemokratischen Zug charakterisiert war. Das Interesse der heutigen Ethnologie und Anthropologie gelte in wissenschaftsgeschichtlicher Hinsicht vornehmlich den kolonialen Zusammenhängen, im Zuge derer diese Wissenschaften entstanden seien und die sie zu etablieren halfen,¹²⁹ so dass übersehen worden war, „in welchem Ausmaß die Ethnologie des 19. Jahrhunderts von einem ideologischen Interesse an der Unterbindung von Klassenkämpfen geleitet war“.¹³⁰

Diese Beobachtung lässt sich auf Semper rückbeziehen: Semper stützt seine politisch ausgerichtete Kunsttheorie auf eine zunehmend vergleichend operierende Kulturtheorie, wie sie sich um die Mitte des 19. Jahrhunderts in Kompendien, wie demjenigen Gustav Klemms, niederschlug.¹³¹ Wenn Mallgrave betont, dass Semper und Klemm politische Antipoden waren, zeigt sich dies gerade in ihrem Umgang mit ethnologischem Wissen. Während Semper im Londoner Exil saß, schrieb Klemm 1848/49: „Deutschland und Italien wurden der Schauplatz der entsetzlichsten Gräulscenen, alle Leidenschaften wütheten entfesselt [...] und nur den gewaltigen und gewissenhaften Anstrengungen des Staates, dessen Haupt ehemals der Herr der abendländischen Völker ge-

¹²⁸ Semper, *Die vier Elemente der Baukunst*, S. 12.

¹²⁹ Unter vielen anderen vgl. dazu Gérard Leclerc, *Anthropologie und Kolonialismus*, Frankfurt am Main 1976.

¹³⁰ Fritz Kramer, „Einfühlung. Überlegungen zur Geschichte der Ethnologie im präfaschistischen Deutschland“, in: *Lebenslust und Fremdenfurcht. Ethnologie im Dritten Reich*, hrsg. von Thomas Hauschild, Frankfurt am Main 1995, S. 85–102, hier: S. 82.

¹³¹ Zur Kulturgeschichte und deren politischen Implikationen vgl. Smith, *Politics and the Science of Culture*.

wesen, gelang es, wenigstens die Mauern des Gebäudes vor völligem Zusammensturz zu retten und den gänzlichen Fall aller Cultur im westlichen Europa aufzuhalten.¹³² Und während Klemm und Semper bezüglich des Schmucktriebs eine ähnliche Auffassung zu teilen schienen – „Klemm believed the drive first manifested itself in the painting, tattooing, and decoration of the human body, from whence it proceeded outward to the ornamentation of his tools, weapons, vehicles, and dwellings.“¹³³ –, unterscheidet sich die Bedeutung, die diesem Trieb im Rahmen der jeweiligen Kunst- und Kulturtheorie zugestanden wird, wesentlich. Semper hatte sich gerade darum bemüht, das von Klemm angewandte, damals gängigste Entwicklungsschema von den frühesten, rohesten Anfängen bis zur Zivilisation durch seine Theorie der symbolischen Andeutung zu brechen. Ebenso wenig teilte er Klemms Theorie von „passiven“ und „aktiven“ Rassen.¹³⁴ Die spezifische politische Bedeutung dieser Theorie für 1848 schätzt Kramer dahingehend ein, dass sie sowohl ein „Mittel der Legitimation der Unterdrückung anderer Völker“ war, als auch zur „Beschwörung rassischer Einheit als Weg zur Überwindung von Klassenspaltungen“¹³⁵ diene. Es sei vor allem die traumatische Erfahrung revoltierender Massen gewesen, die das Interesse an fremden Kulturen verstärkt hätte.

Der Rechtshistoriker Johann Jacob Bachofen, der seine Studien zu Matriarchat oder Gynaikokratie 1861 publiziert hatte, glaubte im „demokratischen Recht der undifferenzierten Masse [...] einen ‚dionysischen Geist‘ zu erkennen“.¹³⁶ Im Unterschied zu Lewis Henry Morgan, der sich die „Rückkehr der ‚Urgesellschaft‘ auf höherer Ebene“ herbeigesehnt habe, befürchtete Bachofen die „Rückkehr der vorzeitlichen ‚Gynaikokratie‘ als einen Prozeß der Auflösung von Unterschieden, der Lockerung sexueller Tabus und der Wiederkehr ekstatischer Bewegungen“. Diese Angst vor der Demokratie und der Herrschaft der Massen habe sich aber, so Kramer weiter, „mit einer geheimen Faszination durch Bachofens Vision des Kampfes zwischen dem ‚dionysischen‘ und dem ‚apollinischen‘ Prinzip [gemischt]“.¹³⁷

Die Erfahrung einer gescheiterten Revolution mündete bei Semper, wie zuvor schon bei Friedrich Schiller, ins Theater. Während Schiller das Politische an den Fürsten delegierte und dem Bürger Ästhetik und Nichteinmischung vorbehielt, folgte Semper den

¹³² Zit. nach Mallgrave, Semper, S. 70, Fn. 13.

¹³³ Ebd., S. 73.

¹³⁴ Vgl. zu Klemms Rassetheorie u.a. Mallgrave, Gustav Klemm and Gottfried Semper, S. 71ff.

¹³⁵ Kramer, Einfühlung, S. 82.

¹³⁶ Ebd.

¹³⁷ Kramer, Einfühlung, hier: S. 96–97. Kramer betont, dass Bachofen, dadurch dass er auch seine Faszination artikuliert, in der politischen Rezeption gegensätzliche Autoren auf sich vereinigen konnte: sowohl u.a. der belgische Geograf und Anarchist Elisée Reclus, als auch der konservative und später faschistische Ideologe Alfred Bäumler.

Modellen der Katharsis und des dionysischen Prinzips, sowie demjenigen der Maskerade, das ihn mit Friedrich Nietzsche verbinden sollte.¹³⁸ Als Propagandist des dionysischen Prinzips hatte Nietzsche Sempers *Der Stil* gelesen, wie eine von Mallgrave zitierte Leserotiz, ein Semper-Zitat, zeigt: „Karnevalskerzendunst ist die wahre Atmosphäre der Kunst.“¹³⁹

Sempers Theorie ist ein über Kunst, Schmuck, Theater, Masken und Be- bzw. dann Verkleidungstheorie hinausgehendes Modell der Gemeinschaftsbildung, in dem das Theater als Ort des ersten gemeinschaftlichen Kultes aufscheint¹⁴⁰ – eine Verflechtung, die schließlich auch die Feststellung eines Zusammenhangs von (polychromem) Theater und Demokratie begründet. Wigley betont den gemeinschaftsbildenden Aspekt der Verkleidung oder Maskerade, als die auch Semper die Tätowierungen begreift: „a larger community is made possible through the production of space, through masquerade“.¹⁴¹ Textilien, so wäre das Argument zuzuspitzen, schaffen Raum für den Prozess demokratischer Gemeinschaftsbildung. Über Wigley hinausgehend ist zu bemerken, dass bei Semper das textile „Wesen“ der (Theater-)Architektur eine Form von Emanzipation impliziert. Denn Semper schreibt die damals eher für nieder oder randständig gehaltenen Künste und die Bindung an eine gesellschaftliche Klasse bzw. die Masse in einen kunsthistorischen Kanon ein.

Semper ist damit auch ein Antipode des theaterfeindlichen Jean-Jacques Rousseau. Der „geschmückte Wilde“ als Figur des Theaters ist eine andere als die des „edlen Wilden“ und der Versammlung unter freiem Himmel. Wenn Suzanne L. Marchand für den deutschen Humanismus und Philhellenismus der 1830er Jahre feststellt: „The aestheticism of German Philhellenism made the Greeks exemplary symbols of the ‘disinterested’ pursuit of knowledge and models for cultural renewal, but not powerful exemplars of republican resistance to the aristocratic and monarchical power“,¹⁴² hat Semper ein Modell geliefert, die Demokratie – anhand der Künste – gegen eine aristokratische und monarchische Restauration zu verfechten. Dies ist bei ihm aber nur mit einem bunten Griechenland zu haben, wobei die Buntheit für das „Gefühl der Massen“ steht. Die Anthropologisierung der Kunst, die sich bei Semper vollzieht, bedeutet damit keine Suche

¹³⁸ Zu der Verbindung Semper-Nietzsche anhand des Begriffs des Dionysischen und der Maskerade vgl. Mallgrave, Gottfried Semper, S. 348ff.

¹³⁹ Hier nach Mallgrave, S. 350.

¹⁴⁰ Nach Mallgrave nahm Semper an, eine monumentale Architektur sei aus einem einfachen Theatergerüst (des Tempels) entstanden sowie aus einer „reich ausgestatteten und herrlich verzierten Bühne, auf der die ersten gemeinschaftlichen Rituale abgehalten wurden (Semper, *Der Stil*, I, 231–232)“. Hier nach ebd., S. 17.

¹⁴¹ Wigley, Untitled. *The Housing of Gender*, S. 367–368.

¹⁴² Suzanne L. Marchand, *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany 1750–1970*, Princeton/NY, 1996, S. 35.

nach dem Wesen des Menschen, sondern wird zur politischen Argumentationsfigur. Das angeblich Barbarische der Wilden identifiziert Semper mit den Massen und diese wiederum als notwendigen Bestandteil einer demokratischen Kultur.

III.2.5 KOSMOS UND NATURRHYTHMUS DER PRODUKTION

Neben der so wichtigen politischen Revolution ist Sempers Ornamenttheorie aber auch vor dem Hintergrund der industriellen Revolution zu lesen. In „Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmucks“ scheint Semper zunächst ‚nur‘ ein allgemeines Gesetz des Schmucks zu formulieren, das im Zuge der in England sich bereits vollziehenden Industrialisierung eine zeitspezifische polit-ökonomische Dimension entfaltet. Die Funktion, die Semper dem Schmuck zukommen lässt, besteht zunächst rein formal darin, einen Gegenstand zu artikulieren. Wenn die hellenische Tektonik „die nackte Form mit einer erklärenden Symbolik“ verkleide, dann um „das gesetzliche Ebenmaß und den Charakter der Form nach allen Seiten zu betonen“.¹⁴³ Das Ornament hatte dabei nicht nur schmückende, sondern aufgrund seiner Gesetzmäßigkeit auch weltordnende Funktion. Wie bereits erwähnt, erhielt Semper argumentative Unterstützung durch die Etymologie: „Das griechische Wort für Bauen bedeutet daher auch Schmücken, in ganz ähnlichem Doppelsinne wieder früher das hervorgehobene des Wortes *κοσμος*.“ Und weiter: „Die reiche und präzise Sprache der Hellenen hat dasselbe Wort zur Bezeichnung des Zierrates, womit wir uns an die Gegenstände unserer Neigung schmücken, und der höchsten Naturgesetzlichkeit und Weltordnung. Dieser tiefe Doppelsinn des Wortes *Kosmos* ist gleichsam der Schlüssel hellenischer Welt- und Kunstanschauung.“ (ÜfG, 5)

Das Ornament zum *Kunstsymbol* zu erklären bedeutet, die Bedeutung und Funktion von Kunst überhaupt am Schmuck zu ermessen. In seinem mikro-makrokosmischen Korrespondenzschema behielt Griechenland die Oberhand. So sei nur bei den „für das Schöne allzeitig empfänglichen *Hellenen* [...] ein freiestes Zusammengreifen der drei Prinzipien“ (ÜfG, 25)¹⁴⁴ zu sehen, das „die Griechen zuerst und allein in seiner Allgemeinheit deutlich erkannten und künstlerisch zu verwerten wußten“ (ÜfG, 10).¹⁴⁵

¹⁴³ Semper, Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit, S. 23–24; vgl. zu *Kosmos* und Schmuck auch Oesterle, Gottfried Semper, S. 98, der auf diesen Aspekt besonders aufmerksam gemacht hat.

¹⁴⁴ In seinem Buch *Die vier Elemente der Baukunst* heißt es über die Entstehung Griechenlands in Absetzung von den historisch älteren Ägyptern und Assyriern: „[...] die Thatsache steht fest, dass die verschiedensten Bestandtheile älterer Civilisationszustände sich hier durchkreuzten und ablageren, die in einer grossen Volksmetamorphose aus dem sedimentären Zustande (wie parischer Marmor) zu krystallklarer Selbstständigkeit zusammenschossen.“ (S. 53)

¹⁴⁵ Zu den drei Autoritäten und ihrem Einfluss auf Aby Warburg vgl. Spyros Papapetros, „Aby Warburg as Reader of Gottfried Semper: Reflections on the Cosmic Character of Ornament“, in: *Elective Affinities: Testing Word and Image Relations*, hrsg. von Catriona MacLeod, Véronique Plesch und Charlotte Schoell-Glass, Amsterdam, New York 2009, S. 317–336.

Semper entwickelte seine Bekleidungstheorie in England zu genau dem Zeitpunkt, an dem die industrielle Revolution durch die Textilindustrie, unter anderem eine Folge der hohen Baumwollimporte aus den Kolonien, in voller Blüte stand. Die Kolonialabteilung der Weltausstellung war ein Rezeptionskontext, der von der Idee des nationalen, industriellen Fortschritts getragen war. Die Demonstration der eigenen Fortschrittlichkeit, wie sie durch Joseph Paxtons Kristallpalast anschaulich werden sollte, zeigte den Weg an, den die Menschheit von der primitiven Bambushütte zur Gußeisen-Glas-Konstruktion gegangen war.¹⁴⁶

Die Handwerklichkeit der primitiven Künste wie auch Sempers Text stehen insofern mitten in ästhetiktheoretischen Debatten, die durch die Weltausstellung initiiert worden waren. Der Politikwissenschaftler Bradley Macdonald hebt die Weltausstellung als jenes Ereignis hervor, an dem der Kapitalismus die Sphäre der Kultur erreicht habe.¹⁴⁷ Die Folge, war, dass damit die beteiligten kulturellen Praktiken politisiert wurden, da sie zu Symbolen gesellschaftlicher Klassen wurden: „Within this spectacle, the architectural site and the decorative arts on display became symbolic acts for class identification and the constitution of political subjectivities.“¹⁴⁸ Die Weltausstellung war damit auch jenes Moment, an dem sich die moderne Kunst als klassenspezifische doppelt und gespalten konstituiert: als eine des Bürgertums und eine der arbeitenden Klassen.

Die Arts-and-Crafts-Bewegung war, ebenso wie Sempers Kunsttheorie, eine Reaktion auf die Weltausstellung. Semper steht mit seiner impliziten Politisierung am Beginn jener Diskurse, die primitive Gesellschaften und deren Arbeitsformen als positive Bezugspunkte generieren, um entweder den Naturrhythmus mit dem neuen industriellen Arbeitsrhythmus zu versöhnen – so bei Semper –, oder um primitive Gesellschaften zu Projektionsflächen für nichtentfremdete, auf bloßem Tauschwert beruhende Gesellschaftsformen zu erheben.

Heinz Quitzsch hebt die Konflikte mit der voranschreitenden Industrialisierung hervor, die jene für die Moderne symptomatischen Entfremdungsdiskurse befördern wird, gegen welche gerade die Kunst in ihrem idealistischen Anspruch einer Wiederherstellung ihrer vermeintlich verloren gegangenen Einheit mit dem Handwerk antreten sollte. Semper war durch sein englisches Exil früher mit der Industrialisierung und ihren Folgen konfrontiert. In Bezug auf die damit einhergehende Spaltung in hohe, manuelle und niedere, maschinelle Kunst war er sich sicher, dass die Hochkultur dem unausweichli-

¹⁴⁶ Vgl. zum Kristallpalast als Manifestation des Fortschritts und als spezifische Organisation einer modernen, über Blickbeziehungen geregelten Subjektivität: Bennett, *The Exhibitionary Complex*.

¹⁴⁷ Bradley J. Macdonald, *William Morris and the Aesthetic Constitution of Politics*, New York 1999, S. 25.

¹⁴⁸ Ebd.

chen Druck der kapitalistischen Warenform auf Dauer nicht standhalten würde. Das maschinell erzeugte Ornament wurde zum Ort und Gegenstand, an dem sich der Kapitalismus in eine Kosmologie rückzuschreiben ließ. „Um die Beliebigkeit des Warencharakters steuern zu können, muß der Gebrauch seinerseits rückgebunden und verankert werden.“¹⁴⁹ Oesterle fasst die Wandlung der Ornamentfunktion in Sempers Denken vom Vormärz bis zur Industrialisierung zusammen: „Die im Vormärz vorgeschlagene Bedeutung der Ornamente als symbolische Initiation von Opferhandlungen wird deshalb nun im Nachmärz erweitert und vertieft durch die Fundierung der Ornamente in kosmisch ausgerichteten Natur- und Arbeitsrhythmen.“¹⁵⁰

Semper begrüßte die maschinelle Produktion, band sie aber an die kulturellen Praktiken der „einfachen Naturmenschen“ zurück. Kunst ist nach seiner Vorstellung angetreten, um Widersprüche, die sich im Verhältnis von Kunst und maschineller Produktion auftun, zu versöhnen. Ein und derselbe Rhythmus würde entsprechend alle Bereiche – vom Ornament über den Ruderschlag bis zur Maschine – durchziehen. Die gleichzeitige anthropologische wie kosmologische Deutung des maschinellen Ornaments impliziert somit auch eine Naturalisierung der Maschine, die für Semper nicht im Takt der Ausbeutung, sondern im Takt kosmischer Rhythmik schlug.

Sempers Betonung der etymologischen Herleitung der Kosmetik von Kosmos und seine Rekurse auf nichteuropäische Kulturen verdankt sich nicht nur einer Korrespondenz und Verschiebung von tradiertem, antikem Wissen hin zur industriellen Produktion. Vielmehr trifft sich diese Denkbewegung mit einem Grundzug der anthropologischen Konfiguration, in der der Figur des Anderen selbst eine weltordnende Funktion zukommt. Denn, um nochmals Fabians These aufzunehmen: „[D]er ‚sogenannte Primitive‘ war selbst eine kosmologische Figur der Moderne.“¹⁵¹ Das heißt, er wird nicht nur als derjenige angesehen, der über eine eigene Kosmologie verfügt, die zunehmend aufgespürt und verzeichnet wird, sondern hat selbst eine weltordnende Funktion innerhalb der westlichen Moderne. Insofern die moderne Anthropologie „ihren Anderen“ in den Topoi von zeitlichem und räumlichem Abstand, von Unterschiedlichkeit und Gegensätzlichkeit konstruierte, wurde sie selbst kosmologisch: „its intent was above all, but at least also, to construct ordered Space and Time – a cosmos – for Western society to inhabit, rather than ‚understanding‘ other cultures“.¹⁵² Der wohlgeordnete Zeit-Raum, den die westlichen Gesellschaften bewohnten ist bei Semper ein um den Herd organi-

¹⁴⁹ Oesterle, Gottfried Semper, S. 97.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Schüttpelz, Die Moderne im Spiegel des Primitiven, S. 394 unter Bezug auf Fabian, Time and the Other.

¹⁵² Fabian, Time and the Other, S. 111–112.

sierter, sozialer Raum,¹⁵³ der in das Korrespondenzschema von Makro- und Mikrokosmos eingliedert bleibt.

Kosmologische Überlegungen bestimmen auch nach Semper die weitere Ornamenttheorie, bis hin zu Warburg, der Sempers kosmologische Diagrammatik in „Ideogramme der sozialen und kulturellen Veränderung“¹⁵⁴ transformiert. Auch Warburg suchte die Anfänge im Ornament. Seine Reise zu den Pueblos im Süden der Vereinigten Staaten, war, wie bereits Salvatore Settis vermerkte, in erster Linie als Ornamentstudie gedacht.¹⁵⁵ So schrieb Warburg in einem Brief 1895 an seine künftige Frau Mary Hertz: „Ich habe so eine Idee: die ganze Frage (der Genesis) der Ornamentik auf eine ganz breite Basis zu stellen mit Einbeziehung des ethnographischen Materials. Deshalb gehe ich wahrscheinlich Anfang nächste Woche westwärts, um dort die Pueblo Indianer in New Mexico zu besuchen.“¹⁵⁶ Wie Spyros Papapetros dargelegt, hat Warburg im Zuge dessen die abstrakten Ausführungen Sempers aus „Ueber die formelle Gesetzmässigkeit des Schmucks“ in Zeichnungen transkribiert und umdefiniert. Allein seien diese Zeichnungen selbst nicht ornamental, da sie keine kosmischen Prinzipien mehr aufzeigten. Vielmehr habe Warburg Sempers dynamische Prinzipien aus dem Bereich der Physik – jene drei Autoritäten, die Semper anhand des Schmucks identifizierte – in die Gebiete der Kunst- und Kulturgeschichte transferiert und damit aus dem kosmischen Ornament Sempers jenes Ideogramm epistemologischer Veränderung gemacht,¹⁵⁷ indem er diese Naturkräfte zur Welt der Technik – Dampflok, Telefon, Telegramm – in Beziehung setzte. „Die Naturgewalten werden nicht mehr im anthropomorphen oder biomorphen Umgang gesehen, sondern als unendliche Wellen, die unter dem Handdruck dem Menschen gehorchen.“¹⁵⁸

Bei Warburg wird Sempers Kosmologie zur Weltanschauung, d.h. zu einer ästhetisch-rezeptiven Synthetisierungsleistung, die einen gewissen Perspektivismus und eine entsprechende Subjektivität mit sich bringt. Insofern ist es auch nur konsequent, dass

¹⁵³ Vgl. zur Sozialität dieses Raums, der den Herd mit Fragen von privat und öffentlich impliziert – Flechtmatten wurden verwendet, um das Haus als „inneres Leben“ vom „äußeren Leben“ zu trennen vgl. ausführlicher: Wigley, Untitled. The Housing of Gender. Wigley geht auf die „Mutter“ der Künste, die Architektur ein, die im „Haushalt“ der Künste eine sowohl organisierende wie untergeordnete Rolle spielt und damit auf die Genderaspekte des Semperschen Ansatzes.

¹⁵⁴ Papapetros, Aby Warburg as Reader of Gottfried Semper, S. 320.

¹⁵⁵ Salvatore Settis, „Kunstgeschichte als vergleichende Kunstwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike“, in: Artistic Exchange/Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Berlin 1992, 3 Bde., hrsg. von Thomas W. Gaethgens, Bd. 1, S. 134–158.

¹⁵⁶ Zit. nach Papapetros, Aby Warburg as Reader of Gottfried Semper, S. 325.

¹⁵⁷ Hier nach ebd.

¹⁵⁸ Warburg, Schlangenritual, S. 59.

Warburg an einer *Psychologie* der Kunst arbeitet, die bei Semper nicht angelegt ist, die allererst mit der Entstehung der Völker- und Wahrnehmungspsychologie vor allem eines Wilhelm Wundt Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend aufgegriffen wird. Als psychologische Kategorie wird das Primitive schließlich vom westlichen Denken zunehmend internalisiert. Solche Internalisierungen manifestieren sich zunächst als Kulturkritik des „Indianers in uns“ bei Adolf Loos, wobei Tätowierungen abermals die Hauptargumentationsfigur bilden. Und sie manifestieren sich gut zwanzig Jahre später bei Georges Bataille, der nach den Erfahrungen des Ersten Weltkriegs eben die zivilisatorische Ordnung sprengt, die Loos, noch in einer Fortschrittseurphorie verhaftet, zu etablieren suchte.

III.3 TÄTOWIERUNG UND SEXUALITÄT – LOOS

Adolf Loos (1870–1933) küpft in seinen *Schriften zur Architektur* unmittelbar an Gottfried Sempers Bekleidungstheorie an, wenn er betont: „Im Anfange war die Bekleidung. Der Mensch suchte Schutz vor den Unbilden des Wetters, Schutz und Wärme während des Schlafes. [...] Die Decke ist das älteste Architekturdetail.“¹⁵⁹ Mit Sempers Aufwertung des Ornaments und dessen Primat vor der Architektur werden von Loos allerdings nicht mehr geteilt. War das Ornament bei Semper explizit an den Geschmack der Massen adressiert, und enthielt sowohl ein demokratisches Plädoyer als auch eine Befürwortung des Dionysischen, sollte diese Interpretation des Ornaments bei Loos einer kulturkritischen Verwerfung unterliegen. Bereits Bachofen hatte im „demokratischen Recht der undifferenzierten Masse“ einen „dionysischen Geist“ gesehen, einhergehend mit der Angst vor Auflösung von Unterschieden und vor der Lockerung sexueller Tabus. Diese Koppelung von Proletariat, unbeherrschbarer Sexualität und „wilden“ Kulturen findet ihre Zuspitzung in den kulturkritischen Polemiken von Loos, in die er als weitere Figur des Subalternen auch ‚die Frau‘ einbezieht. Das Ornament, vor allem Tätowierungen in ihrem Bezug zur Körperlichkeit, geraten hier zum Symptom für die Rückständigkeit einer Gesellschaft, die Loos allerdings nicht nur andernorts ausmacht, sondern auch und vor allem innerhalb der eigenen Kultur.

1908 fällt Adolf Loos sein Verdikt gegen Ornamentik und primitive Künste.¹⁶⁰ In *Ornament und Verbrechen* verurteilt er das Ornament als Zeichen für Primitivität und

¹⁵⁹ Adolf Loos, *Das Princip der Bekleidung* (1898), in: ders., *Ueber Architektur. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Adolf Opel, Wien 1995, S. 44–49, hier: S. 44.

¹⁶⁰ Auf die xenophoben und misogynen Argumente bei Loos im Kontext kulturkritischer Autoren im Wien um 1900 wird immer verwiesen, vgl. dazu Hildegund Amanshauser, *Untersuchungen zu den*

triebhafter Sexualität. Paradigmatisch steht hierfür die Bevölkerung Papua Neuguineas und der Verbrecher: „Je tiefer die Kultur, desto stärker tritt das Ornament auf. Das Ornament ist etwas, was überwunden werden muß. Der Papua und der Verbrecher ornamentiert seine Haut.“¹⁶¹ Da Loos mit Tätowierungen kulturelle Frühstadien verbindet, sind „Verbrecher“ solche Personen, die auf eine primitive Kulturstufe zurückgefallen sind. Das „Lallen“, das Semper in Ursprache und Verfallsform unterschieden hatte, gilt auch Loos als nichtsprachlicher Ausdruck und erste Stufe der Kunst: „Der Drang, sein Gesicht und alles, was einem erreichbar ist, zu ornamentieren, ist der Anfang der bildenden Kunst. Er ist das Lallen der Malerei.“¹⁶² Was diesen Anfang wiederum überhaupt hervorbringt, ist das, was es nach Loos im Prozess der Zivilisation zu verdrängen gilt: „Alle Kunst ist erotisch. Das erste Ornament, das geboren wurde, das Kreuz, war erotischen Ursprungs. Ein horizontaler Strich: Das liegende Weib. Ein vertikaler Strich: Der sich durchdringende Mann.“ Er macht allerdings einen Unterschied zwischen den ersten Trieben und dem „Mensch unserer Zeit, der aus innerem Drange die Wände mit erotischen Symbolen beschmiert“. Dieser, so Loos, „ist ein Verbrecher oder ein degenerierter.“ Und er fasst es für sich in die Formel: *„Evolution der Kultur ist gleichbedeutend mit dem Entfernen des Ornamentes aus dem Gebrauchsgegenstande.“*¹⁶³ Was am Ursprung der Kultur noch akzeptabel war, ist es nicht mehr in der zeitgenössischen Kultur.

In Loos' Polemiken laufen einige Stränge zusammen, die einerseits typisch für Argumentationsweisen innerhalb des anthropologischen Diskurses der Moderne sind, vor allem der Glaube an eine kulturelle Evolution, und andererseits spezifisch für die Situation in Wien um 1900 und in der k. u. k. Doppelmonarchie. Zu letzterem gehört das Verhältnis zum „Balkan“ sowie die akute „Proletarisierung Wiens“ in den Vorstädten.¹⁶⁴ In Bezug auf ersteres trifft man auch bei Loos zum einen auf den festen Glauben an die Superiorität westlicher und weißer Zivilisationen, vor allem Englands und der USA. Zum anderen schreibt er sexuelle Begrifflichkeiten in den Selbstverständnissen und Fremdzuschreibungen der Kolonisatoren fort, identifiziert alle möglichen Randgruppen

Schriften von Adolf Loos, Wien 1985; Claudia Öhlschläger, Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne, München 2005, S. 142–143; zur „Verdrängung“ des Ornaments in der Moderne vgl. Peter Müller, Die Verdrängung des Ornaments. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis, Frankfurt am Main 1977.

¹⁶¹ Adolf Loos, „Damenmode“ (1898), in: Adolf Loos. Ornament und Verbrechen, hrsg. von Peter Stui-ber, Wien 2012, S. 38–47, hier: S. 44–45 (in dieser Neuausgabe ist die Loos'sche Kleinschreibung aufgehoben. Sie wird im Folgenden beibehalten).

¹⁶² Ebd.

¹⁶³ Adolf Loos, „Ornament und Verbrechen“ (1908), in: Adolf Loos. Ornament und Verbrechen, hrsg. von Peter Stui-ber, Wien 2012, S. 94–109, hier: S. 95.

¹⁶⁴ Diese Aspekte werden von Christian Kravagna ausführlich behandelt in „Adolf Loos and the Colonial Imaginary“, in: Colonial Modern: Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future, hrsg. von Tom Avermaete, Serhat Karakayali und Marion von Osten, London 2010, S. 245–261.

innerhalb einer Gesellschaft mit wilden oder barbarischen Kulturstufen, führt einen biopolitischen Hygienesdiskurs der Moderne, der sich auch in einer Verwerfung des (femininen) Ornaments als Verunreinigung niederschlug, und nicht zuletzt formulierte er eine konservative Kulturkritik, in der nichtwestliche Gesellschaften als Indikatoren der Rückständigkeit der eigenen Kultur fungierten.

Erotik, Tätowierung, Naturvölker und Verbrechertum werden gegen Ende des 19. Jahrhunderts zunehmend miteinander assoziiert. Dies geschieht innerhalb einer bürgerlichen Gesellschaft um 1900, die die Sichtbarkeit von Sexualität ans erotisierte Schauspielergewerbe abgetreten hat. Vor allem Frauen stellten um 1900 in Varietétheatern ihre Ganzkörper-Tätowierungen zur Schau.¹⁶⁵ Bei Loos gibt es eine explizite Verbindung von Ornament und Prostitution, wenn er feststellt, dass die Führung bei der Damenmode, die bei ihm exemplarisch für die Verschwendung und Verwendung des Ornament steht, solchen Frauen inne sei, „die für die Entwicklung der Sinlichkeit das meiste Feingefühl entwickeln muß, die Kokotte.“¹⁶⁶ In diesem bürgerlichen Milieu sei es, so Christina Threuter, vor allem „die schwarze Frau“, die eine „universale Sexualität“ repräsentierte und ihren gesellschaftlichen Ort in Bars, Varieté-Theatern und Schaubühnen gehabt habe, in einer Welt „außerhalb der bürgerlichen Normen und Werte und doch in ihr verankert, da ihr die Funktion des Auslebens v.a. von sexuellen Phantasien zukommt.“¹⁶⁷ Threuter erklärt mit der Verbindung von Tätowierung, Sexualität und Schwarzzein auch die einzige Ausnahme in Loos' Bauten, das 1927 entworfene Josephine-Baker-Haus, für das er eine schwarz-weiß gestreifte Fassade vorsah. „Loos hat dieses Haus tätowiert, er hat es erotisch-triebhaft bekleidet, und es repräsentiert seinem evolutionistischen Entwicklungsmodell zufolge Unkultur in der zivilisierten Kultur.“¹⁶⁸

Loos hatte einen erotischen Ursprung des Ornaments identifiziert, den er beim ersten Menschen und bei wilden Kulturen feststellen zu können glaubte. Dass es sich dabei um eine koloniale Phantasie handelte, an der Loos da partizipierte, wird deutlich, wenn man sich vergegenwärtigt, wie sehr der Kolonialismus von sexuellen Männerphantasien angetrieben wurde.¹⁶⁹ Birthe Kundrus, die „Überlegungen zu einer Geschlechtergeschichte

¹⁶⁵ Vgl. Oettermann, Zeichen auf der Haut.

¹⁶⁶ Loos, Damenmode, S. 44.

¹⁶⁷ Christina Threuter, „Ausgerechnet Bananen. Die Ornamentfrage bei Adolf Loos oder Die Evolution der Kultur“, in: Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, hrsg. von Cordula Bischoff und Christina Threuter, Marburg 1999, S. 106–117, S. 112.

¹⁶⁸ Ebd.

¹⁶⁹ Vgl. Sigrid Weigel, „Die nahe Fremde – das Territorium des ‚Weiblichen‘“, in: Die andere Welt. Studien zum Exotismus, hrsg. von Thomas Koebner und Gerhardt Pickerodt, Frankfurt am Main 1987, S. 171–199; sowie grundlegend: Zantop, Colonial Phantasies. Zantop analysiert hier Deutschland als ein Kleinststaatenagglomerat, das sich von anderen Kolonialmächten durch die Nichtvorhandenheit von Kolonialpolitik vor 1880 auszeichnete. Zum einen richteten sich die Fan-

des Kolonialismus“ anstellte, fasst diese Geschlechterverhältnisse unter den Imperativ, der koloniale Politiken mitregierte: dass es als „Pflicht“ des weißen Mannes galt, „die Segnungen der Zivilisation nach Übersee zu bringen und die dort brachliegenden Produktivkräfte zum allgemeinen Nutzen zu aktivieren.“ In dieser Projektion flossen „[d]er dunkelhäutige Mensch und der dunkle Kontinent [...] zusammen zum Bild des Geheimnisvollen, Irrationalen, Triebhaften, Beängstigenden“.¹⁷⁰

Die enge Koppelung von Ornament und Sexualität wiederum dürfte sich allerdings nicht nur Loos' erotischer Ursprungsphantasie verdanken, sondern auch Darwins These, der Schmucktrieb sei durch Sexualität und Balzverhalten zu erklären. Wie bereits dargelegt, hatte Darwin die Funktion des Ornaments als die eines sexuellen Attraktors definiert. Dies findet ein Echo in Loos' eher darwinistischem Begriff der kulturellen Evolution, kombiniert mit Begriffen der Psychologie. Er fasste Kultur als eine notwendige Unterdrückung von Trieben zum Zweck der Beförderung der nationalen Ökonomie auf. Ornament sei schlicht Verschwendung, ein „Verbrechen“ gegen die Nationalökonomie im Hinblick auf menschliche Arbeitskraft, Geld und Material. Ornamente werden bei ihm in ihren negativen und schädlichen Auswirkungen mit Sinnlichkeit und Erotik gleichgesetzt: Beide seien verschwenderisch und eine Bedrohung für die Zivilisation, was sich auch im Rahmen des Hygiene-Diskurses der Moderne in Begriffen wie „Ornament-Seuche“ niederschlug.¹⁷¹

Wenn Loos' Thesen der Triebunterdrückung in Anlehnung an Freud formuliert sind, wie Müller meint, wenn er Freud mit dem Satz zitiert „Unsere Kultur ist ganz allgemein auf der Unterdrückung von Trieben aufgebaut“,¹⁷² dann ist allerdings darauf zu verweisen, dass Freud in dem zitierten Text „Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität“ (1908) gerade für die Lockerungen damaliger Sexualmoral plädiert und die psychischen Folgen der kulturell geforderten Triebunterdrückung aufzeigt. Freud zitiert nur die herrschende Meinung, wenn er schreibt: „Wer kraft seiner unbeugsamen Konstitution diese Triebunterdrückung nicht mitmachen kann, steht der Gesellschaft als ‚Verbrecher‘, als ‚outlaw‘ gegenüber, insofern nicht seine soziale Position und seine hervorragenden Fähigkeiten ihm gestatten, sich in ihr als großer Mann, als ‚Held‘

tasien vor allem auf Südamerika, zum anderen: „By virtue of existing in the ‚pure‘ realm of the imagination, ‚untainted‘ by praxis, German fantasies were not only differently motivated, but had a different function: to serve not so much as ideological smokescreen or cover-up for colonial atrocities or transgressive desire, but as *Handlungersatz*, as substitute for the real thing, as imaginary testing ground for colonial action.“ (S. 6); Einzelstudien zu Geschlechterverhältnissen im Zuge jeweiliger Kolonialpolitiken finden sich in: Gender, Sexuality and Colonial Modernities, hrsg. von Antoinette Burton, London 1999.

¹⁷⁰ Birthe Kundrus, „Weiß und herrlich“. Überlegungen zu einer Geschlechtergeschichte des Kolonialismus“, in: Projektionen, hrsg. von Friedrich/Haehnel/Schmidt-Linsenhoff, S. 41–50, hier: S. 41.

¹⁷¹ Loos, Ornament und Verbrechen, S. 98; vgl. dazu auch Kravagna, Adolf Loos, S. 249.

¹⁷² Müller, Die Verdrängung des Ornaments, S. 107.

durchzusetzen.¹⁷³ Solche Zuschreibungen werden von Freud kritisiert, ebenso wie er die im damaligen Wien diskutierte „intellektuelle Inferiorität der Frau“ zwar konstatiert, diese aber nicht aus der Weiblichkeit ableitet, sondern aus der von ihm in Anführungszeichen gesetzten „kulturellen“ Sexualmoral seiner Zeit, die Frauen anästhesiere. In einem Sinne kann Loos an Freud anknüpfen, wenn er die Sinnlichkeit seiner Zeit als krankhaft beschreibt. Die Kleidung der Frau in heutiger Zeit sei nur notwendig, um an die die kulturell produzierte „krankhafte sinnlichkeit“ des Mannes zu appellieren.¹⁷⁴ Bekanntlich lagt Loos aber nichts ferner als die Sexualität zu ‚befreien‘. Den Ausweg aus diesem krankhaften Zustand sieht er allein in der Arbeit, durch die ‚die Frau‘ eine wirtschaftliche Unabhängigkeit erreichen und so mit ‚dem Mann‘ gleichgestellt werden könne. Damit sei sie nicht nicht mehr darauf angewiesen, seine Liebe durch einen „Appell an die Sinnlichkeit“¹⁷⁵ zu erringen.

Loos suchte das Ornament aus der reinen Kunst auszugrenzen sucht und prophezeit: „Bald werden die straßen der städte wie weiße mauern glänzen. Wie Zion, die heilige stadt, die hauptstadt des himmels. Dann ist die erfüllung da.“¹⁷⁶ Er steht damit in einer Reihe von modernen Architekten, deren Reinheitsphantasma sich in einer Fetischisierung von Weiß niederschlug, einhergehend mit einer rassistischen und sexistischen Abwertung des Nicht-Weißen. Gekoppelt daran war eine sich seit dem Klassizismus durchziehende Vorstellung von moralischer Überlegenheit und Integrität weißer Gesellschaften.¹⁷⁷ Bei Le Corbusier nimmt diese Favorisierung des Weiß geradezu gouvernementale Qualitäten an, wenn er das Weißen von Häuserwänden als ernsthafte polizeiliche Aufgabe seiner Zeit ansieht. Wigley zitiert Le Corbusier mit der Bemerkung:

¹⁷³ Sigmund Freud, „Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität“ (1908), in: ders., Gesammelte Werke Bd. VII, Frankfurt a. M., Fischer 1999, S. 141–167. Der Passus lautet: „Unsere Kultur ist ganz allgemein auf der Unterdrückung von Trieben aufgebaut. Jeder Einzelne hat ein Stück seines Besitzes, seiner Machtvollkommenheit, der aggressiven und vindikativen Neigungen seiner Persönlichkeit abgetreten; aus diesen Beiträgen ist der gemeinsame Kulturbesitz an materiellen und ideellen Gütern entstanden. Außer der Lebensnot sind es wohl die aus der Erotik abgeleiteten Familiengefühle, welche die einzelnen Individuen zu diesem Verzicht bewogen haben. Der Verzicht ist ein im Laufe der Kulturentwicklung progressiver gewesen; die einzelnen Fortschritte desselben wurden von der Religion sanktioniert; das Stück Triebbefriedigung, auf das man verzichtet hatte, wurde der Gottheit zum Opfer gebracht; das so erworbene Gemeingut für ‚heilig‘ erklärt. Wer kraft seiner unbeugsamen Konstitution diese Triebunterdrückung nicht mitmachen kann, steht der Gesellschaft als ‚Verbrecher‘, als ‚outlaw‘ gegenüber, insofern nicht seine soziale Position und seine hervorragenden Fähigkeiten ihm gestatten, sich in ihr als großer Mann, als ‚Held‘ durchzusetzen.“ (S.149–150) Zum Verhältnis von Loos und Freud vgl. auch Rolf Gleiter, Kritische Theorie des Ornaments. Zum Statuswandel der Ästhetik in der architektonischen Moderne, Univ. Diss. Weimar 2001, auf: www.e-pub/uni-weimar.de/opus4/files/26/Gleiter.pdf (zuletzt aufgerufen am 15.7.2013).

¹⁷⁴ Loos, Damenmode, S. 40.

¹⁷⁵ Ebd., S. 47.

¹⁷⁶ Loos, Ornament und Verbrechen, S. 96.

¹⁷⁷ Vgl. dazu Sünderhauf, Griechensehnsucht und Kulturkritik.

„Whitewash is extremely moral. Suppose there were a decree requiring all rooms in Paris to be given a coat of whitewash. I maintain that that would be a police task of real stature and a manifestation of high morality, the sign of a great people.“¹⁷⁸

Die Zuschreibung ans Verbrechertum und seine These, dass der Verbrecher einen Rückfall in den Zustand der Primitivität bedeutete, sowie die Exemplarität polynesischer Tätowierungen für diesen Zustand, konnte Loos von dem Arzt, Kriminologen und bekennenden Rassisten Cesare Lombroso und dessen Buch *L'Uomo delinquente* (1876) übernehmen. Polynesische bzw. ozeanische Tätowierungen wurden von Lombroso als Atavismen betrachtet und galten damit als Beweis für Primitivität. Der Kriminelle sei daher, so der Umkehrschluss, an seinen Tätowierungen zu erkennen. „Das Tätowieren ist eine der auffälligsten Erscheinungen beim Menschen im rohen, im Urzustande, bei dem sogen. Wilden, von Allem in Bezug auf die Bereitwilligkeit, mit der er dieser schmerzhaften Operation sich unterwirft. Bezeichnend ist schon, daß der Name dafür einer ozeanischen Sprache entlehnt ist.“¹⁷⁹ – eben jenem *ta-tatau*, das Cook in seinen Weltreiseberichten überlieferte. Loos' Ineinssetzung des „Papua“ und des Verbrechers ist bei Lombroso bereits formuliert.

Loos' Schriften sind innerhalb der Kulturkritik in Wien um 1900 zu kontextualisieren, wo sich diese Angst vor Verunreinigung der Zivilisation gegen das Proletariat richtete, aber auch insgesamt gegen den eigenen Gesellschaftszustand.¹⁸⁰ Topisch wurde diese Angst bei Loos durch den Aufruf, den „Indianer in uns“ zu überwinden, der wie der „Papua“ als Repräsentant einer primitiven Kulturstufe dargestellt wird: „Je niedriger ein Volk steht, desto verschwenderischer geht es mit ornament und schmuck um. Der Indianer bedeckt jedes objekt, jedes boot, jedes paddel, jeden bogen vollständig mit ornamenten. Im ornament einen vorteil sehen zu wollen, bedeutet den standpunkt des indianers einzunehmen. Aber der indianer in uns muss überwunden werden.“¹⁸¹ Kravagna weist darauf hin, dass dieser „Indianer in uns“ vor allem auf die eigene Bevölkerung Österreichs und in gewissem Grad Deutschlands gemünzt war und diese Figur in Loos' Schriften nach seiner USA-Reise von 1893–1896 auftauchte, während der er 1893 die Weltausstellung in Chicago gesehen hatte. Die Weltausstellungen waren die Leistungsschauen des industriellen Fortschritts, die die Fortschrittlichkeit des Westens

¹⁷⁸ Le Corbusier, *The Decorative Art of Today*, Cambridge/MA 1987 (Orig. *L'art décoratif d'aujourd'hui*, 1925), S. 192, zit. nach Wigley, *White Walls, Designer Dresses*, S. xvi.

¹⁷⁹ Cesare Lombroso, *Der Verbrecher in anthropologischer, ärztlicher und juristischer Beziehung*, 3 Bde, Hamburg, Leipzig 1887–1896, Bd. I, S. 254, hier zit. nach Oettermann, *Zeichen auf der Haut*, S. 63.

¹⁸⁰ Vgl. dazu ausführlicher Kravagna, Adolf Loos; Janet Stewart, *Fashioning Vienna: Adolf Loos's Cultural Criticism*, London, New York 2000.

¹⁸¹ Adolf Loos, „Luxusfuhrwerk“ (1898), in: ders., *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, Wien, München 1962, Bd. 1, S. 65.

gegenüber anderen Gesellschaften zelebrierten, sie waren eine symbolische und reale Form der Verfügbarkeit: „This ambition towards a specular dominance over a totality was even more [als beim Museum, S.L.] evident in the conception of international exhibitions which, in their heyday, sought to make the whole world, past and present, metonymically available in the assemblages of objects and peoples they brought together, and, from their towers, to lay it before a controlling vision.“¹⁸² Entsprechend der den Weltausstellungen inhärenten Fortschrittsnarration, galten Loos die USA als eine Nation, die für ihn wie England zu den höchstentwickelten seiner Zeit galt. Entsprechend befürwortete Loos auch die britische koloniale Weltherrschaft als Zivilisierungsinstrument.¹⁸³ Diese Segnungen der Zivilisation galt es auch in Österreich zu etablieren, und so gründete Loos die Zeitschrift *Das Andere*, deren Untertitel eine programmatische Aussage enthält: *Ein Blatt zur Einführung abendländischer Kultur in Österreich*. Das Andere sind hier vor allem USA, England, Deutschland, Türkei, die jüdische Kultur, die klassische Antike, Australien, China, Indien, Japan, Papua-Neuguinea und einige andere. Wie Stewart analysiert, teilte Loos diese Regionen in drei Kategorien ein: Amerika, England und Klassische Antike stehen für die fortschrittliche westliche Kultur; der Balkan, China, die Türkei und Papua-Neuguinea für das genaue Gegenteil, während Japan und Deutschland mal in die eine, mal in die andere Richtung bewertet werden.¹⁸⁴

Nicht nur die Weltausstellung war ihm eine Quelle für die Kulturen der Anderen. Gesehen hatte Loos u.a. Abbildungen von Tätowierungen im Österreichischen Museum für Kunst und Industrie, Alois Riegls ehemaliger Wirkungsstätte, die Loos paradoxerweise als „polynesischer Kolonie“ beschimpfte.¹⁸⁵ Er konnte aber auch auf all jene Bücher zurückgreifen, die das Ornament am Anfang der Kunst und diesen wiederum bei den sogenannten Naturvölkern situierten. Zu den besprochenen Büchern von Grosse über den *Anfang der Kunst* oder Karl von den Steinens über die *Kunst der Marquesaner* gehören außerdem auch alle möglichen Expeditionsberichte, in denen Tätowierungen und Schmucktrieb eine große Rolle spielten. Müller nennt einige der Bücher, vor allem über Papua-Neuguinea, die um 1900 bekannt waren, wozu neben Carl von den Steinens Abhandlungen über die Marquesas-Inseln auch sein Bericht *Unter den Naturvölkern Brasiliens* (1894) zählen, oder das Buch des Zoologen und Evolutionsbiologen Richard Semon, *Im australischen Buch und an den Küsten des Korallenmeeres. Reiseerlebnisse*

¹⁸² Bennett, *The Exhibitionary Complex*, S. 79; vgl. zum Zusammenhang von Weltausstellungen und Imperialismus u.v.a. Paul Greenhalgh, *Ephemeral Vistas: A History of the Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*, Manchester 1988.

¹⁸³ Vgl. Kravagna, *Adolf Loos*, S. 250ff.

¹⁸⁴ Hier nach Stewart, *Fashioning Vienna*, S. 44.

¹⁸⁵ Vgl. Kravagna, *Adolf Loos*, S. 249.

und Beobachtungen eines Naturforschers in Australien, Neu Guinea und den Molukken (1896). Semon etwa lobte den „Formsinn“ der Bevölkerung Papua-Neuguineas, deren Kunstentwicklung sich zwar nicht mit „uns Europäern“ messen könne, die aber „uns“ in der „allgemeinen Verbreitung dieses Sinnes und in ihrem eigentlichen Kunstbedürfnis“ übertreffen würden.¹⁸⁶ Sie würden zwar nur über primitive Gerätschaften verfügen, „[b]etrachtet man aber ihre primitiven Holz-, Muschel- oder Steingerätschaften, ihre Gefäße aus Kürbis oder Kokosmußshale, wie sehen wir einen siegreichen Geschmack Alles, auch das Kleinste durchdringen! Wenn man Hunderte von Gebrauchsgegenständen oder Waffen der Papuas durchmustert, so wird man selten oder nie ein einziges finden, welches nicht wenigstens durch irgend eine kleine Verzierung Zeugnis für den Schönheitssinn seiner Verfertiger ablegt [...]“.¹⁸⁷ Von den Steinen wiederum spricht in seinem Zentral-Brasilien-Buch, einer Aufzeichnung von Gesellschaftsformationen bis hin zu Ornamentik, von der „Sucht“ der Indianer, alle Gebrauchsgegenstände zu bemalen.¹⁸⁸ Von den Steinen weist auch auf Parallelen zur europäischen Kultur hin: Ein Forschungsreisender der Bakaïrí würde „auf unsern Bäumen, Mauern, Thüren geschnitzt, geritzt und gemalt, genau so wie er es macht, zu einer wahrscheinlich grossen Befriedigung in zahllosen Exemplaren seinen Pakúfisch, die Raute mit dem zentralen Punkt, wiederfinden.“¹⁸⁹ Für Loos wäre dieses Wiederauffinden ein Gräuel und zugleich ein Beweis für die Primitivität derjenigen, die ornamentieren. Ob Loos just diese Bücher rezipiert hat, ist ungeklärt. Nur konnte er in Reiseberichten und Weltkunstabhandlungen fast überall auf den Beleg stoßen, dass der „primitive Mensch“ über einen unersättlichen Verzierungstrieb verfüge. Insofern wundert es nicht, dass Loos bei seinen Figuren des Primitiven völlig unspezifisch ist. Wie Kravagna zeigt, waren „der Neger“, „der Indianer“, „der Kaffer“ und eben „der Papua“¹⁹⁰ bei Loos als Figuren der Rückständigkeit austauschbar.

Mit dieser Figur des „Indianers“ sind aber nicht nur die evolutionsgeschichtlichen Voraussetzungen der Invektive aufgezeigt, die Loos gegen die eigene Gesellschaft richtete, sondern sie steht auch für eine Diagnose der politischen Verhältnisse zur Zeit von Österreich-Ungarn, der k. u. k. Doppelmonarchie, deren Grenze durch die Balkanstaaten verlief. Die Balkanstaaten galten im Diskurs der Zeit als „Europas Indianerterritori-

¹⁸⁶ Richard Semon, *Im australischen Busch und an den Küsten des Korallenmeeres. Reiseerlebnisse und Beobachtungen eines Naturforschers in Australien, Neu Guinea und den Molukken*, Leipzig 1903 (1896), S. 434.

¹⁸⁷ Semon, *Im australischen Busch*, S. 435; vgl. Müller, *Die Verdrängung des Ornaments*, S. 232, Fn. 639.

¹⁸⁸ Hier nach Müller, ebd.

¹⁸⁹ Karl von den Steinen, *Unter den Naturvölkern Zentral-Brasiliens*, Berlin 1894, S. 265.

¹⁹⁰ Hier nach Kravagna, *Adolf Loos*, S. 254.

um“.¹⁹¹ Loos situierte diese Region auf einer Zivilisationsstufe zwischen der zivilisatorischen Rückständigkeit der Wilden und der britisch-amerikanischen Kulturhöhe und verglich die Annektierung Bosniens und der Herzegovina durch Österreich im Jahr 1878 mit den zweiten Burenkriegen zwischen 1899 und 1902 in Südafrika, die mit der Eingliederung von Oranje-Freistaat und Südafrikanischer Republik (Transvaal) in das britische Kolonialimperium endeten. In diesem Vergleich werden wiederum die Vorbildrolle Großbritanniens und die ‚zivilisatorische Notwendigkeit‘ der Kolonialisierung unterstrichen. Die Figur des Indianers wurde aber auch gleichgesetzt mit einem „urban milieu of the impoverished, (petty) criminal, unclean, morally degenerate, alcoholic and menacingly roaming (lumpen) proletariat.“¹⁹² Loos partizipierte an den kolonialen Diskursen, obwohl Österreich-Ungarn selbst über keine Übersee-Kolonien verfügte, wie Kravagna zurecht unterstreicht.

Loos war in dem festen Glauben, Österreich sei im Unterschied zum zivilisierten und kolonialen England selbst noch ein Stück weit im Zustand der Barbarei. Er hielt an der strikten Vorstellung kultureller Evolution fest, die voraussetzte, dass sich alle Bürger einer Nation auf derselben evolutionären Stufe befinden sollten, also keine Klassenunterschiede aufweisen sollten – was bedeutet, dass Klassenunterschiede gerade nicht gesellschaftlich sondern evolutionär erklärt wurden –, und daher das Proletariat genauso der Zivilisation zugeführt werden müsse, wie die Einwohner/innen von Kolonien. Loos konnte die Argumentationskraft seiner Kulturkritik durch jene zeitgenössischen kolonialen Epistemologien und die anhand ihrer ermöglichte Deklassierungen stützen. Die negativen Zuschreibungen entfalteten eine Schlagkraft als Kulturdiagnose gegen die eigene Kultur.

Wilhelm Hausenstein, über den noch zu sprechen sein wird, argumentierte genau umgekehrt. In seiner Kulturkritik und in dem von ihm empfundenen Ungenügen der eigenen Gesellschaft projizierte er auf die Anderen als einen positiven Sehnsuchtsraum.

Solche Internalisierungen werden von zwei prominenten Autoren bzw. Projekten weiter vorangetrieben, die den anderen Anderen zum eigenen Anderen machten, mit allerdings sehr unterschiedlichen Interessen. Während Aby Warburg nach einer Transformation ehemaliger Naturkräfte innerhalb der eigenen Kultur suchte und damit sowohl nach einen Zusammenhang wie nach einer Anachronizität im Überlieferungsgeschehen, suchten die Autoren der Zeitschrift *Documents*, allen voran Georges Bataille, einen solchen anthropologischen Zusammenhang nur auszumachen, um ihn im Innersten zu zerreißen.

¹⁹¹ Hier nach ebd., S. 255. Kravagna bezieht sich seinerseits auf Maria Todorova, *Die Erfindung des Balkans. Europas bequemes Vorurteil*, Darmstadt 1999.

¹⁹² Ebd., S. 259.

VI. DIE ARCHAİK DER MODERNE – *INTERNALISIERUNGEN*

VI.1 URERFAHRUNG – *WARBURG*



Aby Warburg, Schlangenritual. Ein Reisebericht (1923), Abb. 5: „Kiwa von Sia, Innenraum mit Blitzaltar (nach Mrs. Stevenson)“

Aby Warburgs Schriften erscheinen geradezu exemplarisch für eine mögliche Form von Kunstgeschichte im Zuge der anthropologischen Konfiguration, waren es doch gleichermaßen anthropologische wie psychologische Fragen, die Warburg zu einer Ausweitung und Neuausrichtung der Kunstgeschichte hin zur Kunstwissenschaft veranlassten. Verbunden mit dieser Neuausrichtung war auch Warburgs breites interdisziplinäres Vorgehen, zu dessen Chiffre und materieller Basis die Warburg-Bibliothek geworden ist. Fritz Saxl bezeichnete sie als Ort, von dem aus parallel zu dem Studium von Ausdrucksphänomenen innerhalb der klassisch-europäischen Kultur Untersuchungen in den nicht-europäischen Kulturen unternommen werden müssten – „Untersuchungen, zu denen die Bibliothek Warburg gern ihre Hilfe bieten würde.“¹

Für die Frage, inwieweit Warburg am anthropologischen Wissen seiner Zeit partizipierte, dieses Wissen seinen Kunstbegriff informierte und er auf dieser Basis die Kunst-

¹ Fritz Saxl, „Die Ausdrucksgebärden in der bildenden Kunst“ (1932), in: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von Dieter Wuttke, 3. durchges. Auflage, Baden-Baden 1992, S. 419–431, hier: S. 422.

geschichte zur Kunstwissenschaft transformierte, ist Warburgs Kreuzlinger Vortrag über das Schlangenritual der Hopi von 1923 von zentraler Bedeutung. Kontext und Bedeutung des Kreuzlinger Vortrags, der auf einer Reise 1895/96 in den Südwesten der USA basierte, sind allerdings bereits so ausführlich diskutiert worden, dass an dieser Stelle auf die einschlägige Literatur verwiesen werden kann.² Für den hier behandelten Zusammenhang sind Warburgs Prämissen, unter denen er diese Reise antrat, relevant, Warburgs sich damit abzeichnende Erweiterung des Gegenstandsfeldes der Kunstgeschichte unter Rekurs auf Ethnologie und Anthropologie sowie seine Ausdrucks- und Symboltheorie, die den Rahmen des Kreuzlinger Vortrags weit überschreitet.

Nicht nur das Schlangenritual als explizite Studie eines für Warburg anthropologischen Phänomens, auch verschiedene Begriffe, die für sein kunstwissenschaftliches Denken wichtig sind, verdanken sich anthropologischen Zusammenhängen. Seinen Begriff der „Kausalität im primitiven Denken“ etwa entnahm er Lucien Lévy-Bruhls Untersuchungen zum prälogischen Denken. Sein interdisziplinäres Vorgehen wiederum hatte ein Vorbild in dem Philosophen und Religionshistoriker Hermann Usener, der sich seinerseits nicht nur auf Wundt, sondern auch auf den Evolutionstheoretiker Tito Vignoli bezogen hatte. Vignoli forderte, wie bereits dargestellt, dass sich Anthropologie, Ethnologie, Psychologie und Biologie zusammenschließen müssten, um sich gemeinsam mit dem Problem der Menschheit auseinanderzusetzen.³ Weiterhin hat Warburg seine Theorie des Nachlebens ausgehend von Edward B. Tylor formuliert, als deren Quellen Didi-Huberman noch die Konzepte des „Lebensrests“ bei Jakob Burckhardt, die „„primitive[n] Affektformen“ des Dionysischen“ bei Friedrich Nietzsche und „allgemeine Prinzipien des Ausdrucks“ bei Charles Darwin benennt.⁴ In diesem Zusammenhang ist auch Warburgs Beschäftigung mit der Gebärdensprache zu sehen, die vermittelt über Wundt u.a. auf den *Forschungen und Anregungen über die Zeichensprache der Indianer Nord-Amerikas* (1882) von Garrick Mallery beruhen. Wundt rekurrierte auf dieses Buch, als er im Rahmen seiner Völkerpsychologie „Ausdrucksbewegungen“ und „Gebärdensprachen“ von Neapolitanern mit der Gebärdensprache der Indianer Nordamerikas verglich.⁵

² Vgl. Ulrich Raulff, Nachwort, in: Aby Warburg, *Schlangenritual. Ein Reisebericht*, Berlin 1988; Schüttelpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*, dort auch weiterführende Literatur; Cora Bender (Hrsg.), *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu'ti'kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin 2007.

³ Vgl. dazu Gombrich, *Aby Warburg*, S. 95. Zu Vignoli vgl. ausführlicher hier Kap. II.3.

⁴ Hier nach Didi-Huberman, *Das Nachleben*, S. 302. Das Nachleben bei Warburg wurde hier bereits in Kap. III kurz behandelt.

⁵ Hier nach ebd., S. 240–241. Zur Wundt-Rezeption Warburgs vgl. ebd., S. 242–244.

Diese Anleihen sind mehr als nur interdisziplinäre Verflechtungen. Bei Warburg – wie auch in der Zeitschrift *Documents* und bei Georges Bataille⁶ – wird für die Kunstgeschichte ein Aspekt der anthropologischen Konfiguration manifest, der sich durch die Rekurse der Kunstgeschichte auf die Völkerpsychologie bereits angedeutet hatte und der nicht zuletzt bei Loos in der Wendung des kolonialen Imaginären auf die eigene Kultur zur Austreibung des „Indianer in uns“ vorgezeichnet ist: die zunehmende Internalisierung vormals an andere Kulturen delegierter Eigenschaften in die eigene Kultur und den eigenen (gesellschaftlichen) Psychohaushalt – negativ bei Loos, positiv bzw. kulturkritisch gewendet bei Warburg und Bataille.

Warburg und Bataille verfolgten fast gegenteilig zu nennende Kunstbegriffe: Warburg suchte gegen Irrationalismen am griechischen Prinzip der Weisheit festzuhalten, Bataille ging es darum, rationalisierende Prinzipien gerade aufzubrechen und eine Brezche für das Niedere als ihr dialektisches Gegenbild zu schlagen. Nur suchten beide, qua Psychologie, ehemals scheinbar nur ethnologisches als anthropologisches wie psychisches Wissen in der eigenen Kultur zu verankern. Von hier aus wurde von beiden der Kunstbegriff radikal verändert und das Gegenstandsfeld der Kunstgeschichte erweitert, ohne dass einer von ihnen einem universalhistorischen Ansatz folgte. Bei Warburg führt diese Erweiterung u.a. zu einer Psychologie des Ausdrucks, bei Bataille und *Documents* zu einer Wendung gegen den Humanismus in einer grundsätzlichen Verschränkung des Höchsten und Niedrigsten als Spezifikum des Menschen. Gemeinsam ist beiden auch die Wendung gegen eine ästhetische Kunstbetrachtung. Warburg äußerte seinen Ekel gegenüber einer ästhetisierenden Kunstgeschichte und versuchte zu grundlegenden psychischen Prozessen als Motivation der Symbolbildung zurückzugelangen. Auch wenn Bataille den symbolischen Zusammenhang gerade zerreißen wollte, ging es in beiden Fällen um eine Befreiung von materiellen Kulturen und Bildern aus ihrer konventionalisierten, und das hieß damals in erster Linie formalästhetischen Sicht.

„Welche psychologische Gesetzlichkeit, d.h. welche seelische Notwendigkeit liegt der historischen Konstanz dieser Prägungen, ihrer gelegentlichen Restitution – und vor allem ihrer erstmaligen Prägung in der Antike zugrunde?“⁷ Diese psychologisch-anthropologische Ausgangsfrage legt Salvatore Settis Warburg in den Mund. Sie benennt Warburgs Motivation zu verstehen, was den Menschen überhaupt zu Bildern treibt, welcher ‚seelischen Notwendigkeit‘ sich die Symbolproduktion verdankt. Wird in der Regel für Warburgs Interesse am Psychischen auf die kunsthistorische Linie der Einfühlungstheorien zu verweisen, die nicht zuletzt Wöfflin, Schmarsow und Worringer vertraten, so wäre zusätzlich darauf zu verweisen, dass Sigmund Freud in *Totem und*

⁶ Vgl. das nächste Unterkapitel.

⁷ Saxl, *Die Ausdrucksgebärden*, S. 430.

Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker (1913) Probleme der Völkerpsychologie durch die Psychoanalyse zu beantworten suchte.

Dass ausgerechnet Freud für Warburgs Ausdruckspsychologie nicht zentral gewesen sein soll, wie die Forschung fast einhellig behauptet, bestreitet Didi-Huberman, indem er den Blick weniger auf eine direkte Rezeption richtet als auf Fragen, die beide teilten: „Weshalb mußte eine Anthropologie der Bilder auf die Arbeit eines unbewußten Gedächtnisses achten? [...] Wie kam sie dazu, ein bestimmtes paradoxes theoretisches Modell – das Symptom im Freudschen Sinne – zu benutzen, das die Kulturwissenschaften im allgemeinen und die Kunstgeschichte im besonderen zu einer veritablen *Psychopathologie* der Kulturobjekte machte?“⁸ Vor diesem Hintergrund, so Didi-Huberman, sei es wenig verwunderlich, dass Warburg den Status eines „Psychohistorikers“ beansprucht habe.⁹

Warburgs Frage nach der seelischen Notwendigkeit setzt nicht unbedingt voraus, das kunsthistorische Gegenstandsfeld auf außereuropäische Kulturen zu erweitern. Warburg rekurrierte in seinen Schriften daher auch wenig bis kaum auf außereuropäische Künste. Der Kreuzlinger Vortrag als intensive Beschäftigung mit der „Logik in der Magie des primitiven Menschen“¹⁰ stellt in seinen Schriften eine Ausnahme dar. Vielmehr als um nichteuropäische Künste erweiterte Warburg den kunsthistorischen Gegenstandsbereich um die Populärkultur und um so gut wie sämtliche von der damaligen Kunstgeschichte als vernachlässigbar eingestufte Bildformen und Bildtypen von Briefmarken bis hin zur Werbung. Diese Gegenstandserweiterung aber allein wäre noch kein anthropologischer Ansatz, hätte Warburg nicht das Bild selbst als „totales anthropologisches Faktum“¹¹ verstanden, als „eine Kristallisation, ein Kondensat mit besonderer Aussagekraft über den Charakter einer Kultur zu einem bestimmten Zeitpunkt ihrer Geschichte“.¹² Dabei waren es die genannten Ansätze der Ethnologie und Anthropologie, die für Warburg ausschlaggebend waren, einen eigenen Kunstbegriff zu formulieren, auch wenn sich Warburg nicht im konkreten Sinne ausgiebig mit Artefakten außereuropäischer Kulturen beschäftigte. Nur: Allererst die anthropologisch-psychologische Fragestellung erlaubte es, dieselben Fragen an nichteuropäische wie europäische Kulturen zu adressieren.

⁸ Didi-Huberman, *Das Nachleben*, S. 306, der in diesem Buch ausführlich Parallelen zwischen Freud und Warburg diskutiert.

⁹ Hier nach ebd., S. 307.

¹⁰ Schüttpelz weist darauf hin, dass dies der ursprüngliche Titel war, der sich in erster Linie einer Zusammenarbeit von Warburg und Fritz Saxl verdankte. Vgl. ders., *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*, S. 160.

¹¹ Zit. nach Gombrich, *Aby Warburg*, S. 195.

¹² Didi-Huberman, *Das Nachleben*, S. 54.

Ulrich Raulff nennt vier „ideengeschichtliche Erschütterungen“, die Warburgs Denken beeinflusst haben: „1. die Entdeckung der Archaik als Schrecken und Versprechen, die seit Nietzsches ‚Geburt der Tragödie‘ die Antikenrezeption grundstürzend verändert hat; 2. den Zerfall der konventionellen Semantik [...] und der überkommenen symbolisch-allegorischen Beziehung von Wort und Bild; 3. das explosionsartige Eindringen des Religiösen in die Immanenz und den Aufstieg von Konzepten innerweltlicher Erlösung (‚Magie‘, ‚Numinoses‘, ‚Charisma‘); 4. die ins Bewußtsein vordringende Gewalt der Technik (und der Naturwissenschaften) und das forcierte Bemühen, mit den Mitteln eines erneuerten Humanismus die Technik zu denken.“¹³ Von diesen vier Bewegungen ist für den vorliegenden Zusammenhang vor allem die Nennung der Archaik relevant, insofern Warburg dadurch zu einem anthropologischen Kunstbegriff gelangte, der Kunst als ein Werkzeug der Bannung einer von allen Menschen geteilten Urerfahrung versteht.

Dieses Problem der Menschheit manifestierte sich laut Warburg in einer „ontologische[n] Entsictherheit“¹⁴ des Menschen, die mittels Kunst bewältigt werden könne – eine „Entsictherheit“, die Warburg, anders als die gattungsgeschichtlich argumentierenden Mangeltheoretiker, in kindheitspsychologischen Begriffen beschrieb: „Der abstrakte Denkraum zwischen Subjekt und Objekt gründet sich auf dem Erlebnis der durchschnittlichen Nabelschnur“¹⁵ – eine Formulierung, die Jacques Lacan später als notwendige Trennungserfahrung und diese wiederum als notwendige Voraussetzung für den Eintritt in das symbolische System in Relation zum Imaginären und Realen zu einer psychoanalytischen Theorie nach Freud ausarbeiten sollte. Dieses „Erlebnis“ – mit der auch der Übergang von der Anthropologie zur Psychoanalyse vollzogen ist – ist bei Warburg konstitutiv für die Weise, wie der Mensch sich der Welt nähert. Aufgrund dieser primordialen Trennungserfahrung setzt Warburg eine Bildbedürftigkeit voraus, um die herandrängende Realität auf Distanz zu halten. Es geht um „die symbolvermittelte Befreiung des Menschen aus magischer Furcht“¹⁶, wie es Gombrich formuliert. Gleichmaßen reflektierte Warburg aber auch die Gegenkraft des Bildes: keine Befreiung, sondern die Gefährdung des Menschen, die von Bildern *ausgeht*. Daher ist Warburgs Kunstbegriff auch keiner der Kompensation, sondern die Bilder behalten eine Bedrohlichkeit durch das, was sie zu bannen versuchen.

Diese grundsätzliche Frage Warburgs schälte sich allerdings erst heraus. Was Warburg zu seiner Reise zu den Pueblos motivierte, war neben Zivilisationsmüdigkeit das

¹³ Ulrich Raulff, *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen 2003, S. 12–13.

¹⁴ Ebd., S. 10.

¹⁵ Notiz 4, zit. nach Gombrich, *Aby Warburg*, S. 298.

¹⁶ Gombrich, *Aby Warburg*, S. 295.

Bestreben, die Entwicklungsgeschichte der Menschheit von der sinnlichen Wahrnehmung hin zum logischen Denken nachzuvollziehen und anhand der Ornamentik zu belegen. Warburg wollte „einen Maßstab für die Entwicklung vom primitiven Heiden über den klassisch-heidnischen Menschen zum modernen Menschen“¹⁷ gewinnen. Er qualifizierte die „primitiven Heiden“ noch gemäß der allochronen Logik als die eigene Vergangenheit: „Um Einblick in das antike Heidentum zu gewinnen, kann der Historiker nichts besseres tun, als sich in ein heidnisches Land zu begeben“, um die „antiken Texte und den Ursprung der griechischen und römischen Religion mit Hilfe noch existenten Heidentums zu begreifen“.¹⁸ So fasste Fritz Saxl Warburgs Devise zusammen. Gombrich meinte, dass solche Vergleiche zwischen „Indianern“ oder „Wilden“ und Griechen der Antike u.a. auf Winckelmann zurückgingen, wobei sich Gombrich selbst auf F. J. Teggarts Werk *Theory and Process of History* (1925) bezieht. Wie allerdings bereits gezeigt wurde, und wie auch Raulff skizziert hat, waren solche Vergleiche weitaus älter, so dass Warburg/Saxl hier von einem Topos des 17. Jahrhunderts zehren.¹⁹ Auch wenn er bei Warburg am Ausgang stand, wurde dieser Topos wurde seine Reise und Recherchen transformiert. Warburg verwies in dem Kreuzlinger Vortrag selbst darauf, dass man es bei den Hopi nicht mehr mit einer „Reinkultur“ zu tun habe. „Das Material ist kontaminiert, d.h. zweifach überschichtet. Der amerikanische Urgrund ist seit dem Ende des 16. Jahrhunderts überschichtet mit einer Lage spanisch-katholischer Kirchenerziehung, die Ende des 17. Jahrhunderts eine gewaltsame Unterbrechung erfuhr, später zwar wiederkehrte, aber in die Dörfer der Moki nie wieder offiziell eindrang. Darüber lagert sich die dritte Schicht nordamerikanischer Erziehung.“²⁰

Trotz dieser Spezifik war Warburg daran interessiert, die moderne mit der archaischen Welt kurzzuschließen und unterschiedliche Kulturtechniken als anthropologische Grundbedürfnisse miteinander zu verknüpfen. Ähnlich wie Semper, der den Schmuck der „höheren“ Zivilisationen mit dem Schmuck der brasilianischen Botokuden verglich, parallelisierte Warburg verschiedene Formen der Beherrschung der „äußeren Realität“. Der Schlangentanz der „Indianer“ war für ihn das Gegenstück zu den „Errungenschaften des zivilisierten Menschen, der die Elektrizität beherrscht“.²¹ Die Parallelisierung von Donnergott und Blitzableiter konnte Warburg bereits dem Nachwort von Hermann

¹⁷ Warburg, Schlangenritual, S. 12.

¹⁸ Fritz Saxl, „Warburgs Besuch in Neu Mexiko“, in: Aby. M. Warburg. Ausgewählte Schriften und Würdigungen, hrsg. von Dieter Wuttke, 2. Aufl., Baden-Baden 1992, S. 317–326, hier: S. 318.

¹⁹ Vgl. Gombrich, Aby Warburg, S. 121, Fn. 14; vgl. hier Kap. II.; vgl. auch Raulff, Nachwort, S. 59–95, hier: S. 73–74.

²⁰ Warburg, Schlangenritual, S. 10.

²¹ Gombrich, Aby Warburg, S. 302.

Andreas Pistorius zu Charles de Brosses für das gesamte westliche Fetischkonzept so wichtige Buch *Über den Dienst der Fetischgötter* (Berlin, Stralsund 1765; franz. Orig. 1760) entnehmen. In dem „Einleitungsversuch über Aberglauben, Zauberey und Abgötterey“ zur deutschen Ausgabe dieses Buches schreibt Pistorius: „Indessen nun die Verehrer des Donnergottes durch Gebete, Gelübde und Opfer die schädliche und verheerende Wirkung des Blitzes von sich ab zu wenden suchten; fand der Philosoph der Vernunft zuförderst Beruhigungsgründe gegen die abergläubische und ängstliche Furcht vor Gewittern, nahm hierauf die Ähnlichkeit derselben mit der Electricität wahr und erfand endlich die wohltätigen Blitzableitungen.“²² De Brosse/Pistorius erzählen damit die aufklärerische Fortschrittsgeschichte vom primitiven Aberglauben zur zivilisatorischen Vernunft und Technik.²³ Usener als Lehrer Warburgs hatte dagegen die These von der Beharrlichkeit des Mythos in der angeblich rationalen Moderne aufgebracht und lieferte neben Tylors *survival* eine weitere Figur des Nachlebens und der Relativierung des Fortschrittsglaubens.

Auch Alois Riegl hat sich bereits in ein solches Denken eingeschrieben, wenn er in wissenschaftlichen Begriffen und in Götternamen nur jeweils unterschiedliche Bezeichnungen für dasselbe Phänomen sieht: „Was wir Gesetz nennen, das konnten die Griechen nicht anders als Gottheit nennen. [...] Aelus ist Gott der Winde; heute würden wir sagen das ‚Drehungsgesetz‘ der Winde.“²⁴ Solche Aussagen unterminieren zumindest ein Stück weit die Selbstgewissheit über die eigene, fortschrittsgeschichtliche Rationalität. Auf diese Weise kristallisieren sich Figuren des Nachlebens als Möglichkeit heraus, eine reine Fortschrittsgeschichte aufzubrechen.

Wie der Entwicklungsgeschichte vom sinnlichen zum rationalen Denken begegnet man auch auf anderen Ebenen Figuren der anthropologischen Konfiguration, die ebenfalls von Warburg und Saxl modifiziert werden. Dies betrifft insbesondere die Trias von Urmensch, Wilden und Kindern. Saxl hat in einem Vortrag über Warburg diese Trias als Studienobjekte vorgestellt, anhand derer die Entstehung von Ausdrucksformen nachzuvollziehen sei. Warburg etwa sprach vom Mensch als „hantierendes Tier“²⁵ und Saxl bezieht sich auf Georges Rouma und sein Buch *Le Langage graphique de l'Enfant* (1913), um die Bildung von Typen und von dort ausgehend auch der Sprache zu erklären, da das Kind zu demselben Prozess neigt wie „die europäische Menschheit in den

²² Zit. nach Raulff, Nachwort, S. 75.

²³ Vgl. dazu nochmals Hörl, Heilige Kanäle, der den Weg vom prälogischen Denken zur Kybernetik beschreibt.

²⁴ Alois Riegl, Historische Grammatik der bildenden Künste, hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz, Köln 1996, S. 227.

²⁵ Warburg, Notiz 5, zit. nach Gombrich, Aby Warburg, S. 299.

Frühstadien ihrer Kulturentwicklung“.²⁶ So leuchte es ein, „daß gerade in der Bildgebärdensprache im Gegensatz zu der gewöhnlichen Sprache ein *Fond aus der Urzeit den Späteren* übermittelt werden kann und wird. Die wilden Völker sind es, diese geborenen Pantomimen, die alles, was sie wollen, lebhaft nachahmen und darin ihre eigentliche Denkart zeigen. Daher gehen auch ihre Gedanken, sagt Herder im 9. Buch der *Ideen zur Geschichte der Menschheit*, so leicht in Handlung und lebendige Tradition über. Aus dieser lebendigen Tradition der Mimik und Gebärde sind jene Urtypen der bildenden Kunst geschöpft“.²⁷

Damit knüpft Saxl wieder an Topoi aus dem 18. Jahrhundert an. Allerdings formuliert er im Anschluss an Warburg eine Ausdruckstheorie als Symboltheorie, die zwar noch durch das Narrativ der Ontogenese als Phylogenese bestimmt ist, sich aber gegen die Annahme einer Unmittelbarkeit des individuellen Ausdrucks sperrt. Denn bei einer Psychologie des Ausdrucks kann es sich nur um eine handeln, „die den Ausdruck selbst zum Problem macht“²⁸. Ein Ausdruck könne sich nur innerhalb bereits vorhandener Symbole artikulieren. Saxl konstruiert zwar einerseits unter Bezug auf die „wilden Völker“ einen unantastbaren „Fond aus der Urzeit“, einen „glühenden Kern“, so Warburgs Formulierung,²⁹ der sich phylogenetisch bis zu uns fortgesetzt habe. Gleichzeitig betont er aber den Prozess der Veränderung: Das Symbol ist nicht „Endprodukt der seelischen Energie“. Vielmehr fordert er eine Psychologie, die das Symbol „innerhalb des psychophysischen Prozesses sieht und die Bedeutung auch gerade der Rückwirkung des Symbols auf das psychische Leben klar stellt“³⁰. Zum einen also verändern sich Symbole durch kontextspezifischen Gebrauch, zum anderen sind sie dem Individuum vorgängig, im Sinne eines symbolischen Systems. In Bezug auf das Individuum bedeutet dies aber auch eine relativ offene Subjekttheorie, die Unterwerfung und Selbstbestimmung als zwei Seiten von Subjektivität ansieht und die keine Unmittelbarkeit des Ausdrucks mehr kennt.

Eine solche Symboltheorie ist in ihrer anthropologischen Funktion weit von früheren Kunstbegriffen unterschieden, die dasselbe Interesse verfolgten: anhand primitiver Kulturen etwas Grundsätzliches über die Entstehung von Kunst und Kulturen herausfinden zu wollen. Bei Semper verdankte sich die Kunstbetätigung letztlich einer Form der Ver-

²⁶ Saxl, *Die Ausdrucksgebärden*, S. 425.

²⁷ Ebd.

²⁸ Ebd., S. 431.

²⁹ Hier nach Salvatore Settis, „Kunstgeschichte als vergleichende Kunstwissenschaft: Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike“, in: Thomas W. Gaethgens (Hrsg.), *Artistic Exchange. Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Berlin 1992*, 3 Bde., Bd.1, S. 134–158, hier: S. 143.

³⁰ Saxl, *Die Ausdrucksgebärden*, S. 431.

gesellschaftung, der Versammlung um einen Herd, einer Schutzfunktion durch Behausung und einem Trieb zum Ornament. Auch wenn Warburgs Symboltheorie anthropologisch bestimmt bleibt, kommt hier primär die psychische Dimension ins Spiel. In der Forschung wird immer wieder betont, wie viel Warburgs Denken neben seinen Lehrern Lamprecht und Usener der Ausdruckstheorie Charles Darwins, der sinnesphysiologischen Symboltheorie Friedrich Theodor Vischers, Lévy-Bruhl und vor allem der Symboltheorie Ernst Cassirers verdankt. Unter solchen unterschiedlichen Bezugnahmen bleibt die anthropologische Symboltheorie bei Warburg aber an die Frage einer primären seelischen Notwendigkeit geknüpft.

Inwieweit der Besuch bei den Hopi dafür ausschlaggebend oder prägend war, ist nicht eindeutig zu klären. Bei Raulff wird der Besuch bei den Hopi nicht bei den wichtigsten vier Momenten für Warburgs Denken genannt, und auch Saxl betont, dass Warburgs „Beschränkung auf den europäischen Kulturkreis“ bei der Suche nach einer Ausdruckspsychologie insofern natürlich sei, „als es zwar gewisse *allgemeine* sehr verbreitete Elemente der Gebärdensprache gibt, aber die *spezifische* Gebärde ebenso Eigenart eines Kulturkreises ist, wie dessen Sprache oder Schrift“.³¹ So richtig es ist, in der Spezifik der Bedeutung bei Warburg auf einen kulturellen Kontext zu verweisen, so ist doch in der Literatur hinreichend belegt und bekannt, dass Warburg gerade mit dem Motiv der Schlange grundsätzlichere Fragen verband.

Dass der Aspekt der Heilung Warburgs daran einen wesentlichen Anteil hatte, darauf haben Warburgs Kommentatoren immer wieder verwiesen, zumal in Hinblick auf die Schlangenikonografie, in der als Pharmakon beide Aspekte, Bedrohung wie Heilung, anwesend sind. Und auch Saxl schloss in einem Brief an Max Warburg, einen Bruder Aby Warburgs, diese psychologische mit der anthropologischen Perspektive kurz, wenn er schreibt, dass Warburg „[d]en Sinn des primitiven, des magischen Denkens, dem er als Kranker wieder verfallen ist, [...] begrifflich zu fassen [sucht]. Dieses Ringen um die Erkenntnis der Logik des primitiven Menschen ist ein Einsichtsversuch in das eigene Wesen.“³²

Der Kurzschluss zwischen primitivem und eigenem Wesen als Parallele von Phylo- und Ontogenese weist auf die Internalisierung der im Zuge des Fortschrittsglaubens an andere Kulturen delegierten Eigenschaften, Praktiken und Techniken wie Animismus und Magie bei Warburg hin. Gegen diese rein Warburg-bezogene Lesart Saxls streicht Schüttpelz allerdings den Kreuzlinger Vortrag als eine Zusammenarbeit zwischen Saxl und Warburg heraus, vor allem, da sich Saxl mit Magie im Mittelalter intensiv und aus-

³¹ Ebd., S. 422.

³² Brief von Saxl an Max Warburg vom 8.4.1923, Warburg-Archiv im Warburg Institute, London.; hier zit. nach Schüttpelz, Die Moderne im Spiegel des Primitiven, S. 161.

führlicher als Warburg selbst beschäftigt hatte.³³ Er plädiert daher dafür, den Kreuzlinger Vortrag nicht allein als ein Dokument der Heilung zu lesen. Grundsätzlicher ist er, so könnte man im Anschluss an Schüttpelz formulieren, als Warburgs kontinuierliche Frage nach anthropologischen Zusammenhängen zu verstehen, die für den Einzelnen als psychische Fragen virulent sind. In Warburgs Kulturvergleich der Antiken und Indianer ging es also nicht mehr darum, die eigene Vergangenheit im Fremden zu finden, sondern die Fremdheit der eigenen Kultur aufzuspüren, und sie nicht mehr im Sinne der Fortschrittsnarration abzuspalten.

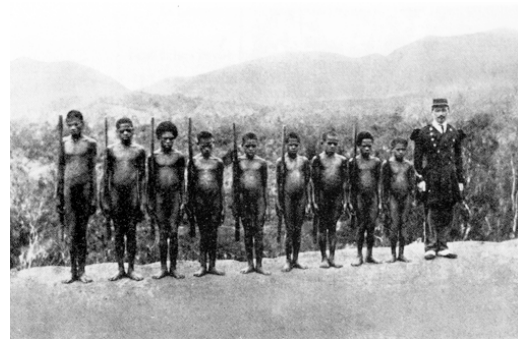
Die sehr enge Verknüpfung von Magie, primitivem Denken und eigenem Wesen, die Saxl bei Warburg feststellt, bleibt damit zwar einer allochronen Logik verhaftet, insofern die Künste der anderen zu einer Symptomgeschichte der eigenen Kultur gereichen. Andererseits zeichnete Warburg das vor, was in jüngster Zeit als anthropologischer Zusammenhang wider den westlichen Szientismus zu reformulieren versucht wurde: Anteilen animistischen Denkens in der westlichen Kultur nachzugehen und die Trennung zwischen unterschiedlichen Denkweisen in Ländern des Globalen Nordens und des Globalen Südens aufzuheben, die Erster für sich als überwunden und daher als rückschrittlich erachtet.³⁴ Zudem ist Warburgs Kunstauffassung des Bildes als totales anthropologisches Faktum nicht nur das Modell der Kompensation, der Befreiung aus magischer Furcht, inhärent, sondern auch ihr Gegenteil, die latente Bedrohung durch Bilder als ihr dialektisches Gegenstück. Auch dies wäre eine Relokalisierung ehemals animistischer Praktiken der „Anderen“ in die eigene Kultur.

IV.2 MATERIELLE KULTUR – *DIE ZEITSCHRIFT DOCUMENTS, BATAILLE, EINSTEIN*



³³ Vgl. Schüttpelz, *Die Moderne im Spiegel des Primitiven*, S. 160–161.

³⁴ Zur Relokalisierung des Animismus als westliche Denkfigur vgl. *Animismus*, hrsg. von Albers/Franke.



Documents 4, 1929, oben: S. 223: E. Robin, „Canaques de Kroua“ (zum Artikel „Lew Leslie’s Black Birds‘ au Moulin Rouge“); unten links: S. 194, „Mariage en Seine-et-Marne“, vers 1905 (zum Artikel „Figure humaine“); unten rechts: S. 219: E. Robin, „Enfants de l’école de Bacouya, 1867–1871 (zum Artikel „Civilisation“)

Einige Züge, die bei Warburg ausgemacht wurden, finden sich auch in den Schriften Georges Batailles und in der Zeitschrift *Documents*. Es geht um eine Internalisierung von solchen psychischen Strukturen und kulturellen Praktiken, die zuvor an „Andere“ und an das überwunden geglaubte Archaische delegiert worden waren. Einher geht damit ein anderer Entwurf von Subjektivität. Im Vergleich zu den bislang genannten Autoren, speziell im Vergleich zu Adolf Loos, stellen die Texte und Bildkonzeption von *Documents* einen radikalen Gegenentwurf dar. Exemplarisch wird dies nicht zuletzt anhand einer gänzlich anderen Behandlung von Tätowierungen.

In seiner 1957 erschienenen Schrift *L’Érotisme* bildet Georges Bataille die Fotografie eines tätowierten Mannes ab, der den Weg über die Kriminalisierung bereits genommen hat. Aller Wahrscheinlichkeit nach stammt sie aus einem Polizeiarchiv.³⁵ Zu sehen ist der Rücken des Mannes, den allerlei Frauenfiguren schmücken sowie sein entblößtes Gesäß, auf das ein Augenpaar tätowiert ist. Dieses Gesäß wird so zum Gesicht, wobei der Anus an der Stelle des Mundes sitzt. In *L’Érotisme* schreibt Bataille über den Gegensatz bzw. die Entsprechung der zwei menschlichen Gesichter, die, von der Wirbelsäule aus gesehen, sich an den Extremitäten des Körpers befinden: das orale und das sakrale Gesicht – „ein Spiel mit der Zermalmung der Wörter *sacré* [„heilig“] und *sacrum* [Kreuzbein/Sakrum]“³⁶ –, und nimmt damit ein Motiv auf, das er in dem Text „Sonnen-Anus“ von 1927 bereits entwickelt hatte.³⁷

Mit der Affirmation kriminalisierter Erotik und der Verknüpfung des ‚Höchsten‘, Heiligen mit dem ‚Niedrigsten‘, dem Anus, setzt Bataille eine philosophische Program-

³⁵ Hier nach Georges Didi-Huberman, *Formlose Ähnlichkeit oder die fröhliche Wissenschaft des Visuellen* nach Georges Bataille, a.d. Franz. von Markus Sedlaczek, München 2010 (Orig. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, 1995), S. 188.

³⁶ Ebd., S. 188.

³⁷ Vgl. Georges Bataille, „Der Sonnen-Anus“ (1927), in: *Der Pfahl VI*, a.d. Franz. von Gerd Bergfleth, München 1992, S. 23–28. Vgl. zu dem Sonnen-Thema bei Bataille ausführlicher Rita Bischof, *Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne*, München 1984, S. 115–123.

matik fort, die er 1929/30 mit der Zeitschrift *Documents* entwickelt hatte. Hier schreibt er über die verrottete Sonne („soleil pourri“), ein Gegenbild zur Sonne als abstraktes Symbol für die geistige Erhebung vom Wurzelwerk der Pflanzen, das, so wie Blätter ins Licht, in die Fäulnis der Erde verliebt ist; über die Schönheit der Blumen, die für eine idealistische Schönheitsvorstellung stehen, während sie in ihrem Zentrum durch die haarige Aufgabe ihrer Sexualorgane („la tache velue des organes sexués“) „entstellt“ seien; und nicht zuletzt über die niedere Verführungskraft des großen Zehs, die jeglichen „höheren Ansprüchen“ zuwiderläuft: „Da dem großen Zeh nun einmal ein verführerisches Element eignet, geht es offenbar nicht darum, höhere Ansprüche zu befriedigen, wie zum Beispiel jenen völlig unverwüstlichen Geschmack, der in der absoluten Mehrzahl der Fälle eleganten und mustergültigen Formen den Vorzug gibt.“³⁸

Documents. Doctrines, Achéologie, Beaux-Arts, Ethnologie (ab der vierten Ausgabe *Documents. Achéologie, Beaux-Arts, Ethnologie, Variétés* statt *Doctrines*) wurde unter dem Generalsekretariat von Georges Bataille von einer Gruppe von Surrealisten, die sich von André Breton losgesagt hatten, geführt: neben Bataille von Carl Einstein, der das Konzept entwickelt hatte, von Michel Leiris, Paul Rivet, Henri Rivière, Marcel Gri-aule, André Schaeffner und anderen – insgesamt zählte *Documents* elf Redaktionsmitglieder. Das Erscheinen der Zeitschrift wurde nach noch nicht einmal zwei Jahren eingestellt, da der Geldgeber Georges Wildenstein sich von ihr distanzierte. *Documents* hatte seinen Erwartungen an eine Kunstzeitschrift nicht entsprochen.³⁹

Documents war ein Angriff auf eine rein ästhetische Betrachtung von Kunst, auf einen elitären Hochkunstbegriff, auf den Humanismus und seine idealistischen Prinzipien sowie auf die bis dato perpetuierten Klassifizierungen nichteuropäischer Künste. Die Verhöhnung des Humanismus wird schon in dem Eintrag „Mensch“ in der die Ausga-

³⁸ Georges Bataille, „Soleil pourri“, in: *Documents*, Nr. 3, 1930, S. 173–174, dt. „Verfaulte Sonne“, in: Elan Vital, hrsg. von Gaßner, S. 509: „Die Sonne ist, menschlich gesprochen, die höchste Vorstellung [...]“; ders., „Le langage des fleurs“, in: *Documents*, Nr. 3, 1929, S. 160–168, dt. „Die Sprache der Blumen“, in: Elan Vital, hrsg. von Gaßner, S. 495–498, hier: S. 497: „Es ist jedoch durchaus eine interessante Beobachtung, daß man von Blumen offenbar sagt, sie seien schön, weil sie ganz so beschaffen sind, wie das, was sein soll, das heißt, weil sie, so wie sie sind, das menschliche Ideal darstellen.“; ders., „Le gros orteil“, in: *Documents*, Nr. 6, 1929, S. 297–302; dt. „Der große Zeh“, in: Elan Vital, hrsg. von Gaßner, S. 500–502, hier: S. 502.

³⁹ Vgl. zu *Documents* Clifford, *The Predicament of Culture*, Kap. „On Ethnographic Surrealism“; Denis Hollier, „The Use-Value of the Impossible“, in: *October*, Nr. 60, Frühling 1992, S. 3–24, dt.: „Der Gebrauchswert des Unmöglichen“, in: Elan Vital oder Das Auge des Eros, hrsg. von Gaßner, S. 76–89; Didi-Huberman, *Formlose Ähnlichkeit; L'informe, Mode d'emploi*, hrsg. von Yve Alain-Bois und Rosalind Kraus, Ausstellungskat. Centre Georges Pompidou, Paris 1996; Ines Lindner, „Demontage in *Documents*“, in: 1929. Beiträge zur Archäologie der Medien, hrsg. von Stefan Andriopoulos und Bernhard J. Dotzler, Frankfurt am Main 2002, S. 110–131; Carolin Meister, „*Documents*. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus“, in: *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, hrsg. von Knut Ebeling und Stefan Altekamp, Frankfurt am Main 2004, S. 283–305; *Undercover Surrealism: Georges Bataille and Documents*, hrsg. von Dawn Adès und Simon Baker, Ausstellungskat. Hayward Gallery, London 2006.

ben begleitenden *Chronique*, auch *Dictionnaire* genannt, ersichtlich. Unter diesem Lemma ist lediglich ein Artikel zitiert, der die Verwertbarkeit des Menschen als Rohstofflieferant erläutert: Das Körperfett reiche für 7 Stück Toilettenseife, das Eisen für einen Nagel mittlerer Größe oder der Magnesiumgehalt für eine Fotografie etc., mit einem geschätzten Gesamtwert von 25 Francs.⁴⁰ Die Auflösung der Klassifizierungen nichteuropäischer Künste betraf die Externalisierung des Primitiven, die vermeintliche Geschichtslosigkeit oder einen evolutionären Kunstbegriff sowie eine rein ästhetische Betrachtung afrikanischer Kunst. So erklärte Carl Einstein: „Doch diese Kunst muß historisch gesehen und darf nicht mehr vom Geschmack und vom Ästhetischen her betrachtet werden.“⁴¹ Infrage gestellt wurde ebenso eine anthropologische Differenz hinsichtlich der Bestimmung des Geistigen wie der angebliche Fortschritt der Zivilisation. Michel Leiris' Definition von Zivilisation hat mit derjenigen von Adolf Loos nichts gemein. Er vergleicht sie mit dem „dünnen grünlichen Film [...], der, halb lebendes Magma, halb Schmutz und Pflanzenrückstände, die Oberfläche stehender Gewässer überzieht, sich mitunter sogar zu einer festen Schicht verdichtet, um gleich bei der kleinsten Unruhe wieder auseinandergeschwemmt zu werden“.⁴² Genau diese Unruhe zu produzieren war die Programmatik von *Documents*.

Die Zeitschrift partizipierte ebenfalls an der Trias der anthropologischen Konfiguration der Moderne. Kinderzeichnungen, prähistorische Felszeichnungen und Künste aus allen möglichen Teilen der Welt kommen gleichberechtigt vor, ohne sie in eine Fortschrittsnarration einzubetten. Vielmehr geht es um eine radikale Gleichbehandlung aller Spuren materieller Kulturen.

Leiris nennt Batailles Vorstellungen, welche Art von Gegenständen in *Documents* behandelt werden sollten: „Les œuvres d'art les plus irritantes, non encore classées, et certaines productions hétéroclites, négligées jusqu'ici, seront l'objet d'études aussi rigoureuses aussi scientifiques que celles des archéologues [...] On envisage ici, en général, les faits les plus inquiétants, ceux dont les conséquences ne sont pas encore définies. / Dans ces diverses investigations, le caractère parfois absurde des résultats ou des méthodes, loin d'être dissimulé, comme il arrive toujours conformément aux règles

⁴⁰ [Lemma] „Mensch“, in: Kritisches Wörterbuch, Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u.a., hrsg. und a.d. Franz. von Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidtgen, Berlin 2005, S. 15.

⁴¹ Carl Einstein, „A propos de l'Exposition de la Galerie Pigalle“, in: *Documents*, Nr. 2, 1930, S. 104–110, hier: S. 107, dt. „Anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Pigalle“, in: Werke, Bd. 3, S. 572–581, hier: S. 572.

⁴² Michel Leiris, „Civilisation“, in: *Documents*, Nr. 4, 1929, S. 221–222, hier: S. 211; dt. [Auszug]: „Zivilisation“, in: Elan vital oder Das Auge des Eros, hrsg. von Gaßner, S. 499.

de la bienséance, sera délibérément souligné, aussi bien par haine de la platitude que par humour.⁴³

Diese Praxis, jegliche bisherigen Klassifikationen qua gleich ernsthafter Behandlung jedweder noch nicht klassifizierter, heterokliter und vernachlässigter Gegenstände zu durchkreuzen, ist eine Verfahrensweise und Ausrichtung, die die ansonsten durchaus unterschiedlich ausgerichteten Autoren in ihrer Stoßrichtung vereint. André Schaeffner plädiert in „Des instruments de musique dans un musée d’ethnographie“ dafür, ein rhythmisches Schlagen auf den Boden mit gleicher Wichtigkeit zu behandeln wie melodische oder polyphone Instrumente wie eine Geige oder Gitarre.⁴⁴ Die Vernachlässigung der informen oder „sogenannten primitiven“ Instrumente schreibt er jener Aufmerksamkeitsschwelle zu, die niedere Objekte von Kunstobjekten trennt und nur letztere anerkennt: „*art nègre, art indien, art océanien*“⁴⁵. Ein ähnlicher Vorstoß findet sich bei Marcel Griaule, der sich über Kunstliebhaber nichteuropäischer Künste, „le grand – et si petit – public européen“⁴⁶, mokiert, die ihre bescheidene Vorstellung von primitiver Kunst auf Aktionen, bei Händlern und in Nationalmuseen kultivieren, wo Asien, Amerika, Ozeanien und Afrika in einigen Vitrinen wohlgeordnet zusammengepfert seien. In seinem mit „Gewehrschuss“, „Un coup de fusil“, betitelten Text, der ebenso den Ton des polemischen Textes benennt wie er von Gewehren handelt, attackiert Griaule die Disqualifizierung aller sogenannten exotischen Völker, das „grand public ‚primitif‘“, aus dem Bereich der Kunst, sofern ihre Erzeugnisse „unrein“ seien und ein angeblich europäisches Motiv enthalten. In diesem Fall geht es um eine Trommel, die mit einem ein Gewehr haltenden Mann geschmückt ist. Wollte man Waffen, so Griaule, die in europäischen Museen gehortet und großzügig an das „grand public ‚primitif‘“ geliefert werden und unzählige europäische Kunstwerke zieren, aus der Kunst verbannen, hätte man allein in Europa sehr viel zu tun – „quel travail!“ – und müsste aufgrund des Reinheitsanspruchs auch all jenen wunderbaren schmiedeeisernen Lanzen auf dem Markt von Djibouti eine Absage erteilen, da sie aus gestohlenen Schienen der Französisch-Äthiopischen Eisenbahn gefertigt worden sind.

⁴³ Michel Leiris, „De Bataille l’impossible à l’impossible ‚Documents‘“, in: *Critique*, Nr. 195–196, August-September 1963, S. 685–693, hier: S. 688.

⁴⁴ „Qui dit ethnographie admet nécessairement que nul objet à fins sonores ou musicales, si ‚primitif‘, si informe apparaisse-t-il, que nul instrument de musique – qu’il le soit essentiellement ou accidentellement – ne sera exclu d’un classement méthodique pour qui tel procédé de percussion sur une caisse de bois ou sur le sol même n’offre pas moins d’importance que tels moyens mélodiques ou polyphoniques dont dispose un violon ou une guitare.“ André Schaeffner, „Des instruments de musique dans un musée d’ethnographie“, in: *Documents*, Nr. 5, 1929, S. 248–254, hier: S. 248.

⁴⁵ Ebd.

⁴⁶ Marcel Griaule, „Un coup de fusil“, in: *Documents*, Nr. 1, 1930, S. 46.

Griaule dreht in diesem Text den Spieß des Exotismus um und wendet dieselben Kriterien auf die europäischen Kulturen an, anhand derer diese andere Völker folklorisieren. Folkloristisch nennt er die Ethnografie jener präventösen, entfärbten („décolorés“) Völker, deren Habitat sich im Norden befindet, die sich weigern, sich Eingeborene zu nennen, und deren Lexika heikle Dinge auf Latein erklären, um ihren Eliten die kleinen schändlichen Freuden vorzubehalten. Im Sinne des Imperativs von *Documents*, kein Erzeugnis materieller Kultur der Untersuchung für unwürdig zu halten, betont Griaule: „*L’ethnographie* – il est bien ennuyeux d’avoir à le répéter – s’intéresse au *beau* et au *laid*, au sens européen de ces mots absurdes.“⁴⁷ Er argumentiert damit nicht nur für eine Gleichbehandlung, sondern bezeichnet zugleich zentrale ästhetische Beurteilungsbegriffe, eben schön und hässlich, als absurd.

Leiris hat in einem späteren Text die Strategie der Zeitschrift als janusköpfig beschrieben. Ein Gesicht wendet sich der Sphäre der Hochkultur, das andere einer „wildenen Zone“ zu, in der geografische Karten und Pässe keine Gültigkeit mehr hätten.⁴⁸ Batailles Philosophie bezeichnet er als „agressivement anti-idéaliste“, ergänzend von Denis Hollier als „revue agressivement réaliste“ betitelt, insofern Bataille hier gegen das „Mögliche der Einbildungskraft“ („*le possible de l’imagination*“) vorgehe. Damit stellt er sich gegen die freie Einbildungskraft der idealistischen Philosophie wie auch gegen André Bretons Einschätzung der Fantasietätigkeit als unverstellte Quelle, wie er es im surrealistischen Manifest von 1924 erklärt hatte. Gegen Bretons nach wie vor unüberwundener Verhaftung in humanistischen Wertvorstellungen, im Romantizismus des Unverstellten und gegen dessen Glauben an das Mögliche habe Bataille das „*impossible du réel*“ gesetzt.⁴⁹

Diese Gleichbehandlung der Gegenstände ist neben Batailles Philosophie, die sich hier zu formieren beginnt, in ihrer methodologischen Ausrichtung vor allem durch zwei Schulen geprägt – einerseits die Ethnologie von und um Marcel Mauss und andererseits die Archäologie eines Waldemar Deonna. Während die zahlreichen Kommentatoren und Interpreten von *Documents* Batailles Philosophie und Ästhetik im Hinblick auf ihren Anti-Idealismus als Philosophie einer anders verstandenen Souveränität untersuchen, so vor allem Rita Bischof,⁵⁰ auf die Zerstörung des Anthropomorphismus eingehen, so vor allem Didi-Huberman, ohne dabei spezifisch auf die Rolle nichteuropäischer

⁴⁷ Ebd. Vgl. dazu auch Clifford, *The Predicament of Culture*, S. 131.

⁴⁸ Leiris, *De Bataille*, S. 688: „[...] publication Janus tournant l’une de ses faces vers les hautes sphères de la culture (dont Bataille était de bon gré mal gré un ressortissant par son métier comme par sa formation) et l’autre vers une zone sauvage où l’on s’aventure sans carte géographique ni passeport d’aucune espèce.“

⁴⁹ Hollier, *Der Gebrauchswert*, S. 84.

⁵⁰ Vgl. Bischof, *Souveränität und Subversion*.

Künste einzugehen, richtet sich James Cliffords Augenmerk v.a. auf die programmatische Bedeutung der u.a. im Untertitel genannten Ethnologie. In der Reihe der Untertitel der Zeitschrift sei dies die „wild card“⁵¹.

Ein deutliches Signal für diese Ausrichtung war die Ersetzung von *Doctrines* durch *Variétés* anlässlich der Jazz-Revue der Lew Leslie Black Birds im Moulin-Rouge 1929. *Variétés*, sowohl Vermischtes als auch Variété-Theater bedeutend, wurde in den Untertitel aufgenommen, nachdem Bataille, Leiris, Schaeffner und Rivière im Moulin-Rouge zur Hochzeit der Pariser Negrophilie diese Aufführung gesehen hatten, was sich auch in einigen Artikeln niederschlug.⁵² Diese und ähnliche Aufführungen werden gelobt als Kunst, die über die Kunst hinausführt, als „Früchte der illegitimen Liebe zwischen Magie und freiem Spiel“⁵³.

Die meisten Autoren waren in der einen oder anderen Form mit der Ethnologie verbunden, wenn auch die wenigsten zum Zeitpunkt der Gründung von *Documents* ausgebildete Ethnologen waren, sondern es erst wurden. Einzig Paul Rivet war der Mitbegründer des Pariser Institut d’Ethnologie und stellvertretender Leiter des Musée d’Ethnographie du Trocadéro. Georges-Henri Rivière hatte als Pianist begonnen, dann Ethnologie studiert und auch die erste größere Ausstellung zu präkolumbianischer Kunst in Paris mitorganisiert. Er war vor allem durch sein vorheriges Musik-Studium und die Bekanntschaft mit George Gershwin, Josephine Baker und Duke Ellington auf die Künste nichteuropäischer Gesellschaften aufmerksam geworden. Als langjähriger Mitarbeiter im Musée d’Ethnographie du Trocadéro gründete er, als das Musée du Trocadéro aufgelöst wurde, parallel zum Musée de L’homme 1937 das Musée National des Arts et Traditions. André Schaeffner wiederum leitete im Trocadéro die musikethnografische Abteilung, Marcel Griaule studierte Ethnologie, und Michel Leiris sollte spätestens durch seine Teilnahme an der Dakar-Djibouti-Expedition von 1930–31 zum Ethnologen werden.

⁵¹ Clifford, *The Predicament of Culture*, S. 129. Dieses Augenmerk spezifisch auf die Ethnologie richten auch weitere Studien zu einzelnen Autoren wie auch *Documents* insgesamt; vgl. etwa Liliane Mefre (Hrsg.), Carl Einstein, *Ethnologie de l’art moderne*, Marseille 1993; Dominique Lecoq und Jean-Luc Lory (Hrsg.), *Ecrits d’ailleurs. Georges Bataille et les ethnologues*, Paris 1987; Lindner, *Demontage* in *Documents*.

⁵² Hollier weist auf diverse Artikel seitens der *Documents*-Autoren in der Nr. 4 von 1929 hin, in deren Texte diese Aufführung Eingang gefunden hat. Vgl. Denis Hollier, „The Question of Lay Ethnography [The Entropological Wild Card]“, in: *Undercover Surrealism*, hrsg. von Adès/Baker, S. 58–64. Zur Bedeutung des Jazz im Paris der 1920er Jahre vgl. *Black Paris. Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*, hrsg. von Tobias Wendl, anlässlich der gleichnamigen Ausstellung in Bayreuth, Frankfurt am Main, Paris 2006/07, Wuppertal 2006.

⁵³ Leiris, „Civilisation“, S. 222: „fruit des amours illégitimes de la magie et du jeu libre“.

Wenn auch der Blick der von Hollier so genannten „Laien-Ethnologen“⁵⁴ quer durch alle möglichen materiellen Kulturen verlief, verfolgte die Zeitschrift mitnichten einen Anspruch auf Vollständigkeit, wie es noch in den Kompendien zur Kunst aller Völker und Zeiten um die Jahrhundertwende der Fall war. Ebenso wenig diente diese Vielfalt zur Begründung für einen humanistischen Weltkunstbegriff, den in den 1950er Jahren André Malraux nochmals zu etablieren suchte.⁵⁵ James Clifford und Ines Lindner verweisen vielmehr auf den bedeutenden Einfluss von Marcel Mauss bzw. auf das von diesem zusammen mit Paul Rivet und Lucien Lévy-Bruhl 1925 gegründete Institut d’Ethnologie. Mauss richtete das Erkenntnisinteresse der Ethnologie neu aus und war nicht nur für den Personenkreis von *Documents* von enormer Bedeutung. „Nearly every major French ethnographer before the mid-fifties – with the notable exception of Lévi-Strauss – was the beneficiary of Mauss’s direct stimulation.“⁵⁶ Mauss setzte das evolutionäre Modell außer Kraft, das andere Kulturen bislang nur als Vorstufe der europäischen zulassen konnte. Ebenso galt es ihm, ethnografische Erkenntnisse für die Analyse der eigenen Kultur produktiv zu machen. Leiris, so Lindner, habe sich auf Mauss bezogen, wenn er in „Das Auge des Ethnologen“ schreibt: „[D]ieser herrlichen Wissenschaft, die alle Zivilisationen auf dieselbe Stufe stellt und trotz der mehr oder weniger großen Komplexität des Überbaus oder des mehr oder weniger prononcierten Raffinements der sogenannten Moralbegriffe, keine von ihnen a priori als wertvoller betrachtet als die andere: Sie ist hierin die im allgemeinsten Sinne menschliche Wissenschaft, da sie nicht auf die weißen Menschen, auf ihre Mentalität, ihre Interessen und Techniken beschränkt bleibt [...].“⁵⁷

Clifford unterstreicht, dass Ethnografie hier nichts mit einer Disziplin zu tun hat, wenig mit einer Methode, sondern vielmehr mit einer Haltung, die kontinuierlich die Klassifikation und den Wert von Objekten hinterfragt.⁵⁸ Ethnografie war damit nicht nur eine Praxis, die sich nichteuropäischen Kulturen widmet, sondern wurde auf die eigene Kultur angewandt. Aus genau diesem Grund, nämlich dass sie kulturübergreifend sei, lobte Leiris die Ethnografie in seinem Text „Zivilisation“, und Carl Einstein übertitelte seinen ersten Text für *Documents*, einen Text über André Masson, mit „ethnologische

⁵⁴ Hollier, *The Question of Lay Ethnography*.

⁵⁵ Vgl. Claudia Bahmer, *Weltkunst: Formpsychologie und Kulturanthropologie in André Malraux’ Kunstschriften*, Berlin 2008; Derek Allan, *Art and the Human Adventure. André Malraux’s Theory of Art*, Amsterdam, New York 2009.

⁵⁶ Clifford, *The Predicament of Culture*, S. 123.

⁵⁷ Michel Leiris, „L’œil de l’ethnographie (A propos de la mission Dakar-Djibouti)“, in: *Documents*, Nr. 7, 1930, S. 405–414, hier: S. 406, dt. [Auszug], „Das Auge des Ethnologen“, in: Elan Vital, hrsg. von Gaßner, S. 512–513, hier: S. 512.

⁵⁸ Clifford, *The Predicament of Culture*, S. 132.

Studie⁵⁹. Bataille wiederum formulierte seine Herangehensweise allerdings weniger in Begriffen des Ethnologischen als in denen einer materialistischen Praxis.⁶⁰ Insofern wäre es auch im Sinne der Frage nach der anthropologischen Konfiguration verkürzt, allein nach dem Stellenwert nichteuropäischer Künste in *Documents* zu fragen, war sie doch als Querschlag zu allen gängigen kunsthistorischen, archäologischen und ethnologischen Kategorien gedacht. So finden sich antike Münzen, Malereien aus der Zeit der Renaissance, Tierfotografien, Karikaturen, Skulpturen und Masken aus jedem erdenklichen kulturellen und politischen Zusammenhang; Hollywoodkino, Schlachthofbilder, Fotografien aus den französischen Kolonien, Bühnenaufnahmen aus Variététheatern, Kinderzeichnungen, zeitgenössische Kunst etc. Es ging in den Texten und mittels einer dezidiert unkonventionellen Bildplatzierung um eine Durchkreuzung der etablierten Kategorien jeglicher Disziplinen.

Carolin Meister hat darüber hinaus auf die wichtige Rolle der Archäologie verwiesen, zumindest in der Weise, wie sie von Waldemar Deonna betrieben wurde, der sich für seine komparatistische Methode seinerseits auf Anthropologie und Ethnologie bezog. Deonna hatte bereits 1914 vorgeschlagen, die „Archäologie in eine ‚science philosophique‘ zu transformieren“, sie auch auf zeitgenössische materielle Kultur auszuweiten und dabei „Kriterien wie künstlerische Qualität, Schönheit, Originalität oder Seltenheit ebenso zu verabschieden wie die Koordinaten einer räumlichen [und zeitlichen, Anm. S.L.] Einschränkung des archäologischen Feldes“⁶¹. Sowohl Deonnas Konzentration auf die menschliche Figur – „eine Taxonomie des Anthropomorphismus“ (Meister) –, als auch die Zusammenstellung archäologischen Materials nach Kriterien der Ähnlichkeit, ohne daraus, wie etwa der Diffusionismus, Filiationen oder Genealogien abzuleiten, war für *Documents* eine methodologische Inspiration – auch wenn der Anthropomorphismus in *Documents* gerade zerstört werden sollte.⁶² Henri Rivière und Paul Rivet griffen diesen Faden auf, wenn Rivet etwa die Archäologie als „Vatermörderin des Humanismus“ bezeichnete und wenn Rivière in einem Artikel in *Documents* für ein erweitertes Studium materieller Kulturen plädiert, um die Fachgrenzen zwischen

⁵⁹ Carl Einstein, „André Masson, étude ethnologique“, in: *Documents*, Nr. 2, 1929, S. 93–105, dt. „André Masson, eine ethnologische Untersuchung“, in: ders., Werke, Bd. 3 (1929–1940), hrsg. von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar, Berlin 1996, S. 539–543. Zur Entstehung der Zeitschrift und insbes. zur Rolle Einsteins für *Documents* vgl. Klaus H. Kiefer, „Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses. Carl Einsteins Beitrag zu *Documents*“, in: Elan Vital, hrsg. von Gaßner, S. 90–103.

⁶⁰ Zu Batailles Materialismus vgl. ausführlicher Hollier, Der Gebrauchswert.

⁶¹ Meister, *Documents*. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus, hier: S. 285 und S. 286.

⁶² Vgl. dazu ausführlicher Didi-Huberman, der aber seinerseits auf die herausragende Rolle menschlich-figurativer und vor allem menschlich-defigurativer Bilder verweist; dazu kommt, dass im Französischen das Wort *figure* sowohl Figur, Gestalt als auch Gesicht heißt. Jede Defiguration wäre damit so etwas wie eine Entgesichtlichung.

Archäologie, Ethnologie und Prähistorie aufzuheben – Grenzen, die absolut künstlich seien.⁶³

Auch die Bildpraxis in *Documents* leitet Meister von Deonnas Taxonomie von Ähnlichkeiten ab, die sich nach Deonna auf unterschiedliche Weise ergeben können, womit er sich gegen ein lineares Filiationsdenken stellte. Er spricht ebenso vom „Nachleben“ wie von bewussten Nachahmungen, die sich allerdings nicht, anders als die Morphologie es vorsah, in einer äußeren Form niederschlagen müssen, und nicht zuletzt von „zufälligen Begegnungen“ und „spontanen Ähnlichkeiten“.⁶⁴ Deonna integrierte auch Kinderzeichnungen, ein Gegenstand, der ebenfalls in *Documents* auftaucht. Was die Bildpraxis in *Documents* allerdings von Deonnas Erkenntnisinteresse unterscheidet, ist, dass hier nicht nach „allgemeinen Gesetze[n] und Rhythmen der formalen Bildung und ihrer Veränderung“⁶⁵ gesucht wurde, wie sich an Batailles Inkaufnahme auch absurder Ergebnisse und Methoden ablesen lässt. Didi-Huberman beschreibt in *Formlose Ähnlichkeit* die Bild- und Textpraxis, die Heterogenes aus den unterschiedlichsten Kontexten nebeneinander stellt, als *ressemblance cruelle* oder *déchirante*, als grausame oder zerreißende bzw. zersetzende Ähnlichkeit, die von innen her eine geglaubte Homogenität aufsprengt. Dies betrifft Bild-Text-Verhältnisse ebenso wie Bilder untereinander, die als motivischer Zusammenhang über das Heft verteilt immer wieder auf- und abtauchen. Eine Aufnahme einer im Gras liegenden Gruppe junger dunkelhäutiger Männer, betitelt mit „Canaques de Kroua“ hat mit dem Artikel über „Lew Leslie Black Birds“ wenig zu tun. Sie bildet aber zusammen mit den Fotografien zu Leiris’ Text über „Zivilisation“ und zu dem von Bataille über „Menschliche Figur/Gesicht“ („Figure humaine“), einen visuellen Resonanzraum. Im ersten Fall handelt es sich um ein Gruppenfoto von einer Hochzeit in Seine-et-Marne, im zweiten um die Aufnahme einer aufgereihten Gruppe von Waffen tragender Kinder aus der hier genannten „Schule von Bacouya“, Bourail, im heutigen Überseedepartment Neukaledonien, damals französische Kolonie. Eine suggestive Ähnlichkeit, hier über das Gruppenmotiv, wird eingesetzt, nicht nur, um eine Formbeunruhigung zu produzieren, oder die vermeintliche Analogie in den Abgrund der Unvergleichbarkeit zu führen, sondern auch den Blick auf die möglicherweise absurde Konventionalität der eigenen Kultur und auf die kolonialen Macht- und Disziplinierungsformen zu lenken.

⁶³ Paul Rivet, „L’étude des civilisations matérielles; ethnographie, archéologie, préhistoire“, in: *Documents*, Nr. 3, 1929, S. 130–134, hier: S. 130; vgl. dazu auch Meister, *Documents*. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus, S. 291.

⁶⁴ Nach Meister, *Documents*. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus, S. 287.

⁶⁵ Meister, ebd., bezieht sich hier auf Waldemar Deonna, *L’Archéologue, sa valeur, ses méthodes*, 2 Bde., Paris 1912.

Archäologie und Ethnologie sind in *Documents* Methoden, anhand derer auch zeitgenössische Kunst analysiert wird. Neben seiner ethnologischen Masson-Studie schrieb Einstein über Hans Arp unter dem Titel „Neolithische Kindheit“. Das „Neolithische“ ist hier eine Metapher für einen kindlichen spielerischen Animismus oder Tribalismus, den Einstein in solche Begriffe fasst, die in Reisebeschreibungen oder ethnologischen Studien nichteuropäischen Kulturen ‚vorbehalten‘ waren: „Wir verschlangen feindliche Männer und Frauen, Tiere, Sterne und Herzen, um unser ‚Mana‘ zu steigern [...]. Wir mampften Vorgeschichte und wohnten in Höhlen, wir marterten Puppen und ermordeten sie danach. [...] Wir bemalten uns Hände und Gesicht mit Hasenblut, Mehl, Tinte und Kohle, und alle trugen wir magische Namen. Wir wohnten in einem Negerkral irgendwo im Süden und waren in Klane und Stämme eingeteilt.“⁶⁶ Solche Praktiken vergleicht er mit der Vorgehensweise Arps, den er in einem „formalen und beschränkten Automatismus“ befangen sieht, dadurch, dass er in seinen Werken „die Riten einer prähistorischen Kindheit“⁶⁷ wiederholt. Das Neolithische ist Metaphernquelle für eine kunstkritische Sprache, kein wissenschaftlicher Gegenstand im Sinne der Prähistorie und kein zeitlich-geologischer Ordnungsbegriff.

Das Ethnologische wiederum an seiner Untersuchung zu Masson besteht darin, dessen Bilder, die er als Ergebnisse eines halluzinatorischen Prozesses versteht, mit dem „Drama des Totemismus“ zu vergleichen. „In diesen Dramen feiert man die Einverleibung neuer magischer Kräfte, und das Tier stirbt stellvertretend für den Menschen. Dank der Identifikation des Menschen mit dem Tier wird die Projektion der Selbstopferung möglich.“ Totemismus ist dabei keine Praxis anderer Kulturen, sondern Einstein weist darauf hin, dass sich auch der Ursprung „religiöser Mittler[] und Stellvertreter[]“ in eben dieser Form von Identifikation finden lässt. „Und in diesem Sinne möchte ich die Fischmenschen, die sterbenden Vögel und Laubtiere in der Malerei Massons interpretieren. Diese Tiere sind Identifikationen, in die man die Ereignisse des Todes projiziert, um nicht selbst getötet zu werden.“⁶⁸ Einstein legt also eine animistische Lesart quer durch nichteuropäische Kulturen, das antike Griechenland, religiöse Praktiken und moderne Kunst. Es geht um eine Anerkennung nichtrationaler Vorgänge, um letztlich, wie er schreibt: Freiheit zu gewinnen. Halluzinatorische Praktiken werden gegen Bewusstsein, Kausalität, Rationalismus gewendet, die Einstein zwar als „hervorragende Werkzeuge“ schätzt, die aber spontane Prozesse behindern würden. So liege nur „in der

⁶⁶ Carl Einstein, „L'enfance néolithique“, in: *Documents*, Nr. 8, 1930, S. 475–483; dt. „Die neolithische Kindheit [Hans Arp]“, in: Elan Vital, hrsg. von Gaßner, S. 483–485, hier: S. 483.

⁶⁷ Ebd., S. 485.

⁶⁸ Einstein, „André Masson, eine ethnologische Untersuchung“, S. 539–543, hier: S. 543.

Unvereinbarkeit von Halluzinatorischem und Objektstruktur [...] eine winzige Chance der Freiheit: eine Möglichkeit, die Ordnung der Dinge zu ändern“.⁶⁹

Er weigert sich, solche Prozesse wissenschaftlich zu erklären oder sie als reine Quelle zu romantisieren. Eine Identifikation der Halluzination mit sexueller Aktivität führe allenfalls zu einer Idealisierung von Sexualität und damit zu einer Fortführung des philosophischen Idealismus: „[S]chon Nietzsche hatte in diesem Sinne die Instinkte idealisiert.“ Es geht nicht um eine Identität zwischen Halluzinatorischem und Subjektivem, sondern um ein punktuelles Verschwinden des Ich, „aller egozentrischen Reaktionen“.⁷⁰ Im Werk Massons sieht er die „Wiederkehr einer psychologischen Archaik, die sich einer lediglich nachahmenden Archaik der Formen widersetzt“.⁷¹ Einstein benennt aber auch den Unterschied von Totemismus als gesellschaftlicher Praxis und den Möglichkeiten ekstatischer Halluzination in heutigen Gesellschaften. „Waren die halluzinatorischen Kräfte ehemals Ausdruck einer Gemeinschaft und ihres Dogmatismus, so üben sie ihren Einfluß heute nur noch subjektiv aus, indem sie die Konventionen brechen.“⁷²

Es geht in jedem Fall darum, Kunst aus der Produktion von Formen zu befreien und ihr eine Kraft der Freiheit zuzuschreiben, qua derer eine Bresche in die gesellschaftlichen Konventionen geschlagen werden kann. Diese geht über das rein Subjektive allerdings auch hinaus: Diese Kraft ist externalisiert, denn er warnt davor, das Imaginative „als Zeichen willkürlicher Subjektivität zu bewerten“, rühre es doch von „fatalen, kaum steuerbaren Prozessen her“.⁷³ Wer in der Formulierung, dass solche Kräfte „ehemals“ Ausdruck einer Gemeinschaft gewesen seien, „ehemalig“ ist, wird nicht geklärt. Es zeichnet sich aber in einer solchen Gegenüberstellung von ehemals und heute eine grundsätzliche, vor allem auch von Bataille vorgetriebene Richtung an, das, was in „ehemaligen“ Kulturen der Fall war oder dorthin projektiv ausgelagert wurde, als grundsätzliche psychische Dimension anzuerkennen. Bei Einstein sind es die Individuen, indem sie Konventionen brechen. Insofern wird das „Andere“, und zwar jegliches Andere, in den Vordergrund gerückt, d.h. alles, was von der sogenannten Zivilisation verstellt oder unterdrückt worden ist, von jenem grünlichen, sich bisweilen verdichtenden Film, von dem Leiris schrieb, um sich einer abgründigen Realität zu widmen.

Zwar lebt auch in *Documents* das „Niedrige“ von einem kulturkritischen Impuls der Antizivilisation, aber nur sofern er die eigene Kultur betrifft. Einstein wendet sich direkt gegen eine Vorstellung von anderen Kulturen als primitiv, wenn er eine Ontologie afri-

⁶⁹ Ebd., S. 540.

⁷⁰ Ebd., S. 541.

⁷¹ Ebd.

⁷² Ebd., S. 540.

⁷³ Ebd.

kanischer Kulturen skizziert: „Der Afrikaner glaubt, daß sich der Mensch aus mehreren Bestandteilen zusammensetzt [...]: aus Körper, Geist, Schatten oder Schattenseele (ein solch magischer Pluralismus beweist die Sinnlosigkeit der Verwendung des Wortes ‚primitiv‘).“⁷⁴ Diese Haltung unterscheidet sich deutlich von exotisierenden Primitivismen, die einer u.a. bei dem Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein wiederbegegnen.⁷⁵ Die Gruppe um *Documents* versteht „Primitivierung“ (Carl Einstein) als antikulturelle Methode,⁷⁶ um das von der bürgerlichen Gesellschaft Verdeckte und Verschüttete in die eigene Gesellschaft zurückzuholen und gerade nicht, wie bei Loos, um es als das vermeintlich Andere und zu Überwindende in der eigenen Kultur zu tilgen.

Auch wenn alle Topoi der anthropologischen Konfiguration, insbesondere die Trias von Wilden, Kindheit, Prähistorie, *Documents* durchziehen, so wird die zeitliche Ordnung und die damit bislang einhergehende Deklassierung abgewendet. Primitiv ist keine zeitliche Kategorie, sondern insbesondere von Bataille wird das Primitive als Verfahren der Defiguration analysiert. Im Sinne von Johannes Fabian handelt es hier tatsächlich um eine Kategorie des Denkens, aber nicht mehr nur des Westlichen als Projektion auf Andere, sondern als ein Versuch, einen grundlegenden Zug auszumachen, der nicht mehr zur Externalisierung gereicht, auch wenn Bataille damit im philosophischen Rahmen des Westens verbleibt. Batailles „negative Dialektik“ wird in diesem Rahmen zu einer psycho-anthropologischen Basis, nicht um eine anthropologische Differenz zu bestimmen, sondern um eine fundamentale Dialektik im Inneren menschlicher Begehrensstrukturen zwischen Aufschub und Verlangen auszumachen und dadurch zu einer Form von Souveränität zu gelangen, die sich lachend eingestehen kann, „Nichts“ zu sein.⁷⁷

Spezifischer für die damit verbundenen Auflösungen bisheriger Aspekte der anthropologischen Konfiguration werden von Bataille einige Annahmen explizit kritisiert. An einigen Merkmalen hält er fest, etwa in den Höhlenmalereien den Anfang der Kunst zu sehen, sieht hier aber eine gänzlich andere psycho-anthropologische Struktur am Werk. In einer Rezension zu Georges Henri Luquets Buch *L'Art Primitif* (Paris 1930) würdigt Bataille zwar Luquets Versuch qua Ähnlichkeiten zwischen prähistorischen Felszeichnungen und Kinderzeichnungen einen Beitrag zur Entstehung und Sinn der Figuration zu leisten. Er bekundet aber gleichzeitig sein Misstrauen gegenüber Luquets Ansatz, die Entwicklung des Individuums mit der historischen Evolution zu parallelisieren. „[...] il

⁷⁴ Einstein, Anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Pigalle, S. 575.

⁷⁵ Vgl. dazu das Kapitel V.5.2.

⁷⁶ Zur Primitivierung als Methode vgl. Sebastian Zeidler, „Totality against a Subject. Carl Einstein's ‚Negerplastik‘“, in: *October*, Nr. 107, Winter 2004, S. 14–46.

⁷⁷ Hier nach Bischof, Souveränität und Subversion, S. 33.

n'est nullement utile de prétendre que le développement a pu se passer dans le même ordre chez les uns que chez les autres.“⁷⁸ Auch lässt Bataille Luquets Unterscheidung in einen intellektuellen und einen visuellen Primitivismus als zeitliches Aufeinander nicht gelten. Nach Luquet ist der intellektuelle Primitivismus durch rein imaginative Ähnlichkeitsbeziehungen charakterisiert, die sich nicht an äußerlich sichtbaren Merkmalen orientieren. Diese Form des Primitivismus sei bei Kinderzeichnungen und Felszeichnungen der Prähistorie zu finden. Der visuelle Primitivismus folgt dagegen sichtbaren Formen und entspreche dem Stadium der Zivilisation. Bataille nun situierte beide Formen des Primitivismus im angenommenen Anfangsstadium der Kunst, den Höhlenmalereien, die sich unterschiedliche Darstellungsmodi aufweisen: realistische Darstellung der Tiere existieren gleichzeitig neben Defigurationen in der Darstellung von Menschen. „Was in den Höhlenmalereien zum Ausdruck kommt, ist die innerste Identität von sakralem, erotischem und ästhetischem Wert [...]“⁷⁹ Didi-Huberman spricht vom „Anachronismus“ von Batailles Theoriemodell, „indem er die Beziehungen (Kinder und ‚Wilde‘, die Künstler von Lascaux und die zeitgenössischen Künstler) vervielfacht, jenseits aller genetischen Begriffe, jenseits aller Teleologie der Repräsentation, aber auch jenseits von allem Primitivismus des ‚Auges im Naturzustand‘.“⁸⁰ Er ist an Prozessen der „altération“, der Abweichung, interessiert,⁸¹ die er einerseits als eine teilweise dem Verfallsprozess von Leichen ähnliche Dekomposition, andererseits unter Rekurs auf Rudolf Ottos Schrift *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* (1917) als einen heterogenen Prozess definiert, durch die man zu dem ‚ganz Anderen‘, d.h. dem Heiligen, gelangen würde. So ist bei Bataille das Höchste und Niedrigste immer gleichzeitig anwesend.

Entsprechend geht es an anderer Stelle um eine Verhöhnung einer humanistischen Ordnung, die als Gattungsdifferenz, als Ursache für menschliche Geistigkeit, den aufrechten Gang etabliert hat. Stark vergrößerte Aufnahmen von großen Zehen, freigestellt vor schwarzem Hintergrund – Fotografien, die Bataille bei Jacques-André Boiffard in Auftrag gegeben hatte –, werden von einer Abhandlung begleitet, in der Bataille die Kulturgeschichte des Zehs als eine Tabuisierung des Niederen quer durch verschiedene Kulturen erzählt. Gleichzeitig hebt Bataille den großen Zeh als anthropologisches Diffe-

⁷⁸ Georges Bataille, „L'art primitif“, in: *Documents*, Nr. 7, 1930, S. 391–397, hier: S. 397.

⁷⁹ Bischof, *Souveränität und Subversion*, S. 52.

⁸⁰ Didi-Huberman, *Formlose Ähnlichkeit*, S. 267.

⁸¹ Bataille, „L'art primitif“, S. 397, Fn. 3. Diesen Ansatz baut Bataille in seinem Buch über Lascaux in den 1950er Jahren noch weiter aus. Vgl. Georges Bataille, *Lascaux oder Die Geburt der Kunst*, Genf 1955 (Orig. *Lascaux ou La naissance de l'art. Peinture préhistorique*, 1955). Vgl. auch Didi-Huberman, *Formlose Ähnlichkeit*, Kap. „Eine ‚Negative Dialektik‘ oder: Wie die Philosophie öffnen? Hier führt Didi-Huberman noch eine ganze Reihe an weiteren Bedeutungen von *altération*, in der deutschen Fassung mit „Abweichung“ übersetzt, wobei er von Hegel ausgeht.

renzmerkmal hervor, denn anders als andere Primaten hänge sich nur der Mensch nicht mit seinen Zehen von Baum zu Baum. „Der große Zeh ist der *menschlichste* Teil des menschlichen Körpers, und zwar in dem Sinne, daß kein anderer Teil dieses Körpers sich so stark von der entsprechenden Partie beim Menschenaffen (Schimpanse, Gorilla, Orang-Utan oder Gibbon) unterscheidet.“⁸² Wie schon beim Kurzschluss von Mund und Anus findet auch hier eine Verdrehung der humanistischen Ordnung mit ihrer Betonung von Geistigkeit statt, ist der Zeh doch jenes Körperteil, das ständig Boden, Dreck und Staub berührt: „[...] der Mensch, dessen Kopf leicht ist, das heißt dem Himmel und himmlischen Dingen zugewandt, schaut, unter dem Vorwand, daß der Fuß ja im Schmutz steckt, auf diesen herab, als handle es sich um Auswurf.“⁸³ „Von ihm, so die höhnende Pointe des Texts, hängt der aufrechte Gang des Menschen ab, auf den der Humanismus die menschliche Würde gründet.“⁸⁴ Bataille geht aber noch weiter, indem er mit der Verhaftung der Füße im Dreck der Erde das Schicksal einer Spezies assoziiert, deren Arroganz im Dreck lande. So werde man gewahr, „daß der stets mehr oder weniger anrühige Zeh psychologisch eine Analogie zum brutalen Fall des Menschen darstellt, also letzten Endes zum Tod“.⁸⁵

Mit seinem Artikel will Bataille, wie er in einem abschließenden Absatz deklariert, diesem „menschlichsten“ aller Körperteile zu seinem ‚rechtmäßigen‘ Stellenwert in der menschlichen Begehrensökonomie verhelfen, als etwas, was aufgrund seiner Hässlichkeit auf niedrige Weise verführt. Gegen eine poetische Feinküche („cuisine poétique“), ein reines Ablenkungsmanöver für Bataille, und wider die „Schwachsinnigkeit“ („débilité“) so gut wie aller menschlichen Wesen, die sich ihren Instinkten nur im Halbdämmer der Poesie hingeben können, positioniert er den Zeh als Realitätsprinzip. Diese Realität lautet: „daß man niederträchtig verführt wird – ohne Transponierung und bis man schreit –, indem man die Augen aufsperrt, sie aufsperrt auch angesichts eines großen Zehs“.⁸⁶ Vorstellungen von hoher Kunst, Zivilisation, Geistigkeit, Humanismus und Idealismus werden auf diese Weise in *Documents* in ihr dialektisches Gegenteil verwandelt, und vor allem ist dieses dialektische Gegenteil nichts mehr, was anderen Kulturen anhaftet, sondern die menschliche Psyche ausmacht. *Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker* (1913) von Sigmund Freud ist in Batailles Überlegungen ebenso eingeflossen wie die Abhandlung *Le*

⁸² Bataille, Der große Zeh, S. 500.

⁸³ Ebd.

⁸⁴ Lindner, Demontage in *Documents*, S. 128.

⁸⁵ Bataille, Der große Zeh, S. 502.

⁸⁶ Ebd.

fétichisme dans l'amour (1887) des Psychologen Alfred Binet.⁸⁷ Archaische Kulturen werden nicht auf eine zeitliche Archaizität festgeschrieben, sondern als eine Ebene verstanden, die die westliche Zivilisation aus ihrem Prozess verdrängt hat. Rita Bischof betont, dass Bataille in keiner Weise an einer Restituierung archaischer Verhältnisse gelegen sei. Vielmehr gehe es um einen Zugang zu einer sakralen oder souveränen Sphäre, die sich nur „über den Umweg der Rekonstruktion des ihr immanenten Dualismus“⁸⁸ vollziehen könne. Es gibt damit eine gemeinsame anthropologische Basis, gerichtet gegen die idealistische Philosophie. Sie liegt im Heterogenen, im Dualismus und in den dialektischen Umschwüngen zwischen hohen und niedrigen Sphären der vermeintlichen Zivilisation.

Die Auflösung angestammter Kategorien bedeutet indes nicht, dass *Documents* nicht auch von Spuren des Kolonialismus durchzogen werden würde. So sehr sich die Autoren gegen alle bisherigen Klassifikationen auflehnten und mit ihrer Bildpraxis jene radikale Gleichbehandlung aller Spuren materieller Kulturen praktizierten, profitierten ihre Unternehmungen bisweilen von der kolonialen Infrastruktur. Michel Leiris nennt in seinem Bericht über die Expedition Dakar-Djibouti unter der Reihe der finanziellen Förderer auch die jeweiligen Kolonialverwaltungen und deklariert die Zwecke der Expedition – die Erweiterung der Sammlungen des Musée d'Histoire Naturelle und des Musée du Trocadéro, das Studium von Völkern, deren Gebräuche im Verschwinden begriffen sind, die Erstellung von Dokumentarfilmen und Sprachaufzeichnungen – mit rein wissenschaftlichem Interesse, das zu verfolgen durch die Zusammenarbeit von wissenschaftlichen Organen und Kolonialfunktionären möglich sei.⁸⁹

Wie bei Griaule wird auch in früheren Texten von Einstein immer wieder auf die koloniale Praxis verwiesen, meist unter dem Aspekt des zerstörerischen Einflusses auf die afrikanische Kultur und die Überlagerung von Geschichten, sodass eine elementare afrikanische Kunst im Verschwinden begriffen sei und einer eigenen Form von Eklektizismus unterliegen würde. „Das letzte Drama der afrikanischen Kunst spielt im Wald.

⁸⁷ Zu der Binet-Rezeption Batailles vgl. ausführlicher: Oliver Chow, „Idols/Ordures: Inter-repulsion in Document's big toes“, auf: <http://www.drainmag.com/content/DESIRE/Essay/Chow.html> (zuletzt abgerufen am 2.07.2013).

⁸⁸ Bischof, *Souveränität und Subversion*, S. 119.

⁸⁹ Michel Leiris, „L'œil de l'ethnographie“, in: *Documents*, Nr. 7, 1930, S. 405–414, hier: 406: „Cette expédition organisée par l'Institut d'Ethnologie et le Musée d'Histoire Naturelle patronnée et subventionnée par plusieurs ministères et gouvernements des colonies en même temps que par les plus hauts organismes scientifiques (entre autres l'Institut de France et l'Université de Paris), a pour but principaux: le rassemblement de collections pour le Museum d'Histoire Naturelle et le Musée du Trocadéro, l'étude de nombreux peuples dont les coutumes sont à la vielle de disparaître (notamment les Nouers et les Shillouks, ainsi que les Wohitos du lac Tana), la prise de films documentaires et l'enregistrement sur disques des langages et des chants, la création, entre les fonctionnaires coloniaux et les organismes scientifiques de la métropole, de relations indispensables au développement des sciences naturelles et sociologiques.“

Dort ist noch eine elementare Kunst lebendig, doch die Reiche und ihre Hierarchien verfallen, die Religionen lösen sich auf, und die Hauptgottheiten verlieren sich in den Zauberriten. Die Zwangsvorstellung vom Tod verwüstet Afrika, das steril wird und die Afrikaner wiederholen die alten Motive, ohne noch ihre Bedeutung zu erkennen.⁹⁰ Diese Geschichte des Niedergangs wird als historischer Prozess der „Zwangsvorstellung vom Tod“ zugeschrieben. Einstein charakterisierte die afrikanische Kultur zuvor vor allem als eine mit dem Tod verhaftete. In einem früheren Text allerdings, von 1921, hatte er einen angeblichen Verfall als Folge der Kolonialisierung benannt und als Prozess der Vermischung eines „angestammte[n] Vorstellungsgut[s]“ mit „importierter Anschauung“⁹¹ beschrieben. Wenn Einstein damit an den von heute aus zähen Dichotomien wie „angestammt“ und „importiert“ festhält und einer gewissen Romantik von Ursprünglichkeit oder Elementarität, betont er allerdings auch immer wieder die eigene Geschichtlichkeit dieser Kunst, deren Differenziertheit der kontinentalen Kultur in nichts nachstehe. „Die Tatsache der Abgestuftheit afrikanischer Kunst deutet auf langwierige Bildungsvorgänge, deren Ursprung und Verlauf bisher im Unbekannten liegen.“⁹² Und selbst wenn er ihn auch ein Stück weit perpetuiert, kritisiert er jeden Romantizismus, der dem Begriff des Exotischen anhaftet.

Die unterschiedlichen methodischen Herangehensweisen und das, was einzelne Autoren mit ihren Texten in *Documents* verfolgen, lassen sich nicht auf eine einheitliche Philosophie bringen. Sie teilten das Anliegen der Gleichbehandlung jedweder materieller Kultur, allerdings aus unterschiedlichen Interessen. Rivet setzte sich methodisch für eine Verschränkung und Verkomplizierung von Kulturkreislehre und Evolutionismus ein, d.h. ohne, wie schon Deonna im Feld der Archäologie, im Vergleich unterschiedlicher, sich offenbar ähnlicher Kulturen schon eine Filiation ausmachen zu müssen.⁹³ Bataille entwickelt von hier aus eine Theorie der Souveränität. Einstein wandte sich in *Documents* immer detaillierter der afrikanischen Kunst zu und forderte neben ihrer formalen vor allem ihre historische Betrachtung und gestand auch ein, wie wenig über diese Kunst bekannt sei. „Schon der Versuch, afrikanischen Kunstbestand überzeugend zu gruppieren, bereitet ungemeine Schwierigkeit und mahnt unsanft an unser geringes

⁹⁰ Einstein, Anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Pigalle, S. 581.

⁹¹ Carl Einstein, „Über afrikanische Plastik“ (1921), in: ders., Werke, Bd. 2 (1919–1928), hrsg. von Marion Schmid, Berlin 1981, S. 62–144, hier: S. 62

⁹² Ebd., S. 67.

⁹³ Vgl. Rivet, *L'étude des civilisations matérielles*. Er spricht hier von sich überlagernden Kulturkreisen, ohne dass zwischen ihnen eine Filiation bestehen müsse.

Wissen über Afrika.“ Und er plädiert an gleicher Stelle dafür, die afrikanische Kunst „aus dem romantischen wie dem nur ethnologischen Stadium zu lösen“.⁹⁴

Die in *Documents* aufgeworfenen Fragen nach der Weise, wie alle Erzeugnisse materieller Kulturen gleichermaßen berücksichtigt werden können, ohne rein anthropologisch und ethnologisch oder nach rein ästhetischen Kriterien zu verfahren, ist bis heute offen, wie die vielen Diskussionen um den Sinn ethnologischer Museen belegen. *Documents* war ein Zeitschriftenprojekt, das durch die Praxis der völligen Dekontextualisierung des verwendeten fotografischen Materials die Philosophie einer zerreißen Ähnlichkeit propagieren konnte – ein Projekt, das in den Institutionalisierungsformen der nichteuropäischen Künste, sei es der Ethnologie als Wissenschaft, vor allem aber in der Einteilung der Museen in Ethnologische und Kunstmuseen, kaum denkbar ist.⁹⁵ Selbst in Institutionen aus dem direkten Umfeld von *Documents* wurde diese radikale Gleichheit in Folgeprojekten wieder eingezogen. Clifford merkt an, dass das Musée de l’Homme, das 1937 aus dem Musée du Trocadéro entstanden ist, hinter die Praktiken von *Documents* zurückfiel und wieder nur einen westlichen Kunstbegriff universalisierte. „Art, now a universal essence, is displayed and approved by an idealistic, confident good sense. A particular version of human authenticity featuring personal interiority and romantic agony is projected onto the rest of the planet.“ Das, was nicht mehr ausgestellt war, war der moderne Westen, seine Kunst, seine Institutionen und seine Techniken, so Clifford weiter. Dafür waren seine Ordnungsstrukturen umso präsenter.⁹⁶ Und er zitiert einen Satz aus Maurice Merleau-Pontys 1947 erschienenem Buch *Humanismus und Terror*: „Der westliche Humanismus versteht sich selbst als die Liebe zur Menschheit, für die Anderen jedoch ist er nur die Gewohnheit und Institution einer Gruppe, ihre Parole und manchmal ihr Kriegsgeschrei.“⁹⁷ Dies möge real und wertvoll für diejenigen sein, denen er zum Vorteil gereicht, was „aber nicht vom Staatsbürger bis zum Menschen dringt, weder Arbeitslosigkeit noch Krieg noch koloniale Ausbeutung beseitigt“.⁹⁸ Entgegen seines Anspruchs, für *alle Menschen* zu gelten, sei der Humanismus nur das Privileg einiger Weniger. Auf ähnliche Weise kritisierte Michel Leiris 1950 in einem

⁹⁴ Einstein, Über afrikanische Plastik, S. 64.

⁹⁵ Zu dieser Frage mit weiterer Literatur vgl. Susanne Leeb, „Contemporary Art and/in/versus/about the Ethnological Museum“, in: *Darkmatter Journal. In the Ruins of Imperial Culture*, Themenheft: Afterlives: German and European Postcoloniality. Artefacts. Museums. Art, hrsg. von Artefakte/anti-humboldt (Elsa de Seynes, Brigitta Kuster, Regina Sarreiter, Dierk Schmidt), auf: <http://www.darkmatter101.org> [i.E.]

⁹⁶ Clifford, *The Predicament of Culture*, S. 144–145.

⁹⁷ Maurice Merleau-Ponty, *Humanismus und Terror*, a.d. Franz. von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main 1990 (dt. Erstausgabe 1966; orig. *Humanisme et terreur*, 1947), S. 222.

⁹⁸ Ebd.

Vortrag „L’ethnographie devant le colonialisme“,⁹⁹ dass der Humanismus „unilateral“ sei; es herrsche ein völliges Ungleichgewicht, da es keine einzige andere Kultur geben würde, die den Okzident auf dieselbe ethnologische Weise studiert hätte, wie dieser unter dem Signum des Humanismus andere Kulturen.

In diesem Vortrag greift er jene Wissenschaft als Komplizin des Kolonialismus an, die er in *Documents* noch dafür gelobt hatte, dass sie keinen Unterschied zwischen europäischen und nichteuropäischen Kulturen mache. 1930 hatte er die Expedition Dakar-Djibouti als Unternehmen begriffen, um viele Irrtümer, die über afrikanische Kulturen zirkulieren, zu beseitigen und damit auch ihre „Folgeerscheinungen“, „wie z. B. den Rassevorurteilen, deren Ungerechtigkeit man nie genug entgegen treten kann [...]. Dies allein genügt, um dem Unternehmen, über sein wissenschaftliches Interesse hinaus, eine große menschliche Tragweite zu verleihen“.¹⁰⁰ In „L’ethnographie devant le colonialisme“ hat Leiris genau diese Praxis resp. die engen Verstrickungen der Ethnografie mit dem Kolonialismus kritisiert. Reine Wissenschaft sei ein Mythos, und er wehrt sich gegen die von der Ethnologie gehegte Vorstellung von der Integrität einer Gesellschaft, die in keiner Gesellschaft, so sein Einwand, je vorhanden gewesen wäre, auch nicht vor ihrer Kolonisierung. Es gäbe vermutlich keine einzige Gesellschaft, die je in vollständiger Isolation gelebt hätte. Jede Form der Konservierung einer intereren oder traditionellen Gesellschaft würde einer Versteinerung gleichen und darüber hinaus dazu beitragen, den *status quo* des Kolonialismus zu erhalten. Er definiert hier die Ethnografie zur engagierten Wissenschaft um, die zur Aufgabe habe, „jede dieser Gesellschaften und ihrer Bestrebungen zu verteidigen, auch wenn diese angeblich nationale Interessen verletzen oder Gegenstand eines Skandales sind“.¹⁰¹ Knapp hundert Jahre später als Semper identifiziert auch Leiris in der Ethnologie diejenige Wissenschaft, die sich gerade keiner privilegierten Minorität zuwenden solle, sondern den Massen.

Mit der Bemerkung, dass an der Vorstellung „traditioneller“ Gesellschaften festzuhalten bedeutet, den *status quo* des Kolonialismus zu stützen und zu konservieren, mischt sich Leiris in eine Debatte, die als Folge der vor allem viktorianischen Kolonialideologie der „Zivilisierung“ und „Erziehung“ zu verstehen ist, in der es galt, die Kolonialisierung als Zivilisierungsinstrument zu rechtfertigen. In dieser Debatte, auf die Leiris anspielt, wenn er die geläufigen Begriffe für „Entwickelte“ oder „Enttribalisierte“ („détribalisés) als ärgerlich bezeichnet, ging es darum, dass ein Teil der Ethnologen just

⁹⁹ Michel Leiris, „L’ethnographie devant le colonialisme“, in: ders., *Brisées*, Paris 1966, S. 125–145.

¹⁰⁰ Leiris, „Das Auge des Ethnologen“ [Auszug], in: Elan Vital, hrsg. von Gaßner, S. 512–513, hier: S. 513.

¹⁰¹ Leiris, *L’ethnographie devant le colonialisme*, S. 129: „[...] nous devons être constamment en posture de défenseurs de ces sociétés et de leurs aspirations, même si de telles aspirations heurtent des intérêts donnés pour nationaux et sont objet de scandale.“

jenen afrikanischen Personen, die in Missionsschulen gegangen waren, die in London oder Paris studiert oder die in den (westlichen) Metropolen gelebt haben, absprach, noch authentische Afrikaner/innen zu sein.¹⁰² Marcel Griaule repräsentierte diese Meinung. Erzogene Afrikaner seien keine Schwarzen mehr, sondern Weiße. „Voyez M. Taoré, ce n'est pas un Noir, c'est un Blanc. Il parle le français, il a grandi sur les bancs de nos écoles. Il n'est pas allé au Bois Sacré. Il n'est plus un Noir.“¹⁰³ Gegen die sogenannten enttribalisierten Afrikaner/innen setzten er sich, wie ein Zweig der Ethnologie als legitime Anwältin eines authentischen und traditionellen Afrikas ein.

Solche Zuschreibungen wurden in den 1940er Jahren von den „afrikanischen Studenten“, wie sie in damaligen Texten genannt wurden, als kompliziertere Praxis mit dem Kolonialregime und dessen Herrschaftsform der *Indirect Rule* angeprangert. Die *Indirect Rule* rekurrierte auf lokale (Macht-)Strukturen, die in ihrer Identität erhalten bleiben sollten, um über diesen Weg die eigenen Herrschaftsstrukturen umso besser implementieren zu können. Diese Studenten opponierten damit gegen die Vorstellung von einer rein afrikanischen Zivilisation. Damit schrieben sie mehr oder weniger explizit gegen identitäre Konstruktionen an, wie etwa die Annahme einer afrikanischen Kulturseele, die von dem Ethnologen Leo Frobenius ausgemacht und in der Négritude-Bewegung vor allem von Léopold Senghor aufgegriffen worden war. Speziell Frobenius' Lehre lag eine stilistische Bestimmung von Kunst unterschiedlicher Kulturen zugrunde, anhand derer er die Lehre von Kulturkreisen etablierte. Stilgeschichte wurde zur Trägerin einer Vorstellung von identitären Kulturen, und hatte in dieser Form in den 1910er bis 1930er Jahren ihren Höhepunkt. Nicht zuletzt in dieser Funktion ist die Stilgeschichte Gegenstand des nächsten Kapitels.

¹⁰² Hier nach Benoît de L'Estoile, „Au nom des ‚vrais Africains‘. Les élites scolarisées de l’Afrique coloniale face à l’anthropologie (1930–1950)“, in: *Terrain. Revue ethnologique de l'Europe*, Nr. 28, 1997, S. 87–102, hier zit. nach der online-Ausgabe o.S.: <http://terrain.revues.org/3173> (zuletzt aufgerufen am 3.7.2013) Expliziter Dank an Lotte Arndt, die mich auf diesen Text aufmerksam gemacht hat. Die von L'Estoile in diesem Text aufgeworfene Frage nach der legitimen Repräsentation sieht er bis heute als unerledigt an: „Au-delà d'un moment historique singulier, ce conflit autour des modalités de la ‚représentation‘ légitime, de la ‚vérité des indigènes‘, pose le problème toujours actuel de la revendication de l’anthropologue à se faire l’interprète de ceux qu’il prend pour objets, qui le met en concurrence avec d’autres candidats à la représentation des ‚indigènes‘ – que ceux-ci soient proches ou lointains.“ (o.S.)

¹⁰³ Ebd. Die folgenden Ausführungen basieren auf dem Text von de L'Estoile.

V. DER STIL DER WELT – *WELTKUNST DURCH KULTURVERGLEICH*

„Aber Ehrlichkeit fordert das Geständnis,
dass wir keine Gesetze kennen,
wonach Stilgeschichte verläuft.“
Carl Einstein, Afrikanische Plastik, 1921

V.1 STIL ALS WAHRNEHMUNGSPSYCHOLOGISCHE KATEGORIE

Für die Frage nach der *Stellung des Menschen im Kosmos*,¹ die Max Scheler 1928 in seiner philosophischen Anthropologie aufwarf, war ein Kosmosmodell, wie es Gottfried Semper entwarf, keine Antwort mehr. Zu entscheidend waren die Realien der Welt, ihre Veränderungen, die mit dem Ersten Weltkrieg ihre gewaltvolle Manifestation erlebten und in dem Satz „Gott ist tot“ ihre kürzeste Formulierung fanden. Der antike Kosmosbegriff ist ersetzt durch den der Weltanschauung, was eine Verlagerung ins Subjekt, genauer: in jeweilige identitäre Kollektivsubjekte bedeutet.

Der Stilbegriff, so wird zu zeigen sein, ist von kunsthistorischer Seite der Beitrag, nochmals eine weltanschauliche Einheit zu stiften, basierend auf naturgeschichtlichen und geschichtsphilosophischen Theorien von Evolution bis Morphologie, Ontogenese und Phylogenese, dabei immer wieder auf die beschworene Haltlosigkeit des Menschen bezogen, die aber in der angeblichen Naturhaftigkeit der Formwerdung beruhigt werden soll. Die kunsthistorische Kategorie des Stils ermöglichte zudem die Vergleichbarkeit von Kulturen, sei es synchron, sei es diachron, indem von kulturellen Kontexten abstrahiert und derart gewonnene Stilbegriffe zu wahrnehmungspsychologischen Kategorien verallgemeinert wurden.

Alois Riegl, einer der Hauptbegründer der Stilbegriffe, war mit einem relativistischen Projekt angetreten, da er gegen die klassische Hochkultur auch Verfallszeiten in die Kunstgeschichte integrierte. Gleichzeitig trifft er sich mit einem Strang der deutschsprachigen Kunstgeschichte, in dem unter Rekurs auf die seit Mitte des 19. Jahrhunderts entstehende Völkerpsychologie Stilbegriffe zunehmend universalisiert werden. Dies ist der Fall, wenn Riegl sowohl moderne Kunst als auch die der römischen Kaiserzeit als

¹ Max Scheler, *Die Stellung des Menschen im Kosmos* (1928), hrsg. von Manfred S. Frings, Bonn 1998.

von „impressionistischen Grundzügen geleitet“² bestimmte und ihnen eine verwandte Weltanschauung zuschrieb. Auch der Historiker Karl Lamprecht gründete seine Universalgeschichte auf dem Stilbegriff und übertrug eine anhand mittelalterlich-germanischer Ornamentik entwickelte Typologie auf chinesische Ornamentik. Der Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein wiederum teilte in den 1920er Jahren die Kunst der von ihm so genannten „Exoten“, vornehmlich afrikanischer „Völker“ oder „Stämme“, in „impressionistisch“ oder „expressionistisch“ ein,³ und nicht zuletzt beschrieb der Kunsthistoriker und spätere Urgeschichtsforscher Herbert Kühn die Höhlenmalereien von Altamira als „erste Form einer impressionistischen Auffassung der Welt“.⁴

Zu Wahrnehmungskategorien universalisiert, wurde mittels Stilbegriffen jede Kunst erfassbar. Riegl etwa galten „lokale stilistische Sondererscheinungen nur als Ausdrucksvarianten eines welthistorischen ‚Kunstwollen[s]‘, die man entsprechend auf dem Strang der universalen Stilgeschichte der Kunst glaubte anordnen zu können“.⁵ Hatte Semper noch a-psychologisch mit kosmologischen Begriffen hantiert, so weist Riegls psychologisches Konzept auf die Transformation der Kosmologie zur Weltanschauung als eine subjektive, lebensgebundene Erfahrungskategorie. Dem Stil wird zugetraut, nochmals eine weltanschauliche Einheit stiften zu können, basierend auf geschichtsphilosophischen Theorien, Entwicklungsgesetzen und wahrnehmungspsychologisch fundierter Einfühlung. Stil wird aber auch zum Indikator der eigenen Schicksalhaftigkeit, in der sich ein kulturelles Hegemoniestreben in Kulturdepression verwandelt.

Die Verlagerung auf den Stil habe bedeutet, so Wolfgang Kemp, sich von einem klassizistisch normativen Ideal zu befreien und mit der „Verpflichtung von Kunst auf Schönheit“⁶ zu brechen. Für Riegl sei es, so Kemp, im Gegensatz zur klassizistisch normativen Ästhetik ausgeschlossen gewesen, Abweichungen oder Fehler auf Defizite zurückzuführen. Auch Riegl war von einem anticlassischen Impuls getragen. Eröffnet wurde so die Möglichkeit „sowohl für die vorurteilsfreie Betrachtung sogenannter primitiver Kulturen und historischer Verfallszeiten als auch für die Wertschätzung und adäquate Analyse moderner Kunst“⁷ – eine Einschätzung, die es allerdings im Folgenden zu modifizieren gilt.

² Alois Riegl, „Über antike und moderne Kunstfreunde“ (1904), in: Gesammelte Aufsätze, hrsg. von Artur Rosenauer, Wien 1996, S. 191.

³ Zu Karl Lamprecht und Wilhelm Hausenstein vgl. die folgenden Kapitel.

⁴ Herbert Kühn, Die Malerei der Eiszeit, München 1922, S. 18.

⁵ Hubert Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950, München 2001, S. 448.

⁶ Ebd., S. 45.

⁷ Ebd.

Die Stilgeschichte war die Hauptmethode des Kulturvergleichs. Sie war damit einerseits Grundlage für diffusionistische Kunstnarrative, die anhand von Stilvergleichen Wanderungsbewegungen von Kulturen nachzuzeichnen versuchten. Vormals stabile Klassifikationen von etwa Hochkultur und Naturvölker gerieten mit ihr ins Wanken, indem diese qua Kulturvergleich in einen Zusammenhang gerückt wurden. Sie war damit aber auch die am weitesten ausgreifende kunsthistorische Methode, um anderer Künste und Kulturen unter europäische Kunstbegrifflichkeiten zu subsumieren. Wenn Kemp daher für diesen Wechsel ab Mitte 19. Jahrhunderts, wie bereits in der Einleitung zitiert, „eine Art anthropologische Wende in der allgemeinen Kunsttheorie“⁸ ausmacht und Riegls Stilbegriffe als „Toleranzedikt der neuen Ästhetik“⁹ apostrophiert, sind die Öffnung der Kunstwissenschaft hin zu außereuropäischen und sogenannten „primitiven Kulturen“ in ihrer Anlehnung an Entwicklungslehren, Stufenfolgen und ihre Inkorporierung als Figuren der Kulturkritik also weder „vorurteilsfrei“ noch „nicht normativ“.

Die Stilgeschichte unterscheidet sich von vorherigen Methoden des Kulturvergleichs. Zwar hatte schon Owen Jones hatte Paddel aus Neuseeland mit den Werken der höchsten Zivilisation verglichen, Grosse die Wandmalereien und Felszeichnungen indigener Kulturen mit Freskomalereien oder Leinwandmalerei mit Zeichnungen auf „rußgeschwärzten Tierhäuten der Aborigines“.¹⁰ Doch Jones, Semper und Grosse gingen eher von technischen Parallelen aus: Ritzen, Wandmalerei, Bemalen von Leinwänden bzw. Tierhäuten, Schmücken etc. verstanden sie als von Grundprinzipien durchdrungene Kulturtechniken, die sich quer durch alle Gesellschaften ziehen. Die Stilgeschichte setzte dagegen auf die Isolierung einer Form, auf die dadurch gewonnene Möglichkeit der Vergleichbarkeit und auf wahrnehmungspsychologische Kategorien.

Die mehr oder weniger universelle Vergleichbarkeit konnte in zwei Richtungen ausgelegt werden, in einen Relativismus einerseits und eine Stabilisierung identitärer Konstruktionen andererseits. Möglichkeiten des Relativismus, die eine solche Herangehensweise barg, wurden etwa durch geschichtsphilosophische Konstruktionen immer wieder eingezogen. Dies betrifft nicht nur die bereits dargestellte Fortschrittsnarration, sondern gleichfalls solche Argumentationen, die die nach Europa verfrachteten Artefakte, die als „Warenfetische“ so prominent geworden waren,¹¹ zu Figuren der Kulturkritik assimilierten und transformierten. Das Zerstreungspotenzial wiederum, das der Stil vor

⁸ Kemp, Alois Riegl (1858–1905), S. 50.

⁹ Ebd., S. 45.

¹⁰ Grosse, Anfänge der Kunst, S. 174.

¹¹ Unter der Menge an Literatur seien zwei Bücher genannt, dort auch weiterführende Literatur: Emily Apter und William Pietz (Hrsg.), *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaka/NY 1993, sowie der Überblick von Hartmut Böhme, *Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006.

allem als transtemporale und überregionale Kategorie besaß – anhand des Stils ließ sich fast alles mit fast allem verbinden –, wurde auch von konkreten politischen Bedingungen eingedämmt. Dies war u.a. dann der Fall, wenn die Kunstgeschichte in der Kombination von Ideologie und Biologismus politische Versöhnungsformen suchte. In den 1920er Jahren wurde etwa anhand des Stil in den 1920er Jahren eine Idee politisch-sozialer Gemeinschaft hergestellt. Am deutlichsten zeigt sich dies dort, wo der Stil zur „Rhythmik“ wird, mit der sich – nach Wilhelm Hausenstein, auf den noch zurückzukommen ist – die Gemeinschaft eine Form geben soll.

Andererseits sind gerade Karl Blossfeldts *Urformen der Kunst* paradigmatisch dafür, dass jeder Vergleich die Gefahr birgt, dass das Vergleichene sich gegen seine Zeichenhaftigkeit sperrt oder sich in einer Vielzahl zerstreut, auch wenn dies von ihm und vielen seinen Rezipienten nicht intendiert war. Die durch die Stilgeschichte ermöglichte Weltanschaulichkeit, wofür vor allem die Rezeption von Blossfeldt in den 1920er Jahren steht, kommt anhand dieser Bilder selbst an ihre Grenzen. Blossfeldts *Urformen* sprengen die einheitliche Zeit, die eine Betrachtung des Stils als Geschichtliches voraussetzt; sie sprengen auch den Raum, den „Kulturraum“, in dem die politischen Projektionen möglich sind. Zu zahlreich sind die Kunstformen, mit denen sich die Urformen als Leerformen in Beziehung setzen lassen.

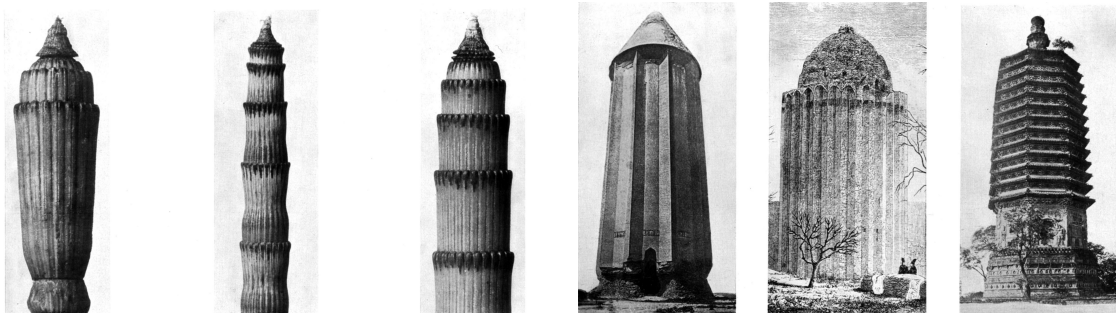
Ein solches Zerstreuungspotenzial wurde, statt es wie in *Documents* produktiv zu machen, eher in eine geordnete Differenzialität eines zeitlich und räumlich fusionistischen Stils zurückgezwungen. Zwischen Zerstreuung und verlorener Gemeinschaft liegen auf der Bewegungslinie, auf der sich kulturelles Hegemoniestreben in Kulturdepression wandelt, der Abstraktionsdrang Worringers ebenso wie Figuren des Tragischen bei Hausenstein. Das übermächtige, „kraftvolle“ Andere stürzt das „schwach gewordene“ Eigene ins Klischee vom *Untergang des Abendlands*. Die Kunst der Anderen wird dabei in den eigenen geschichtsbiologischen Rhythmus inkorporiert, Fantasien einer Revitalisierung mit eingeschlossen.

So liefern die Künste der Anderen die Symptome für das Ende des Abendlands, bis sie wieder, in den fünfziger Jahren, in Form einer neuer Abstraktion als *Weltkunst*, als das Versprechen eines Neubeginns von Geschichte auftauchen. Der ehemalige Wölfflin-Schüler, der in die USA ausgewanderte Siegfried Giedion, dessen Schriften Locher als „Höhepunkt der autonomen Stilgeschichte“ bezeichnet, wird Stil „konsequent zur präskriptiven historischen Kategorie umgestalte[n]“¹². Locher bezieht sich auf das Buch *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, das auf Vorlesungen von 1938/39 basiert und 1941 in den USA publiziert wurde. Dessen Haltung fasst Locher wie folgt zusammen: „Die Kunst folgt ihrer eigenen Entwicklung, Kriege und poli-

¹² Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie, S. 435.

tische Ereignisse können ihren Lauf nicht aufhalten, sind nicht relevant oder vielmehr selbst nur Folgen, nicht Ursache der schicksalhaften Entwicklung der Menschheit.¹³ Das Heraushalten der Kunst aus dem Krieg wird wieder über die Artikulationen eines ahistorischen Weltkunstzusammenhangs garantiert. Giedion hat die Kunst zu dieser Zeit als *The Eternal Present*¹⁴ charakterisiert – ein Buch über paläolithische Höhlenmalereien und zugleich eine Symboltheorie. Die ewige Gegenwart wird zur Signatur der 1950er Jahre, während sich die zunehmende Ahistorisierung der Stil­kategorie in den 1920er und 1930er Jahren in immer größeren geschichtsphilosophischen Bögen vollzieht.

V.2 FORM UND HALLUZINATION – *BLOSSFELDT, EINSTEIN*



Werner Lindner, Bauten der Technik, 1927, S. 120–121, links: Vergrößerte Wiedergaben des Schachtelhalms; rechts: Gunbed-i-Qäbüs, Dsurdshan; Turm an der Moschee, Masjed Diuna; Pagode, Tien-Ning-Szum China



„Urformen der Kunst. Fotografien Karl Blossfeldts und außereuropäische Kunst. Eine Ausstellung im neuen Licht“, Webseitenpräsentation des Rautenstrauch-Joest-Museum Köln (2005) (zuletzt aufgerufen am 15.11.2006, nicht mehr im Web präsent)

¹³ Ebd.

¹⁴ Gehlen, Urmensch und Spätkultur; Siegfried Giedion, *The Eternal Present. The Beginnings of Art*, New York 1957.

V.2.1 UNIVERSALMETAPHER SCHACHTELHALM

Eine Universalmetapher des Kulturvergleichs in den 1920er Jahren war eine von Karl Blossfeldt fotografierte Pflanze: der Schachtelhalm. Obwohl diese Pflanzenfotografien bereits Ende des 19. Jahrhunderts entstanden waren,¹⁵ wurde der Schachtelhalm erst 1926 zur „Urform“ der Kunst apostrophiert. Insbesondere der Schachtelhalm galt dem Kunsthändler und Verleger Karl Nierendorf, der 1926 Blossfeldts Fotografien zusammen mit Skulpturen aus Papua-Neuguinea und Gemälden von Richard Janthur in seiner Berliner Galerie unter dem Titel „Exoten, Kakteen und Janthur“¹⁶ ausgestellt hatte, als prädiluvial. Schachtelhalm und Farne seien die einzigen Pflanzen, die sich seit Anfang der Erde bis heute morphologisch identisch erhalten hätten, wie er im Vorwort des sehr erfolgreichen Katalogs *Urformen der Kunst* schreibt: „Alle Naturform ist ständige Wiederholung des gleichen Ablaufs seit Jahrtausenden [...]. Farn und Schachtelhalm hatten ihre heutige Form schon vor unvorstellbaren Zeiten. Nur ihre Größe hat sich unter der Entwicklung der Erdatmosphäre verändert.“¹⁷

Die sich ewig wiederholende Natur zum Formgesetz der Kunst erklärt, in der sich die Formen der Natur auf gleiche Weise rekapitulieren. Laut Nierendorf zeigen die Bildtafeln die „Einheit des schöpferischen Willens in Natur und Kunst, lediglich durch das sachliche Mittel der fotografischen Technik [...]. Dem mit dem Auge der Kamera an die Natur herantretenden Künstler entfaltet sich eine Welt, die alle Stilformen der Vergangenheit umfasst [...]. Die flatternde Zierlichkeit eines Rokoko-Ornaments, wie die heroische Strenge eines Renaissance-Leuchters, mystisch wirres Rankenwerk gotischer Flamboyant, edle Säulenschäfte, Kuppeln und Türme exotischer Architektur, goldgetriebene Bischofsstäbe, schmiedeeiserne Gitter, kostbare Zepter, alle gestaltete Form hat ihr Urbild in der Pflanze.“¹⁸ Zu diesen „Urformen“ kommen als Ausstellungsobjekte in Nierendorfs Galerie die Skulpturen aus Papua-Neuguinea hinzu, mit denen Nierendorf gewerblich handelte.

¹⁵ Sie sind im Zusammenhang mit Moritz Meurers Studien zu den vegetabilen Ursprüngen des Ornaments entstanden, die dieser im Zuge der Herstellung von Unterrichtsmaterial für ornamentale Gestaltung betrieb. Die erste Fotografie wurde in Meurers *Ursprungsformen des griechischen Akanthusornaments und ihre natürlichen Vorbilder* publiziert (Berlin 1896), weitere Bilder dann in Meurers Buch *Vergleichende Formenlehre des Ornaments und der Pflanze* (Dresden 1909).

¹⁶ 2004 legte das Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln die Ausstellung in Zusammenarbeit mit der Art Cologne nochmals auf, allerdings nicht nur mit Skulpturen aus Papua-Neuguinea von Nierendorf, sondern mit Skulpturen aus eigenen Beständen: *Urformen der Kunst aus dem Pflanzenreich und fremden Welten. Nachahmung der Ausstellung in der Berliner Galerie Nierendorf 1926*, hrsg. von Karl-Blossfeldt-Archiv, Ann und Jürgen Wilde und Dierk Dierking, Zürich 2004.

¹⁷ Karl Nierendorf, *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Professor Karl Blossfeldt*, Berlin 1928, S. V.

¹⁸ Nierendorf, *Urformen der Kunst*, S. V.

Blossfeldts Fotografien wurden damit zu jener Kunst, zu deren Anleitung sie vormals dienten. Vermehrt seit den 1870er Jahren entstanden kunstgewerbliche Musterbücher, die die Verwendung von Ornamenten im Kunsthandwerk anleiten sollten. Blossfeldts Fotografien sind für ein solches Musterbuch in den 1890er Jahren entstanden und stehen in einem Kontext, den Gottfried Semper 1851 mit angeregt hatte, als er Zeichenschulen zur Beförderung des nationalen Kunstgefühls empfahl. 1903 wurden Blossfeldts Fotografien als Zeichen für die Naturhaftigkeit jeder Form – und, wie Rosalind Krauss ergänzt, auch für die Zeichenhaftigkeit der Natur¹⁹ – in ähnlicher Funktion schon einmal ausgestellt, und zwar in der Ausstellung *Die Pflanze in ihrer dekorativen Verwendung* im Leipziger Kunstgewerbemuseum, initiiert von Ernst Haeckel als Spiritus rector der „Bewegung der naturhaften Musterproduktion“.²⁰

Blossfeldts „Urformen“ wurden so dank der Abstraktheit der Form bei gleichzeitiger urzeitlicher Vegetabilität zum Inbegriff des inneren Formbildungsgesetzes der Natur. Goethes Urpflanze schien durch diese Fotografien Realität geworden zu sein. Sie entsprachen dem Kunstverständnis innerhalb der Weimarer Republik, insbesondere der Neuen Sachlichkeit, zu deren Zirkel auch Nierendorf zählte. Dessen Philosophie beschreibt Gert Mattenklott als aus Goethes Morphologie, Haeckels Monismus und Darwins Entwicklungslehre „zusammengeborgt“, mit der gemeinsamen Methode der „abstrahierende[n] Reduktion auf das Bildungsgesetz der ‚inneren Form‘“²¹.

Als Beweis der inneren Gesetzmäßigkeit der Natur sind die Analogien jedoch so zahlreich, dass sich die Vergleiche in Beliebigkeit zerstreuen. In der Blossfeldt-Rezeption wurden sie als Beweis für alles Mögliche herangezogen: In Moritz Meurers *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze: mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen* (1909) galten sie als Beweis für die Vorbildhaftigkeit der Natur sowie die gesetzmäßige Einheit von Mensch und Natur. Diese Evidenz wurde bei Meurer ebenfalls durch formale Analogien hergestellt: Die Fotografie eines jungen und gerollten Farns wird hier mit einem Hirtenstab aus dem 13. Jahrhundert parallelisiert, ein Eschenzweig mit einem westamerikanischen Totempfahl, ein Zweig der Gewöhnlichen Balsamine mit einem Tempelleuchter aus dem Mailänder Dom des 12. Jahrhunderts. Dieses auf formale Analogien setzende Vergleichsmodell machte Schule, wenn etwa Howard Wilenski in *Meaning of*

¹⁹ Rosalind Krauss, *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, a.d. Franz. von Henning Schmidgen (= Bild und Text), München 1998 (Orig. *Le Photographique. Pour une Théorie des Écarts*, 1990), S. 122.

²⁰ Andreas Hüneke, „Karl Blossfeldt und die Aktualität des Unzeitgemäßen“, in: *Karl Blossfeldt. Fotografien zwischen Natur und Kunst*, hrsg. von Andreas Hüneke und Gerhard Ihrke, Leipzig 1990, S. 5–23, hier: S. 8.

²¹ Gert Mattenklott, „Karl Blossfeldt“, in: *Karl Blossfeldt 1865–1932. Das fotografische Werk*, mit einem Text von Gert Mattenklott, München 1981, S. 3–44, hier: S. 16.

Modern Sculpture (1932)²² Pflanzenfotografien Blossfeldts mit japanischen Holzskulpturen parallelisierte oder wenn Werner Lindner sie in seiner architektonischen Formenlehre für industrielle Bauten in *Bauten der Technik* (1929) als Beweis für die Zweckmäßigkeit einer „natürlichen“ Tektonik heranzog.²³ Vitalistischen Lebensreformern wiederum spielten sie als Beleg für die „reinere, edlere Natur“ der Pflanze gegen „die animalische Sexualität der Tiere“ aus.²⁴ Und nicht zuletzt erhärtete die Biosophie anhand der durch Blossfeldts Fotografien freigelegten „Pflanzen-Muskeln“, „Pflanzen-Gelenke“ und „Geschlechtsorganen“ ihre Lehre vom „Kreislauf der Wiederverkörperung der animalischen Natur in der Pflanze“.²⁵

Insbesondere anhand Lindners *Bauten der Technik* sieht Mattenklott die technische Rationalität und die Naturform der Pflanze versöhnt: „Dergestalt fügt sich Blossfeldts Schachtelhalm in eine Sequenz ikonischer Kontinuität ein, die von Turmbauten aus dem alten China und im islamischen Kulturkreis über Schmolls Berliner Ullstein-Haus bis zum Shelton Hotel in New York oder Schwedischen Wassertürmen reicht.“²⁶

Blossfeldts *Urformen der Kunst* sind paradigmatisch für die relative Beliebigkeit einer zur möglichst reinen Form stilisierten Ornamentik. Die formalen Analogien zu Blossfeldts *Urformen* gehen quer durch alle Zeiten und Kontinente. Ein solcher „halluzinatorische[r] Reichtum“²⁷, wie er sich in der Blossfeldt-Rezeption zeigt, ist technischen Faktoren wie der Präparierung oder der fotografischen Vergrößerung zu verdanken, die zu einer „fanatisch deskriptiven Klarheit“²⁸ führen. Je abstrakter eine Form, desto arbiträrer werden die Möglichkeiten der Analogiebildung, und damit nimmt die Vielfalt der Tauschbeziehungen und Übertragungsmöglichkeiten zu. Dies ist der Effekt der Fotografie, die Walter Benjamin in seiner Rezension des Buches *Urformen der Natur* als das zentrale Moment benennt: „Diese Photographien erschließen im Pflanzenda-

²² Die Liste der Blossfeldt-Rezipienten stammt von Ulrike Meyer Strump, die noch weitere Beispiele versammelt; vgl. dies., „Natur im Raster: Blossfeldt-Rezeption heute“, in: Konstruktionen der Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität, zusammengest. von Angela Lammert, Amsterdam 2001, S. 35–46, hier: S. 43.

²³ Werner Lindner, *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung*, Berlin 1927.

²⁴ Hier nach Strump, *Natur im Raster*, S. 39.

²⁵ Ebd., S. 40.

²⁶ Mattenklott, *Karl Blossfeldt*, S. 32.

²⁷ Krauss, *Das Photographische*, S. 40.

²⁸ Diesen Begriff verwendet Krauss in einem anderen Zusammenhang: Als ein Beispiel für „fanatisch deskriptive Klarheit“ charakterisiert Krauss eine Landschaftsfotografie von Timothy O’Sullivan, „Tufa Domes, Pyramid Lake, Nevada“ (1868), aufgenommen in der Wüste von Nevada – entstanden im Zuge eines Landvermessungsprojektes zur Gewinnung von Mineralien. Vgl. Krauss, ebd.

sein einen ganzen unvermuteten Schatz von Analogien und Formen. Nur die Photographie vermag das.²⁹

Benjamin schließt sich dem assoziativen Denken an, das diese Fotografien durch ihre extreme Stilisierung und Abstrahierung bewirken: „[...] so begegnen in diesen vergrößerten Pflanzen eher vegetabilische ‚Stilformen‘. In dem Bischofstab, den ein Straußfarn darstellt, im Rittersporn und der Blüte des Steinbrech, die auch an Kathedralen als Fensterrose ihrem Namen Ehre macht, indem sie die Mauern durchstößt, spürt man ein gotisches parti-pris. Daneben freilich tauchen in Schachtelhalmen älteste Säulenformen, im zehnfach vergrößerten Kastanien- und Ahornsproß Totembäume auf, und der Sproß eines Eisenhufes entfaltet sich wie der Körper einer begnadeten Tänzerin. Aus jedem Kelche und jedem Blatte springen uns innere Bildnotwendigkeiten entgegen, die in allen Phasen und Stadien des Gezeugten als Metamorphosen das letzte Wort behalten.“³⁰

Benjamin beweist mit seiner Assoziationskette allerdings keinen Ursprung oder ein Prinzip. Zwar macht er für diese inneren Bildnotwendigkeiten eine „Variante“ der „unergündlichsten Formen der Schöpfung“ verantwortlich: „Das weibliche und vegetabilische Lebensprinzip selber möchte man mit einer kühnen Vermutung sie nennen dürfen. Die Variante ist das Nachgeben und das Beipflichten, das Schmiegsame und das, was kein Ende findet, das Schlaue und das Allgegenwärtige.“³¹ Diese „Variante“ ist allerdings derart als Verhaltensweise charakterisiert, dass sie das weibliche Naturprinzip entessenzialisiert und eher mit Bataille Prinzip der Abweichung in Zusammenhang steht.

Das Zerstreungspotenzial, das sich als zunehmende Beliebigkeit der Vergleichbarkeit manifestiert, ist ein Effekt auf der Ebene der Zeichenproduktion und widerspricht der Intention des Kulturvergleichs, sollten die Analogien doch gerade für einen universalhistorischen Zusammenhalt sorgen. Ironisiert wurde diese Methode bereits zeitgleich durch Robert Musil. Er machte sich über die Geschichtsmorphologie und deren Ansinnen lustig, so etwas wie eine kulturhistorische Tiefengrammatik der Weltgeschichte zu sein, indem er absurde Analogien zog: „Es gibt zitronengelbe Falter, es gibt zitronengelbe Chinesen. In gewisser Weise kann man also sagen, der Falter ist der geflügelte

²⁹ Walter Benjamin, „Neues von Blumen“, in: Kritiken und Rezensionen. Gesammelte Schriften, unter Mitwirkung von Theodor W. Adorno und Gershom Scholem hrsg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Bände I–VII, Bd. III, S. 151.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

mitteleuropäische Zwergchinese.“³² Der Mangel an Empirie wird aufs Korn genommen und die Unterschiede, die von jener Tiefengrammatik geleugnet werden, parodiert: „Dass der Falter Flügel hat und der Chinese keine, ist nur ein Oberflächenphänomen!“³³

Carl Einstein und Georges Bataille suchten einer solchen zeichenhaften Beliebigkeit entgegenzuwirken, auch wenn sie mit ähnlichen Methoden wie Dekontextualisierung oder Analogiebildung verfahren, und mit den gleichen medialen Möglichkeiten der Fotografie operierten, die den genannten Beispielen kulturvergleichender Ansätze die visuelle Evidenz des Zusammenhalts lieferten.

V.2.2 VISUELLER WARENFETISCH UND ANARCHIE DER VERGLEICHBARKEIT

Es war ein gehöriger technischer Aufwand nötig, um die urzeitliche Realität der Pflanzen zu produzieren. Dazu gehören neben der Präparierung der Pflanzen vor allem die technische Apparatur der Fotografie und die spezifischen Bedingungen der Bildwerdung: bestimmte Lichtverhältnisse und neutraler Untergrund, wie auch die zehnfache Vergrößerung der Exponate. Der Prozess der Präparierung, die Grobkörnigkeit und das Schwarz-Weiß tragen auf diese Weise zum fossilen Eindruck, zum visuellen Effekt der Versteinerung und Mortifizierung bei. Fotografie verwandelt den Schachtelhalm in ein steinernes, tektonisches Monument, wodurch dieser wiederum zur vegetabilen Urform tektonischer Elemente gereichen kann. Die Pflanzen werden zum modernen Fossil, das aus der Urzeit der Erdgeschichte bis in die Gegenwart reicht. Darin wird genau jene Modernität verleugnet, durch die Pflanzen allererst zum Fossil geworden sind. „Die architektonische Moderne wächst aus archaischen Grundkräften“³⁴, so fasst Mattenklott die Botschaft des fotografischen Mediums bei Blossfeldt zusammen. Die Fotografien sind darin beispielhaft für eine Signatur der Moderne, die darin besteht, die eigene Zeitlichkeit auf einer historischen Basis zu fundieren, die sich gleichzeitig im Urzeitlichen als Unzeitliches verliert. Skulpturen aus Papua-Neuguinea fügten sich, neben anderen ‚evidenten‘ Formen, in diese Urzeitlichkeit bruchlos ein.

Die „Urformen“ verbinden so die technisierte Gegenwart mit den natürlichen und historischen Anfängen der Erdgeschichte, deren Abstand zur Gegenwart sich im Zuge der Paläontologie immer mehr zum Abgrund öffnet. Benjamin spricht in diesem Zusammenhang vom „prähistorischen Schauer“, der das entfremdete Individuum ebenso

³² Robert Musil, „Geist und Erfahrung. Anmerkungen für Leser, welche dem Untergang des Abendlandes entronnen sind“, in: Robert Musil, Tagebücher, Aphorismen, Essays und Reden, hrsg. von Adolf Frisé, Hamburg 1995, S. 651–667, hier: S. 656.

³³ Ebd., S. 652.

³⁴ Mattenklott, Karl Blossfeldt, S. 32.

erfasst habe wie insgesamt die Moderne, die ihre Vorgeschichte weniger im Paläolithikum als, nach Benjamin, im 19. Jahrhundert hat: „Das urgeschichtliche Moment im Vergangenen wird – auch dies Folge und Bedingung der Technik zugleich – nicht mehr, wie einst, durch die Tradition der Kirche und Familie verdeckt. Der alte prähistorische Schauer umwittert schon die Umwelt unserer Eltern, weil wir durch Tradition nicht mehr an sie gebunden sind.“³⁵

Gerade der Erfolg der Fotografien in den späten 1920er Jahren ist in einem ähnlichen Versöhnungszusammenhang zu sehen, den schon Semper herzustellen versucht hatte, als er den Arbeitstakt der maschinellen Ornamentproduktion mit kosmischen Rhythmen zu vereinbaren suchte. Anders aber als bei Semper, der damit die Ornamentproduktion modernisieren wollte, ist in den 1920er Jahren dieses Anliegen eher ein Topos der kulturkritischen und konservativen Lebensphilosophie. Mattenklott zitiert in seinem Essay über Blossfeldt einen Zeitschriftentext, der den Versöhnungsbedarf der urbanen „Gründergeneration“ benennt, die gerade erst vom „Dorfe oder der Kleinstadt“ gekommen ist und deren Band zur Natur zerrissen sei: „Der Großstädter ist zugleich ein verlorenes Kind der Natur und ihr eigentlicher Entdecker und Bezwingler. Was er aber vor allem verloren hat und wiedergewinnen muß ist sein Verhältnis zum Kosmos. Zur Ganzheit des Lebens in der Natur und ihren Gesetzen.“³⁶ Entsprechend forderte der Philosoph Ludwig Klages, den kosmischen Rhythmus und die Großstadtkultur miteinander zu versöhnen.³⁷ Blossfeldts Urformen und das anhand ihrer sich scheinbar erweisende innere Formgesetz boten sich hierfür an. „Der zweckrationale Gleichtakt der Maschinessachlichkeit stehe in geheimer Korrespondenz mit dem ewigen Rhythmus des Lebens: die Pflanze als Modell. Was die Zivilisationskritik der Zeit als unversöhnbaren Gegensatz behauptet, soll hier zusammengebracht werden: Blut-, Atem- und Wachstumsrhythmus mit Arbeitstakt.“³⁸ Eine solche kosmische Ganzheit vermittelt sich über visuelle Analogien, über den Assoziationsreichtum der abstrahierten Formen, die mit allem in Verbindung zu treten scheinen – von der Prähistorie bis zur Gegenwart. Das Ornament wird darin zur Manifestation eines Arbeits- und Lebensrhythmus, deren Ineinsetzung einer vitalistischen Fantasie gleichkommt und Kunst und Produktion in

³⁵ Walter Benjamin, Schriften V, S. 576. Vgl. zur Vorgeschichtlichkeit des 19. Jahrhunderts Ralph Ubl, *Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes*, München 2004. Ubl zeigt hier, wie aus den Lehrbüchern der Kindheit aus dem 19. Jahrhundert die Kunst des Surrealismus des 20. Jahrhunderts wird. Dabei rekurriert er auf Benjamin, der die Paläontologie und Archäologie als *eigene* „Urgeschichte“ auf die Gesellschaft seiner Zeit bezog.

³⁶ Wolfgang Mahrholz in: *Schünemanns Monatshefte*, 1929, hier zit. nach Mattenklott, Karl Blossfeldt, S. 37.

³⁷ Hier nach Mattenklott, Karl Blossfeldt.

³⁸ Ebd., S. 32.

eine biopolitische Funktion verwandelt – eben Blut-, Atem- und Wachstumsrhythmus im lebenskonformen Arbeitstakt.

Gegen eine solche Rückprojektion an Naturrhythmen hatte Benjamin in der Paläontologie als wissenschaftliche Disziplin mit ihren jeweiligen Realien das Zeichen der *eigenen* Zeit erkannt. Das metaphorische Potenzial der „Vorgeschichte“ manifestiert sich in einer Fülle von überdauernden Residuen und Fossilien, die im 19. Jahrhundert allererst ausgegraben wurden. Was der Paläontologie des 19. und 20. Jahrhunderts die geschnitzten Knochen waren, waren den Urgeschichtlern der künstlerischen Moderne die Lehrbücher der Kindheit bzw. die individuelle Vergangenheit, die dem entfremdeten Subjekt zur „rätselhaften Urzeit“ geworden seien.³⁹

Die Rätselhaftigkeit betont Benjamin, wenn er in Bezug auf die Fotografien Blossfeldts davon spricht, dass die Vergrößerung an den „aus ihrer natürlichen Wirrnis herausgelösten Pflanzenformen plötzlich ihre besondere Schönheit und Komplexität, kurz, ihr Wesen als ‚Urformen‘ [zeigt], die im Werk Blossfeldts als geheime visuelle Fetische herausgestellt werden“.⁴⁰ Mit der Rede von „geheimen visuellen Fetischen“ spielt Benjamin hier auf den Warenfetisch an, dem dasselbe abstrahierende Prinzip zugrunde liegt wie der Vorstellung einer prähistorisch fundierten Weltkunst. Wie Derrida vermerkt hatte, ist Geheimnishaftigkeit eine Eigenschaft jener Bilder, die in notwendig gewalthafter Zeichensetzung einen vermeintlichen Ursprung symbolisieren. „Tatsächlich enthüllt sie [die Gewalt] die erste Nomination, die schon eine Enteignung war, doch legt sie auch bloß, was seitdem Funktion des Eigenen war, das sogenannte Eigene, Substitut des verschobenen Eigenen, das vom *gesellschaftlichen und moralischen Bewußtsein* als das Eigene, das beruhigende Siegel der Selbstidentität, als das Geheimnis *wahrgenommen* wird.“⁴¹

Die universelle Vergleichbarkeit aufgrund formaler Abstraktion erweist sich als eine der Zirkulation, sei es des Kapitals, sei es der Zeichen, die derselben Logik gehorchen. Wie T.J. Clark formuliert, macht die modernistische Zeichenhaftigkeit für Ursprüngliches – er nennt das Archaische, Wilde, Andere, Geniale oder Universelle – dieses symbolisch benennbar und integriert es in die allgemeinste Form der Zirkulation der Moderne: das Kapital.⁴² Diesen Zusammenhang bestätigt schon der Kunsthistoriker Wilhelm Hausenstein in den 1920er Jahren, der zu der Beschäftigung mit außereuropäischen Künsten

³⁹ Ubl, *Prähistorische Zukunft*, S. 8

⁴⁰ Benjamin, *Neues von Blumen*. Vgl. dazu Georges Didi-Huberman, „Im Angesicht der Zeit – Kaleidoskop und ‚Kopferbrecher‘: ‚Die Zeit schwingt sich wie eine Brezel ...‘“, in: *Konstruktionen von Natur*, zusammenges. von Lammert, S. 67–80.

⁴¹ Derrida, *Grammatologie*, S. 198.

⁴² Vgl. T.J. Clark, „Jackson Pollock’s Abstraction“, in: *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris und Montreal 1945–1964*, hrsg. von Serge Guilbaut, Cambridge/MA 1990, S. 172–234.

meint: „Der Exotismus ist ein Stück von der Dialektik merkantiler Zeitalter. Er gehört zur Weltwirtschaft unsrer Epoche. Zwangsläufigkeit und Wahllosigkeit, die in ihm enthalten sind, erklären sich gleichmäßig aus der Universalität und aus den Zufällen des Weltverkehrs.“⁴³ Hausenstein sieht aber auch in dieser Dialektik ein anarchisches Potenzial. So schreibt er weiter: „Dem Exotismus unsrer Tage liegt also ein soziologisches Gesetz zugrunde. Aber es ist das Gesetz der Anarchie. Man darf sich über diese Seite der Herkunft des Exotismus keine Illusionen machen; auch darüber nicht, daß diese Seite nicht seine stärkste ist.“⁴⁴ Das Gesetz der Anarchie wird durch die Fotografie allererst produziert, die weit mehr als die Objekte selbst formale Bestimmungen, stilistische Eigenschaften und damit quer durch die Kulturen gehende Analogiebildungen möglich macht.

Sylvester Ogbechie ist den Anteilen der Fotografie für die Produktion der Kategorie „afrikanische Kunst“ nachgegangen und hat untersucht, wie gerade Fotografien kulturelle Objekte, v.a. afrikanische Skulpturen, in Kunstwerke verwandelt haben, womit sie in ein anderes System ökonomischer und sozialer Werte eingespeist worden sind. Vor allem Fotografien, so Ogbechie, haben diese Objekte allererst in einen Fetisch und damit in eine spezifische westliche Warenform transformiert, da das soziale Leben des kulturellen Objekts in der Fotografie abgeschnitten ist. Damit schließt er den europäischen Fetischbegriff, der lange Zeit festschrieb, was afrikanische Skulpturen einmal gewesen sein sollen, mit dem marxistischen Fetischbegriff kurz, der just besagt, dass im Warenfetisch die sozialen (Produktions-)Bedingungen und Verhältnisse verborgen und der kapitalistischen Produktionsweise inhärent sind. Auf diese Weise ersetze Fotografie eine ehemalige Bedeutung, um einen Tauschwert des Objekts zu etablieren. Ogbechie argumentiert, dass gerade die Fotografie des Objekts noch eher als das Objekt selbst damit zum Gegenstand eines Diskurses geworden ist, der weitaus mehr den ökonomischen Wert des Objekts determiniert als die Skulptur selbst es tun könnte.⁴⁵

Sowohl Bataille bzw. die Bildpolitik in *Documents* als auch Carl Einstein gingen mit denselben Mitteln gegen die Warenförmigkeit an. In *Documents* ließ die Bildpolitik die Logik der universellen Vergleichbarkeit zusammenbrechen; Einstein suchte sie in seinem Text *Negerplastik* zu unterbrechen. Bataille hatte sich unter Bezug auf Blossfeldts Fotografien gerade gegen die Substitution von Naturformen durch Abstraktionen

⁴³ Wilhelm Hausenstein, *Barbaren und Klassiker*, München 1922, S. 53.

⁴⁴ Ebd.

⁴⁵ Sylvester Okwundodu Ogbechie, „Transcultural Interpretation and the Production of Alterity: Photography, Materiality and Mediation in the Making of African Art“, Vortrag gehalten auf der Konferenz „Between Fetisch and Art: Is Sculpture global, transcultural, universal?“, Essen 2011, publ. in: *Art History and Fetishism abroad: Global Shifting in Media and Methods*, hrsg. von Gabriele Genge und Angela Stercken [i.E. 2013].

gewendet: „Daran kann überhaupt kein Zweifel bestehen: Die gegenwärtig von den Philosophen betriebene Ersetzung natürlicher Formen durch Abstraktion scheint nicht nur seltsam, sondern absurd.“⁴⁶ Batailles philosophische Lesart hat allerdings mit jenen stilgeschichtlichen Ansätzen nichts mehr zu tun, denen Blossfeldts Fotografien als ultimativer Beweis eines inneren Zusammenhangs *aller* Stile galten. Dieser Zusammenhang basiert sowohl auf einer diachronen wie synchronen Entgrenzung, einerseits ins Urgeschichtliche, das sich als Anfang im Unzeitlichen verliert, andererseits der Weltgeschichte, die sich mit der potenziellen Integration jeder Kunstform im beliebigen Nebeneinander verliert. Das Bestreben, die Urform als Bollwerk und als absolute Metapher gegen die Abgründigkeit der Zeichenhaftigkeit zu etablieren, konnte nur solange aufrechterhalten werden, als das anarchische Potenzial der Vergleichbarkeit noch nicht genutzt worden war, wie später von Bataille.

Einstein wandte sich auf andere Weise gegen die Zeichenförmigkeit. 1915 veröffentlichte er sein einflussreiches Buch *Negerplastik*, in dem er anhand afrikanischer Plastiken autonome künstlerische Formgesetze formuliert und eine Alternative zu einem Modell der warenförmigen und visuellen Austauschbarkeit entwirft. Zuvor wandte sich Einstein in seinen „Anmerkungen zur Methode“ gegen all jene Zuschreibungen, unter denen diese Objekte in der europäischen Kunstgeschichte klassifiziert waren. „Leichtfertig deutete man recht vage Evolutionshypothesen auf ihn [den Neger, Anm. S.L.] zurecht; er mußte dem einen sich ausliefern, um einen Fehlbegriff von Primitivität abzugeben, andere wiederum putzten an dem hilflosen Objekt so überzeugend falsche Phrasen auf, wie Völker ewiger Urzeit und so fort. Man hoffte im Neger so etwas von Beginn zu fassen, einen Zustand, der aus dem Anfangen nie herausgelange. [...] Der Europäer beansprucht in seinen Urteilen über die Neger eine Voraussetzung, nämlich die einer unbedingten, geradezu phantastischen Überlegenheit.“⁴⁷

Einsteins Versuch, afrikanischen Plastiken zu ihrem autonom-formalen Recht zu verhelfen, fand zu ähnlichen visuellen Bedingungen statt, unter denen Blossfeldts Pflanzenfotografien entstanden sind. Auch Einstein hat die Skulpturen präpariert, indem er sie vor einem möglichst neutralen Hintergrund platzierte und so ihre reine Form profiliert. Jeder Kontext, sei es einer praktischen Verwendung oder eines musealen Zusammenhangs, ist damit ausgeblendet. Einstein wendet dies positiv, berücksichtigt die Weise, in der solche Objekte in der westlichen Welt überhaupt nur vorkommen können, und macht diese Form der Dekontextualisierung zur Grundlage für ein anti-relationales

⁴⁶ Bataille, *Die Sprache der Blumen*, S. 498. Zu Bataille vgl. hier Kap. IV.2.

⁴⁷ Carl Einstein, *Negerplastik* (1915), hrsg. von Rolf-Peter Baacke, Berlin 1992, S. 7.

Prinzip.⁴⁸ Er greift dabei auf Worringers *Abstraktion und Einfühlung* zurück. Da Worringer über den „Abstraktionsdrang“ der von ihm ebenfalls als Naturvölker bezeichneten indigenen Bevölkerungen argumentiert, jenen angeblich instinkthaften Trieb zur Form, schafft er trotz der Klassifizierung als instinkthaft und primitiv einen Zusammenhang „zwischen der Archaik und der zeitgenössischen Kunst und eröffnet zugleich den Zugang zur modernen ungegenständlichen Form“.⁴⁹ Was hier nicht bemerkt wird, ist, dass die Archaik selbst eine moderne Kategorie ist, die Einstein als europäisches Überlegenheitsphantasma benennt.

Einstein stellte sich gegen Versuche, angesichts der ‚fragmentierten‘ Moderne die Einheit in das Subjekt zu verlegen und in der individuellen Psyche zu verankern. Dies war die wahrnehmungsästhetische Prämisse des Bildhauers Adolf von Hildebrandt in *Problem der Form* (1903). Mit „Nah-“, und „Fernsicht“ hatte er die auf das wahrnehmende Subjekt bezogenen Kategorien geprägt und Riegls Begriffe von „optisch“ und „haptisch“ umformuliert. Einstein richtete sich gegen eine solche relationale Ästhetik, die, wie bei Hildebrandt mit dem Bezug auf das einheitliche Subjekt der Erfahrung vermittelt seiner wahrnehmungspsychologischen Kategorien von Nah- und Fernsicht, das Subjekt zur Kunstfunktion und die Kunstfunktion umgekehrt dem Subjekt anheimstellte, statt die Autonomie der Kunst zu wahren. „Der Zuschauer wurde in die Plastik verwebt, er wurde ihre nicht mehr trennbare Funktion (z.B. perspektivische Plastik)“,⁵⁰ so Einsteins Vorwurf an diese frühe Form einer relationalen Ästhetik.⁵¹ Statt einer solchen Bezogenheit plädiert Einstein für eine Ästhetik der Unterbrechung und Deplatziierung, was er durch den neutralen Hintergrund der Fotografien auch visuell unterstreicht.

Sebastian Zeidler hat diese Deterritorialisierung in ihrem Effekt pointiert beschrieben: „Dysfunctional as ritual object in this new Western context, Einstein’s African sculpture simultaneously becomes anticontextual as an aesthetic object in the Western sense. It doesn’t belong either in the museum of fine arts or the museum of natural his-

⁴⁸ Sebastian Zeidler kontextualisiert erstmalig und ausführlich Einsteins in *Negerplastik* formulierte Kunsttheorie im Streit um Hildebrands *Problem der Form* und arbeitet die vielen Anspielungen und verdeckten Bezüge heraus. Vgl. Zeidler, *Totality against a Subject*. Vgl. zu Einsteins Zeitkonzept auch Georges Didi-Huberman, *Devant le Temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris 2000, bes. Kap. 3 „L’Image-combat. Inactualité, expérience critique, modernité“.

⁴⁹ Klaus Städtke, [Lemma] „Form“, in: *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, hrsg. von Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u.a., Bd. 2, Stuttgart, Weimar 2001, S. 462–493, hier: S. 484.

⁵⁰ Einstein, *Negerplastik*, S. 13.

⁵¹ „Relationale Ästhetik“ ist eigentlich ein Begriff aus der jüngeren Kunsttheorie, vor allem der 1990er Jahre. Er trifft ebenso gut aber auch auf Adolf von Hildebrands Konzeption, gegen die Carl Einstein opponierte. Aktuell meint relationale Ästhetik ebenso ein Eingebundensein in eine Gemeinschaft(skultur), in eine soziale Einheit und eine Gemeinschaftserfahrung, wofür paradigmatisch die Arbeiten Rikrit Tirawanijas stehen. Vgl. Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Paris 1992.

tory. Because it doesn't *belong*.⁵² Gerade durch die Nichtzugehörigkeit geht Einstein konträr zu Nierendorf vor, obwohl beide sich die Bedingungen der dekontextualisierenden Waren- und Zeichenzirkulation teilen. Während Einstein aber durch die „Unverwobenheit“ die relationale Zeichenhaftigkeit streicht und ihre Fremdheit unterstreicht, fungierten die Papua-Skulpturen in der Ausstellung in der Galerie Nierendorf gerade als Zeichen für die „innere Form“ der Natur, die sich morphologisch transformiert. Statt also über Dekontextualisierung einen morphologischen Zusammenhang zu konstruieren, setzt Einstein auf die Heterotopie des Objekts. Afrikanische Plastik ist hier eine Schachfigur in einem ästhetiktheoretischen Streit. Diese gewisse Funktionalisierung für die eigene Kunstbegrifflichkeit sollte er allerdings selbst in späteren Texten revidieren, in denen er forderte, sich mehr den Kontexten der Skulpturen zu widmen, in denen sie entstanden sind.⁵³

V.3 STILPSYCHOLOGIE

V.3.1 STIL UND VÖLKERPSYCHOLOGIE – RIEGL



Alois Riegl, Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik, 1893, Fig. 26 (links): „Innenmusterung mit Spiralen und zwickelfüllendem Lotus“; Fig. 29, 30 (rechts): „Gravirung auf einer Fruchtschale der Maori und Gravirung auf einem Netzsensker der Maori“

⁵² Zeidler, *Totality against a Subject*, S. 46.

⁵³ Vgl. dazu hier Kap. IV.2.



CAROLINE ISLANDER.

John Lubbock, *The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man*, 1870, Fig. 12: „Caroline Islander“

Alois Riegl wendet sich in seiner, den Stilbegriff fundierenden Ornamenttheorie sowohl gegen eine naturalistische als auch gegen eine materialistisch-technische Interpretation des Ornaments. Im Ornament manifestiert sich nach Riegl kein Selbstgesetz vegetabilen Wachstums – eine Theorie, die Karl Blossfeldt und seiner Rezeption nahesteht –, sondern ein eigengesetzlicher künstlerischer Schaffenswille – das „Kunstwollen“⁵⁴. Er wendet sich aber auch gegen Sempers These eines materialistisch-technischen Ursprungs im Flechtwerk, auch wenn Riegl Sempers Annahme eines genuin menschlichen Schmuckbedürfnisses und dessen Beispiel der Tätowierungen bei polynesischen Stämmen übernimmt. „Das Schmuckbedürfnis ist eben eines der elementarsten Bedürfnisse des Menschen. [...] Sehen wir doch heute noch manche polynesische Stämme jedwede Kleidung verschmähen, aber die Haut von der Stirne bis zu den Zehen tätowieren, d.i. mit linearen Verzierungen schmücken.“⁵⁵ Dass die Spiralornamentik nicht aus der Metallverarbeitung entstanden sein könne, wie Semper meinte, belegte Riegl anhand der Tätowierungen aus Neuseeland, wo es gar keine Metallverarbeitung gegeben hatte.

⁵⁴ Vgl. zu einer ausführlichen Analyse des Kunstwollens bei Riegl: Andrea Reichenberger, „Kunstwollen. Riegls Plädoyer für die Freiheit der Kunst“, in: *Kritische Berichte*, Nr. 1, 2003, S. 69–84. Reichenberger versammelt hier ein gutes Dutzend unterschiedliche Definitionen von „Kunstwollen“ bei Riegl.

⁵⁵ Riegl, *Stilfragen*, S. 46.

Riegl, der sich in seiner Funktion als Kurator der Textilabteilung des Österreichischen Museums für angewandte Kunst mit außereuropäischen Textilien befasste, geht von der Unverfälschtheit, dem quasi naturhaften Zustand der Bewohner/innen Polynesiens und Neuseelands aus, der andernorts kaum noch aufzufinden sei. „Angesichts der vielen durch sei es stabilen, sei es zufälligen Handelsverkehr vermittelten Beeinflussungen, die es uns in der Regel so schwer machen, an den Kunstübungen primitiver Völker das wirklich Autochthone, Urabgekommene von dem Hinzugebrachten, durch Mischung Erzeugten zu scheiden, ist es schon ein ungeheurer Gewinn ein Gebiet [gemeint ist Polynesien und spezieller Neuseeland, S. L.] zu überblicken,– das vermutlich seit Jahrtausenden eine von Außen unbeeinflusste, ganz selbständige Entwicklung genommen hat.“⁵⁶ Riegl recurriert ebenfalls auf die Tätowierungen, um anhand ihrer Authentizität das Primat der *geometrischen* Ornamentik vor einer naturalistisch-mimetischen Ornamentik zu beweisen.⁵⁷ Bei Riegl tauchen ebenfalls die Tätowierungen der Maori wieder auf, wobei er eine Abbildung der Tätowierungen aus John Lubbocks *The Origin of Culture* (1870, dt. 1875) übernimmt.⁵⁸ Statt Ganzkörper­tätowierungen zu zeigen, konzentriert sich Riegl auf ein Detail, nämlich wie die Spirale den ‚Zwickel‘ zwischen Nasenwand und Auge füllt und er findet im Folgenden das Spiralomament auch in diversen Flechtwerken auf.⁵⁹

Das *Moko* – „Eidechse“, die Gesichtstätowierung der Maori – besteht aus Linien, Kurven und Spiralen, für deren kulturelle Codiertheit sich Riegl nicht interessiert.⁶⁰ Die bei Lubbock gegenüberliegende Abbildung, eine mit Blattranken tätowierte Figur, ignoriert Riegl ebenso, da er eine naturmimetische Ornamentik, in diesem Fall die Blattranke, als nur sekundär und nicht ursprünglich beschreibt.

Auch wenn Riegl seine Argumentation anthropologisch untermauert, geht es ihm nicht um eine anthropologische oder ethnologische Deutung. Vielmehr destilliert er anhand dieser Abbildungen ein formalistisches Kunstgesetz, dem gemäß eine Fläche – wo auch immer sie lokalisiert ist – nach Füllung verlangt. Die Spiralen in der Abbildung

⁵⁶ Ebd.

⁵⁷ Ebd., S. 76. Riegl stützt sich dabei auf eine „Notiz über Neuseeländische Ornamentik“ in den *Mitteilungen der anthropologischen Gesellschaft*, Wien 1880, S. 84ff.

⁵⁸ Vgl. John Lubbock, *The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man: Mental and Social Condition of Savages*, London 1870, das fünf Jahre später ins Deutsche übersetzt wurde.

⁵⁹ Vgl. Riegl, *Stilfragen*, S. 82.

⁶⁰ Die Bedeutung des Moko ist mittlerweile bekannt: „Every Moko, moreso the Mataora and even the Mata-kiore facials, contain ancestral/tribal messages that pertain to the wearer. These messages narrate a wearer’s family, sub-tribal and tribal affiliations and their placing within these social structures. In terms of the wearers ’placing,‘ a message would basically contain the wearer’s ’value‘ by way of their genealogy, perhaps their knowledge or expertise and their participation within each social level.“ www.tamoko.org.nz/articles/origin.htm (zuletzt aufgerufen am 31.3.2013).

von Lubbock sitzen an jener Stelle im Gesicht, die man architektonisch als ‚Zwickel‘ deuten könnte. Dies ist allerdings eine Eigenheit der Abbildung bei Lubbock, aber kein generelles Charakteristikum des Moko. Für Riegl indes liegt darin der Beweis, dass die Spirale eine genuin künstlerische Erfindung sei, hervorgebracht durch ein Kunstwollen – eine Formen generierende Eigengesetzlichkeit.⁶¹ Auch wenn Riegl ein anthropologisches Schmuckbedürfnis konzidiert, ist die Spiralform „vom inneren Drange der Kunstgeschichte selber getrieben“.⁶² Als „Eigenbewegung der Ornamentgeschichte“,⁶³ wie Hans Körner pointiert, bringt sich die Kunst im Ornament selbst hervor.

Riegls Untersuchungen zum Akanthusornament verlaufen entsprechend. Er geht nicht von einer Nachahmung der Natur aus, die zum Ornament abstrahiert worden wäre, sondern er argumentiert genau umgekehrt: „Der Akanthus bedeutet den äussersten Punkt, bis zu welchem sich das Pflanzenornament der Natur nähern durfte, ohne in kopistenhafte Abhängigkeit von dieser letzteren zu gerathen.“⁶⁴ Primär ist also die Kunst, die sich einer Naturform maximal bis zu einem gewissen Grad annähern kann. Insofern lehnt Riegl auch die Annahme einer parallelen evolutionären Entwicklung von Kunst und Natur ab. Die autonomieästhetische Lesart Riegls, etwa bei Körner, nämlich dass das Ornament die Kunst gemäß einer eigenen Gesetzmäßigkeit hervorbringe, übersieht allerdings, dass das Kunstwollen bei Riegl ein Vermittlungsbegriff ist – eine Vermittlung zwischen einer kollektiven Psyche und den formalen Eigenschaften von Kunstwerken im Rahmen bestimmter Gesellschaften. Formbildung erklärt Riegl zwar in Analogie zur Anpassungsthese der Evolution, allerdings weniger umweltbezogen denn psychologisch. Debra Schafter weist auf die Wichtigkeit der psychologischen Ästhetik

⁶¹ In der Abhandlung Karl von den Steinens über die Marquesanische Mythologie wird der Ursprung der Spiralornamentik wieder mythologisiert. In der Mythenpoesie der Maori sei das harmlose Reptil, die Eidechse, in Wirklichkeit ein Tod verkündendes Ahnentier, das bei unerwarteter Begegnung den Mutigsten erzittern ließ und in Kultur und Kunst von gewaltiger apotropäischer Kraft gewesen sei. „Diese [Kraft] ging auch von der Schreckensmaske des Gesichtsmoko aus.“ Die Mythologie der Maori erzählt, wie die Tätowierung von der Unterwelt auf die Erde gelangt sei. „Der göttliche Tatauiermeister Uetonga, der Enkel des Erdbebengottes mit einem Moko-Namen, wohnte in der Unterwelt und tatauierte die Helden der Sage, als den hervorragendsten Maui. Er verheiratete seine Tochter Niwareka auf die Oberwelt an Mataora unbekannter Herkunft. Nach häuslichem Streit – Schläge des Mannes – flüchtete sich die junge Frau hinab zum Vater. Mataora folgte ihr in den Hades und wurde von Uetonga, der ihm die Pfuscherarbeit der Leute da droben verächtlich aus dem Gesicht wischte, sofort mit dem richtigen Moko tatauiert. Sein Klagegesang, an dessen Worten sie ihn erkannte, rief Niwareka zur Pflege herbei. Die Wunden heilten, das Pärchen machte sich auf den Heimweg, und er wurde der Begründer der Spiralornamentik.“ Karl von den Steinen, *Die Kunst der Marquesaner*, Bd.1: Die Tatauierung (1925), S. 52–53.

⁶² Riegl, *Stilfragen*, S. 79.

⁶³ Hans Körner, „Alois Riegl und Loie Fuller, Die Selbstzeugung von Kunst in Ornament“, in: *Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven (= Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, LIII), 2005, S. 121–137, S. 146.

⁶⁴ Riegl, *Stilfragen*, S. 234.

Johann Friedrich Herbart's für Riegl hin: „According to Herbart, the mind's task is to find basic patterns or relationships between elements presented to it so as to bring these experiences into a unified composition. The psychological need to create order also forces the mind to integrate new stimuli into known patterns established by previous events.“⁶⁵

Riegl selbst situierte die wahrnehmungspsychologisch fundierte Stillehre als Vermittlerin zwischen einer materialistischen und idealistischen Kunsttheorie: Die Konzeption des Kunstwollens sei die beste Lösung, um das Problem zwischen Materialismus und ästhetischer Spekulation zu lösen, der äquivalenten kunsthistorischen Gegenüberstellung zu materialistischen Wissenschaften vom Menschen und Metaphysik. Dies führt er in einem Aufsatz von 1901 aus, in dem er seinen Stilbegriff vor dem Hintergrund der jüngeren Kunstgeschichte als Novum ausweist.⁶⁶

Die – so müsste man hinzufügen, anthropologisch begründete – Entwicklungsidee sieht Riegl als maßgeblich dafür an, dass es überhaupt zum Bruch mit dem klassizistischen Idealismus und akademischen Schönheitsregeln kommen konnte. Den nichtklassischen Kunstrichtungen habe man damit eine historische Existenzberechtigung zugestanden, wobei aber – im schärfsten Gegensatz zur idealistischen Anschauung formuliert – dem Menschen jede Fähigkeit abgesprochen worden sei, „die Art seines künstlerischen Schaffens selbst nach seinem eigenen freien Ermessen zu bestimmen“.⁶⁷ Obwohl bei Riegl dieses freie Ermessen zwar dem Kunstwollen unterliegt, sieht er Semper als Deterministen der „materialistische[n] Metaphysik der Strauß, Büchner usw.“⁶⁸ an. Exakte Naturforschung sei lediglich an die Stelle idealistischer Spekulation

⁶⁵ Hier nach Schafter, *The Order of Ornament*, S. 47.

⁶⁶ Alois Riegl, „Naturwerk und Kunstwerk“, in: Alois Riegl, *Gesammelte Aufsätze*, mit einem Nachwort von Wolfgang Kemp, Berlin 1995.

⁶⁷ Ebd., S. 51.

⁶⁸ Ebd., S. 53. Mit „Strauß, Büchner“ sind gemeint: David Friedrich Strauß (1808–1974), Theologe, Philosoph und Schriftsteller, der über Theologie und Naturwissenschaften schrieb; u.a. kritisiert von Friedrich Nietzsche in „David Strauß der Bekenner und der Schriftsteller“ (= Erste *Unzeitgemäße Betrachtung*), 1873; sowie der Mediziner und Philosoph Ludwig Büchner (1824–1899), der in dem sehr populären Buch „Kraft und Stoff“ 1855 materialistisch argumentiert. Vgl. zur Rezeption Büchners bei Semper hier Kap. III. Inwieweit Semper Büchners materialistischen Thesen folgt, ist bis heute umstritten, insofern, als sich immer wieder auch Stellen bei Semper finden, die den freien Willen des Menschen betonen. In den Prolegomena zu *Der Stil* argumentiert Semper anhand Büchners Kraft-Begriff: „Wohlgefallen ist Gleichgewicht der Kräfte!“ – und nicht etwa der „Vermögen“, wie es etwa noch bei Kant heißt. Und weiter: „Bei Menschen treten Schwerkraft und Lebenskraft in Konflikt, woraus eine Modifikation in der Form hervorgehen muß. Die dritte Kraft sei die die Bildung des Menschen bedingende Kraft und richtet sich auf den Punkt, der der Gegenstand der Affekte des Menschen als willenbegabtes Wesen ist. [...] Dieser Punkt kann zwar in jedem Momente seine Lage ändern, aber immer wird der wachende und fungierende Mensch auf irgendeinen Punkt hingerrichtet sein.“ Semper formuliert hier eine Vorstellung von Intentionalität. Und weiter: „Dieser freilich mehr ideellen Willenskraft wirkt eine vierte Kraft normal entgegen, so daß ein Konflikt eintritt ganz ähnlich demjenigen zwischen Schwerkraft und Wachstums-

getreten, ohne zu bemerken, dass „die einfache Identifizierung der Idee mit der Materie [...] nicht um ein Härchen minder spekulativ zustande gekommen war als die frühere Konfiskation der Materie zugunsten der Idee“.⁶⁹

Dieser Vorwurf würde allerdings eher Ernst Haeckel zu machen sein, der mit seiner Lehre des Monismus, der Lehre von einem alles durchwaltenden Prinzip, das kleinste Materieteilchen mit dem Gesamtkosmos verbindet, auf Büchners *Stoff und Kraft* rekurriert.⁷⁰ Haeckels Morphologie ist die biologische Maske der Geschichtsphilosophie.

Die nach Riegls Meinung Unhaltbarkeit beider Ansätze – einerseits des Materialismus-Determinismus, des von ihm so genannten „Semperismus“, einer Anwendung der Theorien Darwins auf die Kunst, andererseits der idealistisch-spekulativen Ästhetik –, führte laut Riegl zu einer methodologischen Neukonzeption im Bereich der Wahrnehmungstheorie. Die Psychologie ist die „Brücke zwischen Materie und Idee“. Wilhelm Wundt und Gustav Theodor Fechner werden als Gewährsleute genannt, die davon ausgehen, dass „stoffliche Reproduktionen Erinnerungsbilder von wirklichen Figuren, Naturwerken“⁷¹ sind.

Von Fechner ging der „entscheidende Schritt zur Begründung eines eigenständigen psychologischen Ansatzes innerhalb der Ästhetik“⁷² aus, wofür er von der philosophischen Ästhetik heftig angegriffen wurde.⁷³ Der Schweizer Philosoph Fritz Medicus pointierte die beiden Seiten des Streits – philosophische Ästhetik vs. empirische bzw. experimentelle Ästhetik – dahingehend, dass die philosophische Ästhetik glücklicher-

kraft.“ Semper, *Der Stil*, I, S. 26. Mallgrave verweist auf eine von Semper an anderer Stelle – in seiner Schrift *Ueber Baustyle* – vorgenommene Zurückweisung eines materialistischen oder mechanistischen Geschichtsbildes, die auch zur Unterscheidung von Menschen- und Tiergebäuden führt: „Man bezeichnet sehr richtig die alten Monumente als die fossilen Gehäuse ausgestorbener Gesellschaftsorganismen, aber diese sind letzteren, wie sie lebten, nicht wie Schneckenhäuser auf den Rücken gewachsen, noch sind sie nach einem blinden Naturprozesse wie Korallenriffe aufgeschossen, sondern freie Gebilde des Menschen, der dazu Verstand, Naturbeobachtung, Genie, Willen und Macht in Bewegung setzte.“ Semper, *Ueber Baustyle – Ein Vortrag gehalten auf dem Rathaus in Zürich am 4. März*, Zürich 1869, S. 10, hier zit. nach Mallgrave, *Gottfried Semper*, S. 321. Bei allem biologischen Materialismus folgt Semper hier also ebenfalls einer humanistischen Teleologie.

⁶⁹ Vgl. Riegl, *Naturwerk*.

⁷⁰ Ein guter Überblick zu Haeckel findet sich in: Hartung, *Das Maß des Menschen. Zur Büchner-Rezeption und „materialistisch-metaphysischem“ Universalgesetz*: „Wir betrachten Stoff und Kraft (– oder ‚Materie und Energie‘, Körper und Geist –) als untrennbare Attribute der Substanz (Spinoza). Wir bezeichnen dieses allumfassende ‚Universalgesetz‘ oder das ‚kosmologische Grundgesetz‘ kurz als Substanzgesetz und sind überzeugt, daß der Mensch demselben ebenso unbedingte unterworfen ist, wie der ganze übrige ‚Kosmos‘.“ Haeckel, „Der Monistenbund. Thesen zur Organisation des Monismus“ (1904), in: *Gemeinverständliche Werke*, Bd. 5, Leipzig, Berlin 1924, S. 487, hier zit. nach Hartung, *Das Maß des Menschen*, S. 49.

⁷¹ Riegl, *Naturwerk*, S. 54.

⁷² Christian Allesch, *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Wien 2006, S. 33.

⁷³ Vgl. ebd., S. 33. Hauptgegner war der Philosoph Eduard von Hartmann (1842–1906).

weise unfähig sei zu erkennen, welchen Nutzen es bringen solle „wenn man kleine Kinder, Senegalneger und dergleichen Kulturträger über ihre ästhetischen Gefühle auskundschaftete“.⁷⁴

Wilhelm Wundt wiederum sieht seine eigene Theorie als Alternative zu Fechner und Friedrich Theodor Fischer. So habe sich gegen die „Ästhetik von oben“, der normativen und spekulativen Ästhetik, die reine „Wert und Normwissenschaft“, ohne Verbindung zur Kunstentwicklung sei –, eine „Ästhetik von unten“ gesetzt, wie eben die experimentale Ästhetik von Gustav Theodor Fechner, die allerdings „die ganze Skala ästhetischer Wirkungen schließlich auf die Gegensätze des Gefallens und Mißfallens und ihre Gradabstufungen reduziert“.⁷⁵ Trotz dieser Differenzen, konnte Riegl für seine Zwecke Wundt und Fechner zusammenbringen.

In seinen Schriften des Bandes *Die spätromische Kunstindustrie* (Wien 1901) und in den unter dem Titel *Historische Grammatik der bildenden Künste* posthum veröffentlichten Vorlesungsmanuskripten formuliert Riegl seine wahrnehmungstheoretischen Kategorien im Begriffspaar „haptisch“ und „optisch“.⁷⁶ „Haptisch“ bedeutet für Riegl, einen Gegenstand aus einem primordialen, nebulösen und undurchschaubaren Gesamtzusammenhang zu isolieren, der als Anfang aller Menschheitserfahrung gedacht ist. Der Drang, Objekten eine unabhängige Existenz zu verleihen, objektivierte sich für ihn bereits in prähistorischen Artefakten. In Südfrankreich wurden Mitte des 19. Jahrhunderts aus der Zeit des Magdalénien geschnitzte und gravierte Rentierknochen gefunden, die für Riegl über eine wesentliche historische Tiefendimension und damit über eine eminente Beweiskraft verfügten, und entsprechend auch in *Der Stil* abgebildet wurden. Während die Tätowierungen das Primat der geometrischen Ornamentik bewiesen, entwirft Riegl anhand der Rentierknochen seine wahrnehmungspsychologische Stilcategory des Haptischen, denn: „Leider fehlen uns die Mittel um zu entscheiden, ob die Troglodyten Aquitaniens ihre Haut gleichfalls tätowiert haben.“⁷⁷ – ein Argument, mit dem er eine Erwägung dieses Ursprungs ausschließt.

Dem spätromischen Relief hingegen mit seiner Verschleierung der Form, die durch Draperien und Verschleifungen bewerkstelligt wird, kommt der Modus des Optischen zu. Zu universalen Kategorien abstrahiert, sei diese Eigenschaft ebenso in den Reliefs der Spätrenaissance, der Kunst des Barocks und schließlich im Impressionismus wie-

⁷⁴ Fritz Medicus, *Grundfragen der Ästhetik, Vorträge und Abhandlungen*, Jena 1917, S. 99, hier nach Allesch, ebd., S. 35.

⁷⁵ Wilhelm Wundt, *Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte*, Bd. 3: *Die Kunst*, Leipzig 1919 (3. und neu bearbeitete Auflage), S. 7 und S. 8.

⁷⁶ Vgl. Alois Riegl, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz, Köln 1966.

⁷⁷ Riegl, *Stilfragen*, S. 46.

derauffindbar, wodurch diese Künste unabhängig von ihrer Geschichte und ihrem kulturellen Kontext vergleichbar werden.

Die „Troglodyten“ – gelegentlich auch als „aquitansische Halbkannibalen“⁷⁸ etikettiert – sind eine Argumentationsfigur im Rahmen seiner Wahrnehmungstheorie: am Anfang aller Kunst stehe „die unmittelbare Reproduction der Naturwesen in ihrer vollen körperlichen Erscheinung“,⁷⁹ das körperlich-plastische Gestalten also, von dem man zunehmend abstrahiert habe bzw. das man in die Fläche – zunächst ins Relief, dann in die Umrisslinie – gebracht habe.⁸⁰

Von den geschnitzten Rentierknochen der Troglodyten leitet Riegl seine gegen Semper gerichtete These des Ursprungs der Kunst und des Kunstwollens ab: „Der Anstoß ging [...] nicht von der Technik, sondern von dem bestimmten Kunstwollen aus. Man wollte das Abbild eines Naturwesens in totem Material schaffen, und erfand sich hierzu die nöthige Technik. Zum Zwecke des handsameren Greifens war die Rundfigur eines Rennthiers als Dolchgriff gewiss nicht nothwendig. Ein immanenter künstlerischer Trieb, der im Menschen rege und nach Durchbruch ringend vorhanden war vor aller Erfindung textiler Schutzwehren für den Körper, musste ihn dazu geführt haben den beinernen Griff in Form eines Rennthieres zu bilden.“⁸¹ Kunst als das Überflüssige, was für einen funktionalen Gebrauch nicht notwendig ist. Gerade aber als Trieb müsste er naturgemäß gleichsam überall walten, nur das hieße, den Halbkannibalen dasselbe Vermögen zuzurechnen. Daher bleibt die „hellenistisch-römische Weltkunst“ von diesem Trieb getrennt, der ihr gleichwohl zugrunde liegt.

Riegl hatte die These formuliert, dass, noch bevor eine Gestalt umrissen und dieser Umriss zur künstlerischen Linie abstrahiert worden sei, der Ursprung der Kunst bereits im plastischen Modellieren lag. Dieser war damit als haptisch qualifiziert. In der um 1860 formulierten Wahrnehmungspsychologie eines Hermann von Helmholtz konnte Riegl einen naturwissenschaftlichen ‚Beweis‘ für diese These finden.

⁷⁸ Ebd., S. 18.

⁷⁹ Ebd., S. 20, vgl. dazu auch Prange, *Geburt der Kunstgeschichte*, S. 192.

⁸⁰ Prange weist darauf hin, dass Riegls Verlagerung vom Plastischen aufs Malerische der romantischen Kunstkonzeption von August Wilhelm Schlegel entspricht. Dies bedeutete, sich von der griechischen Klassik und damit auch von der Plastik ab- und der christlichen Malerei zuzuwenden – eine Bewegung, die gleichzusetzen ist mit einer Verlagerung von der Natur zum Geist. Diese Bewegung ist bei Riegl allerdings in sinnesphysiologischen Termini gefasst. Die ‚Höherentwicklung‘ vom Taktilen/Plastischen hin zum Sehend/Geistigen fasst er als eine Entwicklung weg vom „taktilen Greifsinn zum geistigen Raumsinn“. Er behält damit zwar die romantische Konzeption des Geistigen bei, ohne allerdings deren christliche Implikationen übernehmen zu müssen. Hier nach Prange, *Geburt der Kunstgeschichte*, S. 107.

⁸¹ Riegl, *Stilfragen*, S. 20. Statt nur Technik und Material, hatte Semper in den „Prolegomena“ zum *Stil* die Totalität aller Faktoren betont, die zur Entstehung eines Kunstwerks führen, bis hin zu persönlichen Idiosynkrasien. Seine Vorstellung ist allerdings insofern deterministisch, als nichts in der Kunst dem Zufall überlassen bleibe.

Helmholtz gewann seine Erkenntnisse in der Kinderpsychologie. Wie Debra Shafter schreibt, untersuchte er unbewusste Urteile, die zwischen dem Tastsinn des Kindes und dem Vertrauen in optische Wahrnehmung stehen. Während das Kind allmählich lernt, seinen Augen zu trauen, würden Erwachsene auf dem Sehen beruhende Verortungen im Raum durch den Tastsinn kontrollieren und korrigieren.⁸² Das Fortwirken solcher „haptischer“ Erinnerungsbilder hatte Riegl zwar als den „Materialismus“ der Theorie psychologischer Erinnerungsbilder kritisiert. Nur war es anhand des im Rahmen der Kinderpsychologie erbrachten Beweises einer primären haptischen Welterschließung möglich, die Ergebnisse der Wahrnehmungspsychologie auch für kulturgeschichtliche Betrachtungen produktiv zu machen. Oder anders herum formuliert: Der bereits in der Kulturgeschichte seit dem 18. Jahrhundert existierende Topos von der Kindheit der Völker konnte in der Kinderpsychologie ebenso positivistisch überprüft werden wie der Schillersche Spieltrieb anhand der Spiele der Tiere. Die „haptische“ Welterschließung der Kinder stand damit gleichermaßen am Anfang der Welt – nicht nur der Welt des individuellen Kindes, sondern der Menschheit insgesamt. Die Überblendung von Onto- und Phylogenese erlaubte es, die Ergebnisse der Kinderpsychologie auf die sogenannten Naturvölker oder troglodytischen „Halbkannibalen“ zu übertragen – insofern als diese selbst wiederum als der ungeschichtliche Anfang der Menschheit apostrophiert worden waren.

Die Kategorien haptisch und optisch öffnen das Feld für die psychologische „Einführung“ in Epochen. Wahrnehmungskategorien um 1900 wurden gerade nicht historisiert, galt es doch, genau das Gegenteil daran festzumachen. Ausgehend von einer biologischen Sinnesphysiologie wurde die empirisch-transzendente Doublette auf ihre anthropologische Seite gedreht, womit Wahrnehmungskategorien gerade für alle Menschen gleich zu sein schienen.⁸³

Die Modi des Optischen und Haptischen folgen laut Riegl grundsätzlich dem Bedürfnis nach Ordnung und Harmonie, womit er einen ins Psychologische gewendeten idealistischen Ansatz verfolgt. Riegl sieht das Ornament vor allem als die Stelle an, an der sich das Harmoniebedürfnis des Menschen realisiert. „Der Mensch sehnt sich unablässig nach Harmonie. Diese Harmonie sieht er beständig gestört und gefährdet durch die Dinge und Erscheinungen in der Natur, die in beständigem Kampf liegen, unter sich und mit den Menschen.“ Riegl begegnet der Gefährdung nicht mit Sempers Forderung nach Katharsis, sondern mit einer nach Ausgleich: „Kunstschaffen ist Wettschaffen mit

⁸² Shafter, *The Order of Ornaments*, S. 56.

⁸³ Zu einer Historisierung der Wahrnehmung vgl. erst Jonathan Crary, *Techniken des Betrachters. Sehen und Moderne im 19. Jahrhundert*, Dresden 1996 (Orig. *Techniques of the Observer*, 1990).

der Natur zum Ausdruck einer harmonischen Weltanschauung. Hierin ruht der eigentliche Kunstzweck.⁸⁴

Insofern betont Kemp nachdrücklich, dass Riegl sich vom klassischen Gedanken der Überhöhung der Natur weitestgehend entfernt hat: „Wer in Riegls Kompensationstheorie nur einen Aufguß jener alten klassizistischen Forderung nach der auswählenden Verbesserung der Natur erblickt, hat nichts kapiert. Vor allem die anthropologische Wende nicht [...].“⁸⁵

Riegl konnte sich in seinem Unternehmen der Universalisierung des Stils durch Wilhelm Wundt insofern bestätigt sehen, als dieser in der ab 1900 erscheinenden auf zwanzig Bände angelegten *Völkerpsychologie* im Band *Die Kunst* ebenfalls das Ornament zum Symptom für die allgemeine Kunstentwicklung gemacht hatte.⁸⁶ Riegl allerdings hält auch noch das „Erinnerungsbild“ für einen „materialistischen Popanz“,⁸⁷ wogegen er seinen eigenen Ansatz hält, der strikt „positivistisch“ sei und bar jeder Metaphysik. Der Positivismus sei eine philosophische Richtung erst jüngster Zeit, die in der These seines Kunstwollens zum Tragen komme. Nach diesem Ansatz äußere sich das Kunstschaffen „als ein ästhetischer Drang“.⁸⁸ Da man aber nicht wissen könne, wodurch dieser Drang determiniert sei – Riegl nennt neben Rohstoff, Technik und Gebrauchszweck nun auch das Erinnerungsbild –, „bleibt nur das Kunstwollen als das einzig sicher Gegebene übrig“.⁸⁹ Die Stilperioden aus der „Spättrömischen Kunsttheorie“ sind für ihn Ausdruck dieses Drangs.

Bei Riegl wird eine Mischung aus Stilbegriffen, Völkerpsychologie und Entwicklungslehren in jeweils unterschiedlicher Konstellation zum Analyseinstrumentarium einer anthropologisch ausgerichteten Weltkunst- und Universalgeschichte. „Stil“ ist das organisierende Vergleichskriterium jeder an völkerpsychologischen Paradigmen ausgerichteten Kunstgeschichte. Die Völkerpsychologie wiederum war „das komparative Studium charakteristischer seelischer Muster verschiedener Völker mit Betonung auf der historischen Entwicklung dieser Denkmuster“⁹⁰. Diese Formen vergleichenden Kulturstudien liefen darauf hinaus, dass Kulturproduktion niemals eine individuelle Aktivität ist, sondern stets eine kollektive.

⁸⁴ Riegl, *Historische Grammatik*, S. 216 und S. 216–217.

⁸⁵ Kemp, *Alois Riegl (1858–1905)*, S. 51.

⁸⁶ Vgl. zum Ornament hier Kap. III.

⁸⁷ Kemp, *Alois Riegl (1858–1905)*, S. 59.

⁸⁸ Ebd., S. 60.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Adolf Bastian, Theodor Waitz und Wilhelm Wundt gelten als die bekanntesten Vertreter der Völkerpsychologie. Vgl. Smith, *Politics and the Sciences of Culture*, S. 115.

Wie Woodruff Smith betont, zeigt sich im zunehmenden Abweichen von der Vorstellung einer Vermittelbarkeit zwischen Individuum und universellen Prozessen eine zunehmend antiliberalere Richtung in den deutschen Kulturwissenschaften. Kultur wurde für Wundt zu einer aktiven psychischen Kraft, die die an ihr teilhabenden Individuen definiert. Die Nähe zum Kunstwillen als eigene dynamische Kraft ist auffällig; zumal Wundt versucht hatte, im Rahmen dieser psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit auf jeder ihrer Kulturstufen das jeweilige geistige Muster ausfindig zu machen, was bei ihm „Volksseele“ heißt.⁹¹ Wundt entwickelt ein Konzept, nach dem der von ihm noch berücksichtigte Einzelwille, die psychologische Grundvoraussetzung, letztlich im Gesamtwillen aufgeht. Wundt erforschte die psychologische Entwicklung der „Volksseele“ dabei mittels eines darwinistischen Entwicklungsbegriffs, wobei er, wie fast alle Darwinisten im Unterschied zu Darwin, einen „einheitlichen Stufenbau der Entwicklung des Geistes von den Tieren über die primitiven Menschen bis zum zivilisierten Westeuropäer sieht“.⁹²

Wundt formulierte einen denkbar engen Zusammenhang von materieller und seelisch-geistiger Kultur, sodass sein Ansatz einer Kultur-Symptomatologie nahekommt. Wundts völkerpsychologische Annahme einer elementaren und allgemeinmenschlichen Fantasietätigkeit umschließt so gut wie jede Form menschlicher Kunstbetätigung, die er allerdings auch wieder nach einem Stufenschema klassifizierte: 1. Augenblickskunst, d.h. „flüchtig in den Sand gezeichnete“ Formen, zum Zweck der Kommunikation oder als Merkzeichen, wobei die Wurzeln der nachahmenden und der Zierkunst bis zu diesen „allerersten Merkzeichen zurück[reichen], die selbst eigentlich noch vor dem Beginn der Kunst selbst liegen“.⁹³ 2. Erinnerungskunst aus dauerhaftem Material, motiviert durch Mythologie (Idole), Siege über feindliche Stämme oder den Wunsch, im eigenen Bild zu überdauern.⁹⁴ 3. Zierkunst, die aus dem Schmucktrieb entsteht, 4. Nachahmungskunst und schließlich 5. Idealkunst. In dieser Klassifikation folgt Wundt Hegels Symbolbegriff als rudimentäre Stufe der Kunst. Insofern wird mit dieser Aufzählung nochmals deutlich, wie weit die Kunst sich infolge der Anthropologisierung schon geöffnet hat: In Baumstämmen geritzte Merkzeichen oder eben die Baukunst der Tiere sind solche rudimentäreren Formen, bis hin zu Zufallsprodukten.

Nichteuropäische Künste und Artefakte galten also auch hier wieder als Beleg für einen Schmucktrieb und leisteten eine natur- wie urgeschichtliche Fundierung seiner Thesen. Riegl bleibt allerdings skeptisch, diese Artefakte zur Kunst zuzurechnen. Eine

⁹¹ In dieser Darstellung folge ich Smith, ebd., S. 125–126.

⁹² Oelze, Wilhelm Wundt, S. 27.

⁹³ Wundt, Völkerpsychologie, S. 116.

⁹⁴ Ebd., S. 117.

„anthropologische Wende“, die Kemp an Riegl herausstrich, erfolgt hier nur bedingt. Im Einklang mit zeitgenössischen Entwicklungslehren galten ihm die Künste anderer Völker als *überwundene* Vorstufe der eigenen Kultur.⁹⁵ Trotz ihrer hohen historischen Bedeutsamkeit würde die Ornamentik nur ein „Überbleibsel“ sein und würde damit außerhalb der „Welt-Kunst“ liegen.⁹⁶ Auch hier ist die Figur des „Überbleibsel“ nur wieder an nichteuropäische Kulturen delegiert.

Mit einer solchen Behauptung schließt Riegl sich dem Archäologen Georges Perrot an, der in seiner zehnbändigen *Historie de l'art dans l'Antiquité, Égypte, Assyrie, Perse, Asie mineure, Grèce, Etrurie, Rome* (1882–1914) die Urgeschichte außerhalb des geschichtlichen Rahmens angesiedelt hatte: „In der That“, bestätigt Riegl, „haben die aquitanischen Höhlenfunde mit der Entwicklung der antiken Künste, soweit wir sie gegenwärtig überblicken, nichts Augenfälliges gemein.“⁹⁷ Die „hellenistisch-römische Weltkunst“ ist nach wie vor der Maßstab, der Höhepunkt der Kunst, zu dem alle früheren Entwicklungen streben: „Orient und Occident tauschen sich fortwährend einander aus, und alles drängt unaufhaltsam zum Endziele der Gesamtentwicklung der antiken Künste, zur Schaffung der hellenistisch-römischen Weltkunst. Mit dieser letzteren haben die Troglodyten Aquitaniens, soviel wir zu sehen vermögen, niemals, weder mittelbar noch unmittelbar, zu thun gehabt.“⁹⁸ Margret Olin erklärt Riegls Präferenz für die hellenistisch-römische Weltkunst mit seinem Glauben an die Bedeutsamkeit des Habsburgerreichs und dessen imperialen Bestrebungen: „[...] Riegls conception for late Roman art exemplifies the way in which an art historian can help construct and intervene in an ideology not of nationalism, but of an official internationalism, specifically, the embattled internationalism of the Habsburg empire, then beginning to crumble before the onslaught of nationalist forces.“⁹⁹

Riegl selbst bleibt mit seinem Interesse an „Verfallszeiten“ und damit der römischen Kunstindustrie im europäischen Kontext, wie auch seine Beschäftigung eher der Kunstindustrie und Textilien gilt und nicht außereuropäischen Völkern per se. Mit seinem Interesse für die entstehende Nationalökonomie, eine Folge davon ist die Beschäftigung mit spätrömischer Kunstindustrie, sind die Künste außereuropäischer Völker auch we-

⁹⁵ Vgl. zur *scala naturae* hier Kap. II.3.

⁹⁶ Riegl, Stilfragen, S. 17–18.

⁹⁷ Ebd.

⁹⁸ Ebd., S. 18.

⁹⁹ Vgl. Margaret Olin, „Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski“, in: *Cultural Visions: Essays in the History of Culture*, hrsg. von Penny Shine Gold und Benjamin C. Sax, Amsterdam, Atlanta 2000, S. 151–170, hier : S. 155. Zu Riegls Befürwortung imperialer Interessen vgl. S. 159–160.

niger von Belang – es sei denn, es geht darum, die Spiralornamentik als bloße Form anthropologisch zu fundieren.¹⁰⁰

V.3.2 ANGST UND *ARS UNA* – *WORRINGER*

Wilhelm Worringer sah sein Buch *Abstraktion und Einfühlung* von 1908 als Beitrag zur *Stilpsychologie* an, und Heinrich Wölfflin suchte in seiner Dissertation *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur* von 1886, „Ästhetik und ‚Kulturgeschichte‘ in einer neuen Kunstgeschichte auf empirisch-psychologischer Grundlage zu vereinigen“¹⁰¹.

Die Universalisierung der Stilbegriffe über ihre ehemaligen Epochen hinaus hat Worringer vorangetrieben, der sich dabei ebenfalls direkt auf die Völkerpsychologie bezieht. Der „primitive Mensch“ gilt ihm als rein instinkthafes Geschöpf, aber „[g]erade weil der Intellekt den Instinkt noch nicht getrübt hatte, konnte die schließlich schon in der Keimzelle enthaltene Disposition zur Gesetzmäßigkeit den abstraktesten Ausdruck dafür finden“. Dies ist der Angelpunkt Worringers, der gerade im bloßen Instinkt die abstrakte Gesetzmäßigkeit in Reinform walten sieht. Der „primitive Mensch“ habe einen „Instinkt für das ‚Ding an sich‘“¹⁰².

Des Weiteren löste Worringer die Stile, die Riegl als Signaturen einer Epoche konstruiert hatte, von ihrem zeitlichen Bezug und verallgemeinert sie zu transhistorischen Kategorien der *Stilpsychologie*: So ist der „Barockmensch“ nicht mehr an das Barock gebunden.¹⁰³ Meinte Riegl anhand der Rentierschnitzereien das Primat des Haptischen beweisen zu können, lässt sich Worringer in seiner Schrift *Abstraktion und Einfühlung* (1909) auf eine so gegenstandsbezogene Argumentation nicht ein. Vielmehr spricht er allgemein von einem evolutionären Frühstadium des Menschen, in dem der Mensch noch auf den Tastsinn angewiesen gewesen sei. Das Kunstwollen wird indes übernommen, wenn Worringer die Gleichwertigkeit aller Stile betont: „Jede Stilphase stellt für die Menschheit, die sie aus ihren psychischen Bedürfnissen heraus schuf, das Ziel ihres Wollens und deshalb den größten Grad von Vollkommenheit dar. Was uns heute als größte Verzerrung befremdet, ist nicht Schuld eines mangelhaften Könnens, sondern

¹⁰⁰ Zur Spiralornamentik vgl. hier Kap. II.

¹⁰¹ Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie*, S. 380.

¹⁰² Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, S. 52.

¹⁰³ So zeigt Beate Söntgen am Beispiel des „Barockmenschen“ bei Riegl und vor allem Worringer, dass der „stilpsychologische Begriff der Gotik [sich] [...] keineswegs mit der historischen Gotik deckt“. Beate Söntgen, „Geheime Moderne: Worringers Barock“, in: *Wilhelm Worringers Kunsttheorie*, hrsg. von Hannes Böhringer und Beate Söntgen, München 2004, S. 55–65, hier: S. 58.

Folge eines andersgerichteten Wollens.¹⁰⁴ Durch diesen Bruch mit der klassischen Normativität – Wollen meint dabei die gesamten Bestrebungen einer Epoche – sei Kunst als menschliches Produkt wahrnehmbar geworden.

Abstraktion und Einfühlung übersetzte zeitgenössische Soziologie und Lebensphilosophie in eine evolutionsgeschichtliche Narration und konstruierte auf diese Weise ein anthropologisches Faktum. Die anthropologische Verabsolutierung von Stilbegriffen ermöglichte, archaische Abstraktion als einen ersten Höhepunkt der Kunst zu beschreiben. Die Formulierung, dass der in seiner „Gesetzmäßigkeit vollkommenste Stil, der Stil der höchsten Abstraktion, der strengsten Lebensausschließung [...] den Völkern auf ihrer primitiven Kulturstufe zu eigen [ist]“,¹⁰⁵ führt Worringer zur Annahme eines kausalen Zusammenhangs zwischen „primitiver Kultur und höchster reinster gesetzmäßiger Kunstform“.¹⁰⁶ Dies hebt die Kunst der Anderen auf eine neue Ebene der Vergleichbarkeit, die dazu führt, zeitgenössische Moderne Kunst und die der Anderen zu parallelisieren. Zwar wird der Abstraktionsdrang als primitiv und instinkthaft an seinen evolutionären Platz zurückverwiesen, aber gerade die Verbindung von Primitivismus und Abstraktion in der zeitgenössischen Kunst – im Fall Worringers im Expressionismus – erhält durch den Beweis der Reinform von Kunst eine kunstwissenschaftliche Fundierung.

Worringers Konstruktion eines anthropologischen Faktums unterscheidet ihn von anderen mehr oder weniger zeitgleichen soziokulturellen Ansätzen. Einstein hatte die kulturellen Bedingungen der Vergleichbarkeit hinterfragt und reflektierte darauf, wie durch Entkontextualisierung und Warenzirkulation ein ehemals kultisches Objekt *als* Kunst Teil der europäischen Moderne wurde. Von solch einem soziokulturellen Ansatz weit entfernt, nimmt Worringer die Zeitdiagnose der Entfremdung nicht, wie Karl Marx oder Georg Simmel, als Folge moderner Zivilisation wahr, sondern als eine anthropologische Grundeigenschaft. Entfremdung, so seine Definition, sei jede Situation, die den Menschen aus einem einheitlichen Urzustand entfernt. Einher geht damit das Gefühl der Angst: „Wenn [der Mensch] in Urzeiten zum erstenmal erwacht, erschrickt er vor der Welt.“¹⁰⁷ Gleichermäßen mutiert bei Worringer auch Simmels Einsicht, dass „der Mensch sich in die natürliche Gegebenheit der Welt nicht fraglos einordnet, wie das Tier, sondern sich von ihr losreißt, sich ihr gegenüberstellt, fordernd, ringend, vergewal-

¹⁰⁴ Wilhelm Worringer, „Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst (1908)“, wiederabgedruckt in: ders., *Abstraktion und Einfühlung*, S. 175–191, hier: S. 178.

¹⁰⁵ Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, S. 51.

¹⁰⁶ Ebd.

¹⁰⁷ Claudia Öhlschläger zitiert hier Hermann Bahr, *Expressionismus*, München 1920, S. 111; dies., *Abstraktionsdrang*, S. 35.

tigend und vergewaltigt“.¹⁰⁸ Dies wird bei Worringer zum Urzustand des Menschen erklärt, der sich von Anbeginn in einem feindlichen Verhältnis zur bedrohlichen Natur befunden habe.

Bei Worringer hat Kunst entsprechend auch eine ganz spezifische anthropologische Funktion. Unter Bezug auf die klassische Literatur findet Worringer den Grundsatz für das „künstlerische Schaffen“: „Wenn Tibull sagt: *primum in mundo fecit deus timor*, so lässt sich dieses selbe Angstgefühl auch als Wurzel des künstlerischen Schaffens annehmen.“¹⁰⁹ Die anthropologische Grundannahme also lautet, dass der Mensch einer „primitiven“ Kulturstufe der Willkür und dem Wechselspiel der Außenwelterscheinungen schutzlos ausgeliefert gewesen sei. Für ihn ist dies ein pathologischer Urzustand, den er evolutionsgeschichtlich erklärt und dessen aktuelles Vorkommen noch ein „Überbleibsel“ aus Urzuständen sei. „Sobald der Mensch Zweifüßler und als solcher Augenmensch wurde, musste ein leises Unsicherheitsgefühl zurückbleiben. In seiner weiteren Entwicklung aber machte sich der Mensch durch Gewöhnung und intellektuelle Überlegung von dieser primitiven Angst einem weiten Raum gegenüber frei.“¹¹⁰

Worringer überträgt die Topik der Moderne – Überforderung, Entfremdung und Fragmentierung – in eine vorgeschichtliche Zeit, deren Evolutionsgeschichte einen Prozess der Befreiung durch Beherrschung und Mortifizierung verspricht.¹¹¹ Als Abstraktionsdrang ist dieser Prozess naturhaft gedacht. Er drängt von sich aus auf die Befreiung von der bedrohlichen Natur durch die kristalline Form.¹¹² Ähnlich wie in den Theorien des Mangels wird eine Urerfahrung geltend gemacht, die Kunst nun als Befreiung von einer bedrohlichen Natur denkt.

Wenn Worringer von Psychologie spricht, ist damit nicht ein Individuum gemeint, sondern: „Eine Psychologie des Kunstbedürfnisses – von unserem modernen Standpunkt aus gesprochen: des Stilbedürfnisses – [...] würde eine Geschichte des Weltgefühls sein und als solche gleichwertig neben der Religionsgeschichte stehen. Unter Weltgefühl verstehe ich den psychischen Zustand, in dem die Menschheit jeweilig sich

¹⁰⁸ Georg Simmel, „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“, in: Gesamtausgabe Bd. 14: Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur, hrsg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1996, S. 385–416, hier: S. 385. Zu Worringer und Simmel vgl. auch Öhlschläger, Abstraktionsdrang, insbes. Kap.1 „Abstraktion und Moderne“.

¹⁰⁹ Worringer, Abstraktion und Einfühlung, S. 49.

¹¹⁰ Ebd.

¹¹¹ Zum soziologischen Kontext vgl. Michael W. Jennings, „Against Expressionism: Materialism and Social Theory in Worringer’s *Abstraction and Empathy*“, in: *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, hrsg. von Neil H. Douhane, University Park/PA 1995, S. 87–104.

¹¹² Vgl. dazu Regine Prange, *Das Kristalline als Kunstsymbol: Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim 1991.

dem Kosmos gegenüber, den Erscheinungen der Außenwelt gegenüber befindet.“ Und weiter: „Dieser Zustand verrät sich in der Qualität der psychischen Bedürfnisse, d.i. in der Beschaffenheit des absoluten Kunstwillens und findet seinen äusserlichen Niederschlag im Kunstwerk, nämlich im Stil desselben, dessen Eigenart eben die Eigenart der psychischen Bedürfnisse ist. So lassen sich an der Stilentwicklung der Kunst die verschiedenen Abstufungen des sogenannten Weltgefühls ebenso ablesen wie an der Theogonie der Völker.“¹¹³ Der kosmische Zusammenhang ist in ein kollektivsubjektivistisches „Weltgefühl“ verlegt.

Trotz seiner Bemühungen, jeder Zeit ihr Kunstwillen zuzugestehen, bleibt Worringer in einem entwicklungsgeschichtlichen Dreierschema gefangen. Dies ist in *Abstraktion und Einfühlung* formuliert und wird in dem später erschienenen Werk *Formprobleme der Gotik* mit der Dreiteilung in den „primitiven“, den „klassischen“ und „orientalischen“ Menschen bekräftigt. Der „Primitive“ hätte mit seiner geometrischen Ornamentik „eine Basis von Notwendigkeitswerten“ geschaffen und suchte die „ihn quälende Willkür der Erscheinungswelt noch weiterhin einzudämmen, indem er die einzelnen Gegenstände und Eindrücke der Außenwelt [...] zu fixieren sucht.“¹¹⁴ Während der „Primitive“ einem „dumpfe[n] Fetischismus“ anhängt, liege beim „Orientalen“ eine „tiefsinnige Mystik“ vor.¹¹⁵ Der „Klassische“ wiederum sei einer „glücklich-naiven Weltfrömmigkeit“ hingegeben.¹¹⁶ Alle drei Phasen stellen „Haupttypen der Menschheitsentwicklung“¹¹⁷ dar. Nordische, orientalische Kunst und der Barock sind aufgrund des transzendentalen Charakters „gotisch“ – und gelten als die höchste Stufe der Kunst,¹¹⁸ auch wenn noch beim „Orientalen“ dasselbe „Erlösungsbedürfnis“ walte, wie am „Anfangsglied der Kunstentwicklung“.¹¹⁹

¹¹³ Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, S. 16–17.

¹¹⁴ Wilhelm Worringer, *Formprobleme der Gotik*, München 1911, S. 17.

¹¹⁵ Ebd., S. 25.

¹¹⁶ Vgl. dazu auch Bernd Nicolai, „Abstraktion, Primitivität und der ‚orientalische Mensch‘“, in: Hundert Jahre „Abstraktion und Einfühlung“. Konstellationen um Wilhelm Worringer, hrsg. von Norberto Gramaccini und Johannes Rößler, München 2012, S. 169–180.

¹¹⁷ Worringer, *Formprobleme*, S. 27.

¹¹⁸ Nicolai führt die Orientbegeisterung einiger Architekten nicht zuletzt auf Worringers Klassifikation von Gotik und Orient als die transzendentalsten aller Künste zurück. U.a. zitiert Nicolai Adolf Behne *Die Wiederkehr der Kunst* (Leipzig 1919), der in „indischen“ Tempeln – gemeint sind der kambodschanische Tempel Angkor Wat und der javanische Tempel Borobudur, Ersterer im damaligen Gebiet Französisch-Indochina, Letzterer in Niederländisch-Indien – eine noch höhere Leistung erblickt, als die Gotik in Europa zu leisten vermocht hatte. Vgl. Nicolai, *Abstraktion*, S. 178. Vgl. insgesamt zur Orientbegeisterung bzw. Orientalismus u.v.a.: Orient und Okzident, hrsg. von Semra Ögel und Gregor Wedekind, Istanbul 2002; Marchand, *German Orientalism*.

¹¹⁹ Worringer, *Formprobleme*, 25.

Die erste Stufe ist als symbolische Kunst qualifiziert und verdankt sich Hegels geschichtsphilosophischem Begriff der „Vorkunst“. Hegel hatte den Begriff der „Vorkunst“ eingeführt – als historisches Äquivalent zur *Vorgeschichte* oder *Prähistorie* – und zur ausgrenzenden Einschließung der ersten und rudimentären Form von Kunst, dem Symbol, benutzt: „Das Symbol in der Bedeutung, in welcher wir das Wort gebrauchen, macht dem Begriffe wie der historischen Erscheinung nach den Anfang der Kunst und ist deshalb gleichsam nur als Vorkunst zu betrachten [...].“¹²⁰ Bereits Hegel stand vor dem Problem, bestimmte Artefakte integrieren zu müssen, die seiner Auffassung nach nicht dem Standard westeuropäischer Kunsthöhen entsprachen.

Ähnlich hat Worringer Schwierigkeiten damit, das Kunstwollen der Naturvölker überhaupt als ein solches anzuerkennen. „Dabei finden wir, dass das Kunstwollen der Naturvölker, soweit ein solches überhaupt bei ihnen vorhanden ist, dann das Kunstwollen aller primitiven Kunstepochen und schliesslich das Kunstwollen gewisser entwickelter orientalischer Kulturvölker diese abstrakte Tendenz zeigt.“¹²¹ Worringer ist daran gelegen, die (europäische) Kunst von anderen Artefakten zu trennen. Die Unterscheidung verläuft zwischen dem Nachahmungstrieb und dem Kunsttrieb. Ersterer wird in eine Urzeit verlegt: „Gerade in den ältesten Zeiten war dieser Trieb [der Nachahmungstrieb, S.L.] ganz getrennt von dem eigentlichen Kunsttrieb: er befriedigte sich sonderlich in der Kleinkunst, so an jenen kleinen Idolen und symbolischen Spielereien, die wir aus allen frühen Kunstepochen kennen und die oft genug in direktem Widerspruch stehen zu den Schöpfungen, in denen sich der reine Kunsttrieb der betreffenden Völker manifestierte.“¹²²

Anthropologische Grundannahmen, die eine Allgemeingültigkeit für ‚den Menschen‘ beanspruchen, stellt Worringer in einem späten Aufsatz „ARS UNA?“ (1956) weiterhin in Abrede. „Diese Formel“, *ars una*, die zu den „apriorischen Voraussetzungen unseres Kulturbewusstseins und Kulturdenkens gehört“, meint die „anscheinend über jeden Zweifel erhabene Überzeugung, dass sich in der gesamten Menschengeschichte, von ihren frühesten Anfängen an bis zu unseren Tagen, die Existenz und Permanenz eines bestimmten freischöpferischen Gestaltungstriebes nachweisen lasse, die uns dazu berechtige, ihn unter der Kennzeichnung ‚Kunst‘ zum Range einer absoluten Eigen- und Sonderwelt menschlicher Betätigungsmöglichkeiten zu erheben [...].“¹²³ Die

¹²⁰ Georg Wilhelm Friedrich Hegel, Vorlesungen über die Ästhetik I, Werke Band 13, Frankfurt am Main 1986 (auf der Grundlage der Werke von 1832–1845), S. 393.

¹²¹ Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, S. 19.

¹²² Ebd., S. 14–15.

¹²³ Wilhelm Worringer, „Ars Una?“, in: ders., *Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem*, München 1956, S. 155–163, hier: S. 155. Im Folgenden abgekürzt als AuE. Vgl. auch ders.,

Allgemeingültigkeit des Kunstbegriffs stellt Worringer unter Rekurs auf die Völkerkunde infrage. Diese sei zunächst unter der Vormundschaft der Kunstgeschichte geraten, sei aber mit der Anwendung „allgemein-künstlerische[r] Gesichtspunkte“ (AuE, 156) an die Grenzen ihrer Untersuchungsobjekte geraten – oder in Worringers Worten ausgedrückt: Was mit solchen allgemein-künstlerischen Gesichtspunkten nicht zum Tragen kommt, seien „die geistig-schöpferischen Zwangsverhältnisse, unter deren kollektivem Druck die jeweiligen unter sich so verschiedenen Sprachwelten zu dieser spezifischen Gestaltungseigenartlichkeit gekommen seien“ (AuE, 157). Ob Worringer auch die von der Kunstgeschichte oder nur die von der Völkerkunde untersuchten Gegenstände als unter kollektivem Druck zustande gekommene Zwangsverhältnisse meint, bleibt an dieser Textstelle offen. Er wendet sich aber auf der Basis eines als wesentlich angenommenen Unterschieds gegen den für ihn täuschenden „Anschein einer künstlerischen Urgrammatik der Formen“ (AuE, 158) – also gegen all jenes, was der Kunstgeschichtsschreibung um 1900 als wesentlich galt.

Worringer spielt auf die Faszination an, die „primitive, exotische oder archaische Kunst“ (AuE, 158) auf das europäische Kunstschaffen ausgeübt hatte, womit er nicht zuletzt die Primitivismen der Moderne meint. Nur: „Die völlige wesenhafte Inkommensurabilität der zum Austausch gebrachten Formwelten wurde dabei übersehen.“ (AuE, 159) „Denn es ist ja nicht so, dass wir unser späteres abendländisches Sprachwesen in statu nascendi belauschen, wenn wir uns andächtig über die Geheimnisfülle primitiver, exotischer oder archaischer Sprachbereiche beugen, sondern wir schauen dabei auf wesenhafte Fremdwelten von einer ihnen absolut angeborenen Autonomie.“ (AuE, 159) Damit greift er den bis weit in die 1920er Jahre dominierenden Topos auf, die Kunst anderer Kulturen sei die „Kindheit“ der europäischen.

Indes zieht Worringer eine radikale Grenze zwischen verschiedenen europäischen Künsten – d.h. entlang jener Trias primitiv, exotisch, archaisch –, ohne diese Begriffe allerdings selbst infrage zu stellen. Dafür die Kunstgeschichte umso mehr: Jene Unterfangen, die generelle Unterschiede in bloß graduelle ummünzen wollten, wie es in der entwicklungsgeschichtlichen Methodik der *ars una* geschehen – also alles, was bis ins frühe 20. Jahrhundert wissenschaftlicher Standard war –, seien schlichtweg zum Scheitern verurteilt. Er sperrt sich dagegen, die Artefakte mit demselben Begriff zu belegen wie die europäische Kunst, indem er das Gewordensein dieses Begriffs ins Argumentationsfeld führt. Kunst sei ein neuzeitlicher Begriff und sei erst mit dem Griechentum konstituiert worden. (AuE, 160) Jede *ars una*-Vorstellung sei insofern nur eine unzulässige Verallgemeinerung des „eigenen griechischen Gestaltungsethos“, die unter dem

„Schlusswort nach fünfzig Jahren – zur Neuausgabe 1959“, in: ders., Abstraktion und Einfühlung, S. 15–33.

Begriff der „Ästhetik“ bis heute ihre „ideologische Weltherrschaft“ angetreten habe (AuE, 161). Worringer führt Kierkegaards Ganz-Anderes, Rudolf Ottos Numinoses, Leo Frobenius' Paideuma als „Korrekturversuche“ an, die, auch wenn sie noch begriffliche „Notbehelfe“ (AuE, 162) seien, solcher Vereinfachung entgegenwirken würden.¹²⁴

Worringers Grenzziehung war nicht von dem Bestreben motiviert, allein die europäische Kunst mit ihrem Ursprung im griechischen Gestaltungsethos gegenüber anderen Künsten zu verteidigen oder ihre Vormachtstellung zu behaupten. Auch er empfiehlt der Kunstgeschichte, bei der Völkerkunde in die Lehre zu gehen, damit man auch in der Kunstbetrachtung zu tieferen Ergebnissen komme, statt angesichts von „Kunst“, gemeint ist Kunst als Wertbegriff, in quasireligiöse Verehrung zu verfallen. So wichtig eine solche Relativierung und Historisierung des eigenen Kunstbegriffs zum damaligen Zeitpunkt gewesen sein mag – Werner Haftmann sollte drei Jahre später die Weltherrschaft der Abstraktion als Weltsprache verkünden¹²⁵ –, so sehr bleibt in seinem Ansatz die Möglichkeit von Relativierung außen vor. Denn Worringer schließt mit der Behauptung radikaler Differenz, mit Rekursen auf das „Ganz-Andere“ und auf das Paideuma als spezifisch afrikanischer Kulturseele. Das ganz Andere ist nicht mit dem Eigenen in Beziehung zu bringen. Gerade aber Frobenius' Konzept einer afrikanischen Kulturseele verdankte sich einer Parallelisierung von einer angenommen deutschen mit einer angenommenen afrikanischen Seelenlage.

V.4 STILPOLITIK – *LAMPRECHT*

Universalgeschichte sei nur als Kulturgeschichte denkbar, ein ästhetischer Weltzusammenhang nur anhand von Stilvergleichen aus der Kunst herstellbar. Dies war die Auffassung des Historikers Karl Lamprecht, der die kunsthistorische Stillehre auf historische Abläufe übertrug. „Der weltgeschichtliche Zusammenhang, der letzte große, von dem alles geschichtliche Werden erst Licht und Bedeutung erhält, ist ein kulturgeschichtlicher; durch Einflüsse der Zivilisation und der civilisatorischen Übernahme von einer menschlichen Gemeinschaft zur anderen wird er hergestellt und durch nichts Anderes [...]“¹²⁶ Sein Geschichtsmodell war wesentlich evolutionistischer gedacht als das-

¹²⁴ Zu Otto und Frobenius vgl. hier Kap. VI.3.

¹²⁵ Vgl. zu Haftmann ebenfalls hier Kap. VI.3.

¹²⁶ Vgl. Karl Lamprecht, „Was ist Kulturgeschichte?“ (1896), in: ders., *Ausgewählte Schriften zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte und zur Theorie der Geschichtswissenschaft* mit einem Vorwort und literarischen Bemerkungen von Herbert Schönebaum, Aalen 1974, S. 179–180. „[...] und diese Zivilisation und ihre Vorstufen gehen hervor aus dem stillen Wachsen socialpsychischer Synthesen der menschlichen Gemeinschaften [...]. Es sind die besonderen Lebensbedingungen einer jegli-

jenige Riegls. Gemeinsam ist ihnen, dass sie beide konkrete national- bzw. kulturpolitische Interessen verfolgten. Bei Lamprecht sind diese in den Dienst des deutschen Kolonialismus gestellt.

Lamprechts Lehren hatten enormen Einfluss auf die Formierung der Kunstgeschichte. Worringer sei immer wieder auf das Kapitel „Gesellschafts- und Geistesleben der Urzeit“ im ersten Band von Lamprechts *Deutscher Geschichte* zurückgekommen,¹²⁷ und er übernahm die Hypothese, dass eine „Übertragung der eigenen organischen Vitalität auf alle Objekte der Erscheinungswelt“¹²⁸ möglich sei. Auch hat Worringer die Qualifizierung der Gotik als „leidenschaftlich“, ein Topos deutscher Selbstcharakterisierung aus *Formprobleme der Gotik* (1919), von Lamprecht übernommen. Lamprechts universalgeschichtlicher Ansatz war auch für Oskar Beyer ausschlaggebend, der in *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte* (1923) vehement für eine „Weltkunstperspektive“ plädiert und sich dabei auf Lamprecht beruft. Lamprecht ist aber auch als Lehrer Aby Warburgs bekannt,¹²⁹ wobei es weniger die Universalgeschichte denn „Übergangsepochen“ und der Ansatz einer sozialpsychologischen Geschichtsschreibung waren – weg von der Individualgeschichte als Geschichte großer Persönlichkeiten hin zu kulturellen historischen Einheiten –, was Warburg mit Lamprecht verband.

Lamprechts Ansatz unterscheidet sich von anderen universalhistorischen Bestrebungen der Kunstgeschichte seiner Zeit, insbesondere derjenigen Riegls. Dieser hat in dem kurzen Aufsatz „Kunstgeschichte und Universalgeschichte“ (1898)¹³⁰ auf die „universalgeschichtliche Tendenz“ seiner Zeit aufmerksam gemacht. Auf eine erste Generation von Kunstgelehrten und Dilettanten, die die „ganze bunte Welt von den Pyramiden bis zu den Nazarenern“ überblickt und unter eine einheitliche Entwicklung zusammengefasst hätten, sei als Gegenbewegung die Konzentration auf Einzeldenkmäler gefolgt, worunter er die Arbeit von Kugler, Bode, Schnaase versteht. Nun sei aber wieder eine universalgeschichtliche Tendenz auszumachen, wobei Riegl selbst für eine gegenseitige Befruchtung von Spezial- und Universalgeschichte plädiert. Er lehnt allerdings ein lineares Entwicklungsgesetz zugunsten einer Wellenbewegung von Aufstieg und Verfall ab. Zwar hätten sich Universalhistoriker vierzig Jahre lang abgemüht, „eine ununterbro-

chen menschlichen Gemeinschaft innerhalb des typischen Entwicklungsreigens der Kulturstufen wie innerhalb der singulären universalen Entwicklungsfortschritte, die wir so kennen lernen.“ S. 180.

¹²⁷ Hannes Böhringer, „Der Limes zwischen uns“. Worringers Geschichtsphilosophie“, in: Wilhelm Worringers Kunstgeschichte, hrsg. von Böhringer/ Söntgen, S. 35–44.

¹²⁸ Worringer, Von Transzendenz und Immanenz, S. 174.

¹²⁹ „[...] wenn es überhaupt einen Menschen gibt, den man als Warburgs Lehrer bezeichnen könnte, dann war es Lamprecht.“ Gombrich, Aby Warburg, S. 55.

¹³⁰ Vgl. Alois Riegl, „Kunstgeschichte und Universalgeschichte“ (1898), in: Gesammelte Aufsätze, mit einem Nachwort von Wolfgang Kemp, Berlin 1995, S. 3–9.

chene Kette der Entwicklung aufzuzeigen, die vom Einfachen und Primitiven zum Komplizierten und Vollkommenen aufsteigt¹³¹, nur sei eine solche lineare Entwicklung angesichts von großen Ähnlichkeiten zwischen den Künsten unterschiedlicher Zeiten nicht mehr zu halten. Wenn es Ähnlichkeiten zwischen einem Porträt der römischen Kaiserzeit aus dem 2. nachchristlichen Jahrhundert und niederländischen und spanischen Porträts des 17. Jahrhunderts (Frans Hals und Diego Velazquez) gibt, so Riegl, mussten der Römer, der Holländer und der Spanier demselben höheren Gesetz gehorcht haben. Statt wie Riegl „zeitlich und räumlich so entfernter Kunstperioden, wie es diejenigen des 2. und 17. nachchristlichen Jahrhunderts sind“¹³² zu vergleichen, dehnt Lamprecht seinen Ansatz zur Universalgeschichte aus. Während Riegl das Ornament zum Indikator für das *künstlerische* Grundgesetz des Kunstwollens erklärt hatte – ein fortwährender Kausalzusammenhang im menschlichen Kunstschaffen aller bisherigen Geschichtsperioden¹³³ –, fand Lamprecht in der ornamentalen Ranke eine „Volksseele“ und ein soziogenetisches Kulturgesetz. Die Soziogenese definierte er als „Lehre vom Gesamtwillen menschlicher Willensgemeinschaften“¹³⁴.

Lamprechts Interesse – gerichtet gegen eine hermeneutische Schule der Historiografie, wie sie Leopold Ranke zeitgleich vertrat – galt der Erforschung „menschlichen Massenhandelns“, „dessen Formung in sozialen Bildungen und deren sozialer Stimmung, die sich als Gesamtwille, als Gesamtbewusstsein, als seelisches Diapason äußert“¹³⁵. Diapason meint dabei den Gesamthabitus einer Zeit. Dies allerdings ist nicht als Hinwendung zu den ‚Namenlosen‘ zu verstehen, die die Schule der *Annales* zum Gegenstand der Historiografie machten sollte, sondern zu einer evolutionären Geschichtskonzeption. Lamprecht forschte an einem soziogenetischen Entwicklungsgesetz, das ihm als Strukturprinzip jeglicher Kulturentwicklung galt: „According to Lamprecht, the history of every Volk develops through a series of epochs, each of which is characterized by a particular psychological disposition that informs its culture and therefore informs the

¹³¹ Ebd., S. 7.

¹³² Ebd.

¹³³ Riegl, *Stilfragen*, Einleitung, S. XIII. Hier formuliert Riegl seinen Parallelismus: Habe sich bei der historischen Betrachtung der antiken Kunstmythologie und der christlichen Bildertypik jener fortwährender Kausalzusammenhang im menschlichen Kunstschaffen aller bisherigen Geschichtsperioden offenbart, so ließe sich dieser Kausalzusammenhang nicht minder für das ornamentale Kunstschaffen herstellen, „sobald man das Pflanzenornament und die Pflanzenranke durch alle Jahrhunderte hindurch von ihrem ersichtlich ersten Aufkommen bis in die neueste Zeit verfolgt“.

¹³⁴ Louise Schorn-Schütte, *Karl Lamprecht. Kulturgeschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Politik*, Göttingen 1984, S. 84.

¹³⁵ Lamprecht, *Was ist Kulturgeschichte?*, S. 263–264.

thinking and actions of people at that time.“¹³⁶ Diese psychologische Disposition galt es ihm anhand der kulturellen Überlieferungen zu ermitteln.

Dabei ging er von einem einheitlichen Schema aus, nach dem sich das Seelenleben aller Völker entwickelt: vom Symbolismus primitiver Kulturen bis hin zum Individualismus und Subjektivismus in den modernen Kulturen, womit Hegels Dreiteilung in eine symbolische, klassische und romantische Kunst anklingt. Im Rahmen dieses Schemas waren nach Lamprecht allerdings noch individuelle Ausprägungen möglich: „[...] diese Civilisation und ihre Vorstufen gehen hervor aus dem stillen Wachsen socialpsychischer Synthesen der menschlichen Gemeinschaften [...]. Es sind die besonderen Lebensbedingungen einer jeglichen menschlichen Gemeinschaft innerhalb des typischen Entwicklungsreigens der Kulturstufen wie innerhalb der singulären universalen Entwicklungsfortschritte, die wir so kennen lernen.“¹³⁷

Im zeitgenössischen Endpunkt dieser Entwicklung sah Lamprecht die Gefahr, dass keine „Gesamtethik“ mehr das verabsolutierte, selbstsüchtige, rationalistische und von der Gesellschaft entfernte Individuum ausbalancieren würde. Diese Modernekritik und Lamprechts Rückwendung auf die karolingische Kaiserzeit mit der Projektion des Goldenen Zeitalters auf die mittelalterlichen Stadtstaaten und ihrer Entstehung des städtischen Bürgertums ist als Remedium gegen die Zersplitterung der eigenen Zeit gedacht.¹³⁸

Das grundlegende Entwicklungsgesetz hatte Lamprecht 1882 gemäß dem Grundsatz der Bindung ans Nationale und der Vorstellung eines noch intakten Mittelalters anhand von Initialen der Ornamentik der karolingischen Kaiserzeit in seinem Buch *Initial-Ornamentik des VIII. bis XIII. Jahrhunderts* formuliert,¹³⁹ dessen Anwendung auf das „chinesische Material“ er dann in dem Aufsatz „Zur universalgeschichtlichen Methodenbildung“ von 1909 empfiehlt. Die Ausrichtung an nationalen Kulturprodukten entsprach – neben der mittelalterlichen Fundierung deutscher Nationalkultur – Lamprechts Wissenschaftsverständnis, d.h. der ‚Freilegung‘ einer streng formalistischen Gesetzmäßigkeit, die es ausschloss, sich auf bereits vorhandenes Wissen aus anderen Kulturen zu beziehen. „Bei den an diesem Material vorgenommenen Arbeiten wurde nun zunächst die chinesische wissenschaftliche Bearbeitung ganz beiseite gelassen. Vielmehr wurden

¹³⁶ Smith, *Politics and the Sciences of Culture*, S. 189.

¹³⁷ Lamprecht, *Was ist Kulturgeschichte?*, S. 178–179.

¹³⁸ Zu Lamprechts rückwärtsgewandter Modernekritik mit der Projektion des Goldenen Zeitalters auf die mittelalterlichen Stadtstaaten und der Entstehung des städtischen Bürgertums vgl. Smith, *Politics and the Sciences of Culture*, S. 189.

¹³⁹ Vgl. Karl Lamprecht, *Initial-Ornamentik des VII. bis XII. Jahrhunderts*, Leipzig 1882; hier nach Peter Griss, „Karl Lamprecht und Japan“, in: *Karl Lamprecht weiterdenken. Universal- und Kulturgeschichte heute*, hrsg. von Gerald Diesener, Leipzig 1993, S. 156–176, hier: S. 160.

auf das Material zu dessen Ordnung und Interpretation strikte die Prinzipien angewendet, die sich ganz allgemein aus der kulturgeschichtlichen Bearbeitung der deutschen Geschichte und aus den hierbei gewonnenen Entwicklungshypothesen ergaben.“¹⁴⁰ Lamprecht betreibt eine Typologisierung von Kunst, bei der aus der nationalen Kultur destillierte Merkmale zum allgemeingültigen Vergleichsmaßstab werden.¹⁴¹

Die Nationalkultur war der Rahmen, innerhalb dessen sich jegliches materielle und geistige Seelenleben realisieren könne. Daher ist diese Linie sowohl über die „isolierende Betrachtung des nationalen Verlaufes“ als auch über die „isolierende Betrachtung des Verlaufes der einzelnen Kulturzweige innerhalb eines gegebenen nationalen Ganzen“ zu gewinnen.¹⁴² Da alle Völker dieselben „seelischen Zeitalter“ durchlaufen, allerdings nicht zeitgleich und auch nicht im gleichen Tempo, lässt sich anhand der so gewonnenen Kurven- und Höhenlinien bestimmen, welche Nation zu welcher Zeit auf der Höhe der jeweils anderen ist oder gewesen ist. Anhand der Kurvenhöhen meinte Lamprecht nun die Gleichheit oder Unterschiedlichkeit von Kulturen ‚ablesen‘ zu können. In diesem Sinne diagnostizierte er dem chinesischen 17. Jahrhundert n. Chr. und dem Kaiserzeitlichen Deutschland des 8. Jahrhunderts n. Chr. die gleiche Erlebnisintensität. Über den Vergleich der Entwicklungslinie könnten aber auch formale Unterschiede sichtbar werden, die wiederum Aufschluss über den Charakter der jeweiligen Nation geben würden. So hätten die Studien ergeben, dass „die germanische Ornamentik von leidenschaftlichem Pathos durchströmt und in ihrer Formgebung mehr charaktervoll als

¹⁴⁰ Karl Lamprecht, „Zur universalgeschichtlichen Methodenbildung“ (1908), in: ders., *Ausgewählte Schriften zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte und zur Theorie der Geschichtswissenschaft*. Mit einem Vorwort und literarischen Bemerkung von Herbert Schönebaum, Aalen 1974, S. 633–661, hier: S. 653.

¹⁴¹ Rüdiger vom Bruch nennt einige politische Zusammenhänge, die sowohl für die Forcierung der Nationen wie des Kulturbegriffs und deren Kompositum, die Kulturnation, wichtig sind: „Unter dem Eindruck abbröckelnder bildungsbürgerlicher Orientierungskraft in der Gesellschaft des späten Kaiserreichs, des zunehmenden politischen Gewichts der katholischen Zentrumspartei, der offenbar begrenzten Integrationskraft sozialreformerischer Politik und des Scheiterns nationalsozialer Experimente, unter dem Eindruck neuartiger sozialdarwinistischer und rassistischer Besetzungen des Nation-Begriffs, der sich verschärfenden Nationalitätenkonflikte im Habsburgerreich, zunehmender Klage über eine materialistische Verflachung der deutschen Kulturnation und nicht zuletzt der Notwendigkeit einer innerstaatlichen Fundierung deutscher Weltmachtspolitik als international konkurrenzfähige Kulturpolitik trat nach der Jahrhundertwende zunehmend die Frage in den Vordergrund, was es mit der deutschen ‚Nationalität‘ auf sich habe, an welche historischen Wurzeln diese anknüpfen könne.“ Rüdiger vom Bruch, „Kulturstaat – Sinndeutung von oben?“, in: *Kultur und Kulturwissenschaft um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft*, hrsg. von Rüdiger vom Bruch, Friedrich Wilhelm Graf und Gangolf Hübinger, Stuttgart 1989, S. 63–101, hier: S. 76.

¹⁴² Lamprecht, *Zur universalgeschichtlichen Methodenbildung*, S. 636.

formal schön ist, [während] die chinesische Ornamentik die Züge einer mehr dem Nüchternen und dem Formalschönen zuneigenden Begabung [zeigt].¹⁴³

Lamprechts Hoffnung liest sich wie ein schlechter Foucaultscher Traum: Hätte man alle die eine Kultur bestimmenden Prinzipien begriffen, wäre der Kern einer Epoche gefunden und man hätte den Schlüssel zu Dichtung, Regierungssystem und Produktionsmethoden, die alle demselben Prinzip folgen würden. Daher genüge es auch, ein Phänomen herauszukristallisieren, das Aufschluss über die anderen Gebiete gibt. In diesem Sinne war Kunst für Lamprecht der hauptsächliche „Indikator für die psychologische Verfassung einer gegebenen Periode“.¹⁴⁴ Eine solche psychologische Qualifizierung eröffnete wiederum die Möglichkeit, sich qua soziogenetischem Parallelismus in historische Nationalcharaktere „einzufühlen“.¹⁴⁵

Warum in erster Linie Kunst für Lamprecht geeignet war, um über universelle Zusammenhänge Aufschluss zu geben, lag seiner Begründung nach sowohl an ihrer Verständlichkeit als auch an ihrer Verfügbarkeit. Als Manifestationen der „Phantasietätigkeit“ seien die Objekte der Universalgeschichte unmittelbar verständlich: Alle Objekte würden dabei dieselbe Sprache sprechen, wobei Lamprecht Sprache nicht semantisch denkt, sondern als Formensprache versteht. Wie er in dem Aufsatz „Zur universalgeschichtlichen Methodenbildung“ erläutert, seien von den zahlreichen menschlichen Gemeinschaften nur noch die Sammlungen ihrer „Phantasietätigkeit“ erhalten oder zugänglich wie die „prähistorischen Denkmäler“ oder „völkerkundliche Sammlungen“.¹⁴⁶

Lamprechts Betonung auf den völkerkundlichen Sammlungen zeigt die epistemologische Grundlage der damaligen deutschen Anthropologie an, die ihren Begriff von materialen Kulturen anhand völkerkundlicher Sammlungen ausbildete, also anhand von Objektsammlungen, die dem Gebrauchszusammenhang entzogen und in Schaukästen zu sehen waren. Andrew Zimmerman hat die Verbindung zwischen der Methode der deutschsprachigen Anthropologie und deren institutioneller Anbindung gezogen: Insbesondere für Bernhard Ankermann und Fritz Graebner, die seit Mitte der 1900er Jahre der deutschsprachigen Anthropologie die wichtigsten Impulse gaben, war Anthropologie in erster Linie eine Museumswissenschaft. Ankermann und Graebner hatten an Museen gearbeitet – Graebner zunächst als Kustos für die ozeanischen Sammlungen am Berliner Museum für Völkerkunde und später als Leiter des Rautenstrauch-Joest-Museum in Köln, Ankermann als Direktor der Afrika-Abteilung am Berliner Museum für Völkerkunde. Die von ihnen begründete Kulturkreislehre, d.h. Wanderungsbewe-

¹⁴³ Karl Lamprecht, „Über auswärtige Kulturpolitik“ (1912), in: ders., *Ausgewählte Schriften*, S. 809–820, hier: S. 813.

¹⁴⁴ Smith, *Politics and Sciences of Culture*, S. 204–205.

¹⁴⁵ Zum Einfühlungsparadigma anhand der deutschen Ethnologie vgl. Kramer, *Einfühlung*.

¹⁴⁶ Lamprecht, *Zur universalgeschichtlichen Methodenbildung*, S. 648.

gungen von Formen aufzuzeigen und anhand stilistischer Vergleiche Kulturkreise abzu- stecken, ist in erster Linie ein Museumsnarrativ. Ihnen ging es nicht darum, Naturvölker zu studieren oder Objekte zu klassifizieren, sondern anhand von Relikten der Objektkul- tur Geschichte(n) zu erzählen.¹⁴⁷

Auch Lamprecht legte eigene Sammlungen an, und zwar in erster Linie von Kinder- zeichnungen. Die Bestände des von ihm in Leipzig gegründeten Instituts für Universal- geschichte umfassten 1904 bereits ca. 140.000 Kinderzeichnungen. Diese bildeten den zweiten Objektbereich zur Erhärtung seines soziogenetischen Entwicklungsgesetzes. Dass Kinderzeichnungen überhaupt für einen Historiker bedeutsam werden könnten, begründete Lamprecht mit der von Ernst Haeckel aktualisierten Gleichsetzung von On- togenese und Phylogenese, die Wiederholung oder auch Rekapitulation der Entwick- lung der Menschheit, der Phylogenese, in der Entwicklung des Einzelwesens, der Onto- genese. „Der Gedanke [Ontogenese gleich Phylogenese, S.L.] ist in gewissen Grundzügen zweifelsohne richtig und enthält insofern die unumgängliche Forderung an den Historiker, sich seiner zum Verständnis des Werdegangs der Menschheit zu be- mächtigen.“¹⁴⁸ Kinderzeichnungen können helfen, die Kunst der Urzeit, über die so we- nig bekannt sei, zu verstehen. Die im Rahmen der Sozialpsychologie vollzogene Gleichsetzung von Geschichte mit Lebensaltern, das Aufkommen der Kinderpsycholo- gie im 19. Jahrhundert, die Suche nach einer zivilisatorischen Unverstelltheit, die litera- turwissenschaftliche These, Schrift sei aus Piktogrammen entstanden, das Interesse an rudimentären Zeichen und „Urformen“ der Kommunikation, all dies sind Faktoren, die das zunehmende Interesse an Kinderzeichnungen um 1900 erklären.

Einer der wenigen Texte von Lamprecht zu dieser Sammlung – die Sammlung selbst verbrannte zusammen mit dem Lamprecht-Nachlass im Zweiten Weltkrieg – ist im An- hang eines Buches über Kinderzeichnungen des mit Lamprecht befreundeten Pädagogen und Kinderzeichnungsforschers Siegfried Levinstein abgedruckt. Lamprecht artikuliert hier allerdings ein anderes Erkenntnisinteresse als Levinstein. Dieser wollte vor allem erklären, wie sich Bildlichkeit aus der Gebärdensprache entwickelt hatte. Lamprecht indes hatte größere Dimensionen im Sinn: „Wird sich ergeben, daß alle Kinder der Welt in ihrem Drange zu zeichnen und zu formen den gleichen psychischen Entwicklungs- prozess durchlaufen oder nicht? Wäre die Frage mit einem vollkommenen Ja zu beant- worten, so wäre sie wohl der beste induktive Beweis für die Einheit des Menschengen-

¹⁴⁷ Vgl. Zimmerman, *Anthropology and Antihumanism*, Kap. 9 „History without Humanism: Culture- Historical Anthropology and the Triumph of the Museum“, sowie S. 317, Fn. 58.

¹⁴⁸ Karl Lamprecht, „Vorwort“ zu einem Fragekatalog (1905), in: Siegfried Levinstein, *Kinderzeichnun- gen bis zum 14. Lebensjahr mit Parallelen aus Urgeschichte, Kulturgeschichte und Völkerkunde*, Leipzig 1905, S. III–IV im Anhang, hier: S. III.

schlechts.¹⁴⁹ Gäbe es hingegen Abweichungen, würde dies für eine frühe Gruppenbildung der Menschheit sprechen und, da diese sehr weit zurückreichen müsste, wäre damit „– ohne daß deshalb schon die Frage der menschheitlichen Einheit zu verneinen wäre – [...] vielleicht ein erstes psychisches Indicium früher Rassenteilung gewonnen“.¹⁵⁰ Lamprecht legitimiert über diese Denkfigur seine Sammlung von Kinderzeichnungen nicht nur aus Deutschland und Europa, sondern auch von sogenannten nichtzivilisierten Völkern.

Lamprechts lineares Geschichtsmodell, unter dessen Prämisse seine Sammlung stand, ist ein morphologisches, dessen Modell die Pflanze war, die einer bei Blossfeldt bereits begegnet war. Seit Johann Wolfgang von Goethe eine Urform der Pflanze bestimmte und daraus morphologische Gesetze ableitete, wurde diese zum Modell für geschichtliche Prozesse – vor allem bei Erich Haeckel, aber auch bei Lamprecht, der gleichzeitig mit Haeckel in Leipzig lehrte. Methode und Gegenstand fallen bei Lamprecht in eins, war sein Hauptuntersuchungsfeld doch die Pflanzenornamentik, die in Analogie zu ihren „natürlichen“ Verwandten gleichfalls in Gattungen, Arten und Wachstumsphasen zu klassifizieren sei. Geschichte wird an Naturgeschichte rückgebunden und das Leben der Form ersetzt eine Geschichtsphilosophie: „Formenwelten [...] bedürfen entwicklungs- und das heißt universalgeschichtlich keiner besonderen inhaltlichen Interpretation [...]. Kulturgeschichtliche Erkenntnisse sind letzten Endes überhaupt nicht so sehr inhaltreicher, bildhafter, wie formaler, evolutionistischer Natur.“¹⁵¹ Diese strikte Formalisierung rechnet nicht mit einem produzierenden Subjekt, sondern kennt ausschließlich naturhafte Formbewegungen von Epochen.¹⁵²

Lamprecht ging es grundsätzlich darum, die Geschichtsschreibung zu erneuern, wobei seine Vorstellung von einer „civilisatorischen Übernahme von einer menschlichen

¹⁴⁹ Lamprecht, Vorwort, S. IV.

¹⁵⁰ Ebd.

¹⁵¹ Lamprecht, Zur universalgeschichtlichen Methodenbildung, S. 649.

¹⁵² Hartmut Böhme, „Der Dämon des Zwiewegs‘. Kurt Breysigs Kampf um die Universalhistorie“, auf <http://www.culture.hu-berlin.de/hb/static/archiv/volltexte/texte/breysig.html> (zuletzt aufgerufen am 15.7.2013). Böhme arbeitet den universalgeschichtlichen Ansatz des nach 1945 weitgehend vernachlässigten Historikers Kurt Breysig auf, der mit Lamprecht bekannt war, und die gleichzeitig an universalhistorischen Entwürfen arbeiteten. Anders als Lamprecht konzipierte Breysig eine spiralförmige Entwicklungslinie, eine „Kinetologie der Weltgeschichte“ (Böhme), deren Linearität durch Abweichungen aufgebrochen wurde: „Die Spiralförmigkeit wird im Ganzen eingehalten, während es innerhalb von Bewegungsabschnitten Richtungsabweichungen, ja Schleifen und Gegenbewegungen, kurz, ständig Abweichungen von der Haupttrichtung des Ablaufes gibt (schlangenförmige, episodische, epizyklische Abweichungen von der Spiralförmigkeit). Einzelne ‚Wegstrecken‘ auf der Spirale werden von unterschiedlichen Kulturen unterschiedlich schnell durchlaufen: das führt auf das Breysig überall beschäftigende Problem der differenten Geschwindigkeiten, mit denen strukturell gleiche ‚Epochen‘ (wie Altertum, Mittelalter) von Gesellschaften jeweils durchlaufen werden.“ Böhme, o.S.

Gemeinschaft zur anderen“¹⁵³ im damaligen historischen Kontext politisch motiviert war. Der Glaube an eine „civilisatorische Übernahme“ steht im Zusammenhang mit der deutschen Kolonialpolitik, vor allem mit der nach Lamprecht marginaleren Stellung, die Deutschland im Vergleich zu den anderen europäischen Großmächten zur Zeit des Kolonialismus, namentlich England, Frankreich und den Niederlanden, inne gehabt hätte. Universalgeschichte ist bei Lamprecht ein intellektuelles Instrument im Zuge der Expansionspolitik des deutschen Kaiserreichs und der von Bismarck vorangetriebenen Stellung des Deutschen Reichs als Weltmacht.

Dass Lamprecht seine Konzeption von Universalgeschichte sowohl an karolingischer als auch ostasiatischer Kunst entwickelte, ist im Kontext der zwischen 1885 und 1905 zunehmenden kolonialistischen Bestrebungen in Ostasien sowie der gleichzeitigen und nicht unähnlich motivierten Entstehung von Ostasiatica-Sammlungen in den Museen zu sehen.¹⁵⁴ Speziell im nationalen Rahmen fällt die Beschäftigung mit asiatischer Ornamentik zeitgleich zusammen mit der 1897 erfolgten Pachtung des chinesischen Halbinsel Kiautschou sowie zunehmender deutsch-japanischer Handelsbeziehungen. Nach der Abtretung von Kiautschou an Japan 1914 wandte sich Lamprecht von Japan ab und beschäftigte sich ausschließlich mit China als nunmehr einzigem ‚geeignetem‘ Land in „Fernost“ für einen „Kulturaustausch höchster Art“.¹⁵⁵

1912 bemängelte er in seiner Rede auf einer Tagung des Verbandes für Internationale Verständigung zu Heidelberg die desolate Lage der deutschen Kulturpolitik – der Begriff existiere erst seit einem Jahr fünf und würde nur innenpolitisch verstanden –, während die „anderen grossen Kulturstaaten oder richtiger Kulturvölker“, gemeint sind England, Frankreich und die USA, „bereits viele Jahre lang auch äussere Kulturpolitik betreiben“.¹⁵⁶ Von daher begründet sich sein Appell: „Da dürfen wir Deutschen nicht

¹⁵³ Lamprecht, Was ist Kulturgeschichte?, S. 180.

¹⁵⁴ Die folgende Darstellung beruht auf dem Aufsatz von Peter Griss, Karl Lamprecht und Japan. Lamprecht hatte, so Griss, gute Kontakte zu Alexander Georg Moslé, der im Japan-Handel mit Krupp-Produkten eine wesentliche Rolle spielte und selbst eine Sammlung von „Japonica“ besaß. Vgl. als zeithistorischer Text J. Kreiner (Hrsg.), Japan-Sammlungen in Museen Mitteleuropas, Geschichte, Aufbau und gegenwärtige Probleme, in: *Bonner Zeitschrift für Japanologie*, Bd. 3, 1918; zu der handelspolitischen Gründung von „Übersee-Museen“ vgl. Michael Preuß, „Vom ‚musealen Kosmos‘ zur Schau der deutschen Kolonien und Überseegebiete. Die Modernisierung einer Volksbildungsinstitution in Bremen am Beispiel des Übersee-Museums“, in: *Lebenslust und Fremdenfurcht. Ethnologie im Dritten Reich*, hrsg. von Thomas Hauschild, Frankfurt am Main 1995, S. 200–209: „Mit den Bestrebungen des Handelskapitals, die sogenannte Handelsgeographie in Form von Dauerausstellungen (‚Handelsmuseen‘) zur Verbesserung der Exportchancen der deutschen Industrie einzusetzen, erfahren die Bremer Sammlungen eine bedeutende Ergänzung durch die Übernahme der Exponate der großen Bremer Handelsausstellung von 1890. 1896 wird das ‚Museum für Natur-, Völker- und Handelskunde‘ eröffnet.“ (S. 1).

¹⁵⁵ Zitiert nach Griss, Karl Lamprecht und Japan, S. 171.

¹⁵⁶ Lamprecht, Über auswärtige Kulturpolitik, S. 809.

zurückbleiben, soll anders die Welt nicht einmal wieder vergeben sein, ehe der germanische Dichter und Denker auf dem Plane erscheint.“¹⁵⁷

Das „einmal wieder“ dürfte auf das ‚schlechte‘ Abschneiden Deutschlands bei der Aufteilung der Welt auf der Berlinkonferenz 1884/85 anspielen. Kulturpolitik sieht er als ersten Schritt zur „Sicherung von Einflußsphären“ an, da „der wirtschaftliche Einfluss dem geistigen folge und nach beiden erst der eigentliche politische Einfluss mit Erfolg eingeführt werden könne“.¹⁵⁸ Kulturgeschichte sollte für Lamprecht also eine Vorreiterrolle bei der Beeinflussung der Völker spielen, was nicht ohne „historisches Einfühlen“ gelingen könne. Dies wiederum ist für ihn dann möglich, wenn die soziogenetischen Entwicklungslinien der kulturellen Entwicklung von kulturgeschichtlicher Forschung freigelegt werden. Im Kontext des politisch-militaristischen „Kulturimperialismus“¹⁵⁹ ist Lamprechts „civilisatorische Übernahme“ noch ein Projekt, das hofft, mittels Kultur die Welt friedlich erobern zu können. So wurde der Kulturbegriff zu einem wichtigen kolonialpolitischen Instrument.

Dabei eigneten sich die Kolonien mitnichten zum „Eldorado von Millionen deutscher Ansiedler“, umso mehr aber zur „Projektionsfläche für persönliche wie kollektive Wünsche, Entwürfe und Konzeptionen“.¹⁶⁰ Der Begriff der Kultur gewann immer mehr Bedeutung, während die Politik sich bereits zunehmend mit der Siedlungspolitik im Osten beschäftigten sollte.¹⁶¹ Die Bedeutung der Kolonien war in vielen Aspekten eine symbolische, „verwiesen sie doch auf die *Welt* – und damit auf das Problem der maritimen Hegemonie Großbritanniens, dem aus expansionistischer Sicht Hauptdilemma der

¹⁵⁷ Ebd., S. 810.

¹⁵⁸ Ebd., S. 809.

¹⁵⁹ Der Begriff „Kulturimperialismus“ wurde von dem Philosophieprofessor Ludwig Stein, Gründer der 1912 erstmalig erscheinenden Zeitschrift „Nord-Süd“ propagiert – das „publizistische Organ für die Besinnung auf die Möglichkeiten von Kulturpolitik“. Vom Bruch, Weltpolitik als Kulturmission, S. 17. Stein verband mit der Idee des vereinigten Europas die Suprematie der „weißen Rasse“. Er schlug eine innereuropäische Verständigungspolitik vor, so dass durch die so „gewonnene Einigkeit Europas [...] im nahen oder fernen Orient ebenso wenig etwas ohne oder gar gegen den Willen Europas geschehen [kann], wie in irgendeinem Erdenwinkel. Weltherrschaft unseres Kultursystems oder Kulturimperialismus, wie ich diese geschichtliche Tendenz unseres Zeitalters zu benannt habe, bedeutet die Respektierung des Willens der weißen Rasse, der offenkundig vom Gott der Geschichte das Zepter der Weltherrschaft zugewiesen ist.“ Ludwig Stein, „Krieg oder Frieden. Die deutsch-englische Verständigung“, zit. nach vom Bruch, Weltpolitik als Kulturmission, S. 19.

¹⁶⁰ „[...] sei es als ‚Neu-Deutschland‘ in Übersee, als Zivilisationsauftrag im Namen von Medizin und Christentum, als Raum für Abenteuer oder als konkreter Gestaltungsbereich von Wissenschaftlern, Strukturplanern, Beamten und Frauenorganisationen“. Birthe Kundrus, „Die Kolonien – ‚Kinder des Gefühls und der Phantasie‘“, in: Birthe Kundrus (Hrsg.), Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus, Frankfurt am Main 2003, S. 7–19, hier: S. 7.

¹⁶¹ Vgl. dazu Helmut Bley, „Der Traum vom Reich? Rechtsradikalismus als Antwort auf gescheiterte Illusionen im Deutschen Kaiserreich 1900–1918“, in: Phantasiereiche, hrsg. von Kundrus, S. 56–70.

Weltgeltungs-Debatte“.¹⁶² Der ‚Welt‘-Bezug von Lamprechts Kulturbegriff ist nicht ohne den Weltgeltungsanspruch Deutschlands zu sehen, zumal Lamprecht selbst die kulturpolitische Konkurrenz zu England, Frankreich und den USA betont hatte.

Diese Entwicklungslinie wird durch die so gedachte universelle Vergleichbarkeit allerdings auch gegen sich gekehrt. Der europäische Japonismus, eine „Beeinflussung“ der europäischen Kultur durch die japanische, warf für Lamprecht die Frage auf, ob nicht Japan über einen Entwicklungsvorsprung verfüge.¹⁶³ Da nach seinem Modell nur höhere Kulturen niedriger stehende beeinflussen können, müsste Japan zwangsläufig überlegen sein. Er sieht Parallelen in anderen europäischen Ländern: „[...] wie erklärt sich der starke Einfluss, den japanisches Blut und, muss man hinzusetzen, malaiische Kultur neuerdings auf Holland zu äussern beginnt? Gibt es analoge Erscheinungen für England? Und wie wären sie einzuschätzen? Etwa gar als Anfänge einer Kolonialisierung der europäischen Kulturen? Und damit als partielle Vorzeichen kommender totaler Umwälzungen des Ganges menschheitlicher Geschichte?“¹⁶⁴

Die hier gehegte Sorge, dass sich die „Geschichte“ gegen Europa wenden könnte, ist der inneren Logik des eigenen Universalgeschichtsentwurfs geschuldet, als eine auf Kultur projizierte machtpolitische Einbuße in Ostasien, war doch eben Kiautschou kurz zuvor an Japan gefallen, das sich damit „weltgeschichtlich“ als „überlegen“ erwiesen hatte. Afrika hingegen stellte keine Bedrohung dar. Die deutschen Kolonien waren hier aber auch intakt. Entsprechend setzte er die afrikanische Kultur so niedrig an, dass nach der Einflusslogik von hier aus auch nichts zu befürchten war: Die afrikanische Kultur sei völlig unvereinbar „mit europäischer Bildung“¹⁶⁵.

Aber die Rhetorik der Umkehrung der Weltgeschichte verweist nicht nur auf die Logik soziogenetischen Denkens, sondern auch auf das Phantasmatische dieser Form des Universalismus, der gerade, weil er die eigene Kultur zum Vergleichsmaßstab verabsolutiert, ständig um seine Relativierung fürchten muss, wie im Fall des Japonismus bei Lamprecht. Ein Geschichtsmodell, das in so großen Bögen kalkuliert, lässt die Stilgeschichte zum Symptom des Schicksals werden.

¹⁶² Ebd., S. 59.

¹⁶³ Vgl. dazu Griss, Karl Lamprecht und Japan, S. 161; Lamprecht geht darauf ein in: „Europäische Expansion in Vergangenheit und Gegenwart“ (1908–1910), in: Weltgeschichte, hrsg. von J. Pflugk-Harttung, Bd. II der Geschichte der Neuzeit (= Bd. VI des gesamten Werkes), Berlin 1910, S. 167.

¹⁶⁴ Lamprecht, Über auswärtige Kulturpolitik, S. 816.

¹⁶⁵ Vgl. ebd.

V.5 STILGEMEINSCHAFTEN

War Lamprechts auf völkerpsychologischen Grundsätzen aufgebaute Universaltheorie von hegemonialen Interessen getragen, sollte nach dem Ersten Weltkrieg mit der Änderung der politischen Verhältnisse auch die Weltkunstgeschichtsschreibung einen anderen Duktus annehmen. Die Orientierung auf die Künste anderer Völker und Zeiten hin ist nun eher von einer kulturkritischen Haltung motiviert, die sich gegen die eigene Gesellschaft richtet.

Kulturkritik entwirft dabei das Andere als einen Sehnsuchtsraum im Gefolge Rousseauscher Zivilisationskritik und benutzt nichteuropäische Künste und Kulturen als Projektionsfläche, an deren „Erwachen“ sich der eigene Untergang ablesen und beklagen lässt. Die Kritik an der europäischen Kunst ist dabei fast immer begleitet von der Kritik am Individuum, an Entfremdung, an Technizität, als deren Anderes und Ursprünglicheres die jeweils herangezogenen Kulturen erscheinen – vor allem als intakte Gemeinschaften, die in Europa laut zeithistorischer Diagnostik am Zerfallen war.

Die im Zuge der Stilgeschichte imaginierten Kollektivsubjekte wurden mit Volk oder Rasse, mit Weltgemeinschaft oder mit Kulturseelen gefüllt, deren Schicksal sich am Stil ablesen ließ.¹⁶⁶ So wurde der geschichtsphilosophisch aufgeladene Stilbegriff, wie schon bei Lamprecht angeklungen, vom Wollen abgerückt und zum Indikator des eigenen Schicksals. Wie der Prähistoriker Kühn im Spengerschen Duktus pointiert: „Der Stil einer Zeit ist ihr Schicksal, nicht ihr Gewolltes, er ist eine Notwendigkeit, vor der es kein Entrinnen gibt.“¹⁶⁷

Das welthistorische Kunstwollen richtete sich in den 1920er Jahren auf Produkte der Volkskultur. Wie schon bei Riegl, der sich im Zuge der Nationalökonomie im Hinblick auf Verfallszeiten und vernachlässigte Epochen mit Kunsthandwerk befasst hatte,¹⁶⁸ wurden die Künste aus Ländern oder Gebieten, die als Naturvölker oder zumindest auf einen Agrarstatus festgeschrieben waren, mit „Volkskunst“ identifiziert. Hier griff das Modell der produktionstechnischen Evolution von Jägerkulturen über nomadische Viehwirtschaft bis hin zu Sesshaftigkeit und Ackerbau, ohne Berücksichtigung der jeweiligen spezifischen Formen sozialer Organisation.

¹⁶⁶ Vgl. dazu auch Locher, Kunstgeschichte als historische Theorie, v.a. das Kapitel über Nation und „Rasse“.

¹⁶⁷ Kühn, Die Malerei der Eiszeit, S. 10.

¹⁶⁸ Vgl. dazu ausführlich Georg Vasold, Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte. Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten, Freiburg i. Br. 2004. Vasold situiert Riegl hier im Kontext der Nationalökonomie.

Dies gilt insbesondere für die 1920er Jahre, als eine am Modell der Gemeinschaft entwickelte Volkskultur auftrat, die politisch das gesamte Spektrum umfasste, von kommunistischer Sozialität bis hin zu völkischen und rassistischen Blutgemeinschaften. Im Kontext einer zunehmenden nationalistischen und rassistischen Rhetorik wurde die Beschäftigung mit außereuropäischen Kulturen auch zum gesellschaftskritischen Positionierungsfeld. Dies reicht von einem antinationalen Aufruf und der Imagination einer Weltkunstgemeinschaft bei Oskar Beyer bis zu Wilhelm Hausensteins zunächst kollektivistischem Ideal eines Vergemeinschaftungsgeists und einer abermaligen Wendung gegen das Klassische.

V.5.1 WELT-KUNST-GEMEINSCHAFT – BEYER

Oskar Beyers (1890–1964) manifestartiges Buch *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte*¹⁶⁹ ist im Kontext des mit den 1920er Jahren vehementer werdenden Entfremungsdiskurses zu situieren.¹⁷⁰ Sein Vorschlag ist eine „Gemeinschaftskunst“, ausgehend von der Volkskultur, die im Begriff einer „künstlerischen Weltgemeinschaft“ mündet. „Der Weltkunstgedanke, das ist das Sichauftun eines universalen Kunsthorizonts und die Erkenntnis, dass es dringende Pflicht ist, über die Mauern Europas hinauszuspringen, um mit jenen riesigen Kunstprovinzen sich auseinander zu setzen und in lebendige Beziehung zu treten, die außerhalb unseres westlichen Erdteils existieren.“ (WK, 11)

In der Forderung nach einer künstlerischen Weltgemeinschaft richtet er sich gegen den zunehmenden Nationalismus und Rassismus in Deutschland, wozu er ein Buch von Oskar Hagen, *Deutsches Sehen* (1920), als rassistische kunsthistorische Schrift zählt. Er hingegen entwirft eine Kunstgeschichte in weltanschaulicher Absicht unter Rekurs auf ‚volkshafte‘ Gemeinschaften, ohne diese allerdings zu nationalisieren.

Positiver Bezugspunkt für Beyer war das von dem Germanisten Hans Naumann veröffentlichte Buch *Primitive Gemeinschaftskultur*, das als Wesen der primitiven Gemeinschaft das Fehlen von Individualismus beschreibt. Naumann bezieht sich auf Forschungen über die Psyche des Kindes, über Leben und Kultur der „Primitiven“ sowie über den „vorhistorischen“ europäischen Menschen, die er in die Nähe von Tiergesellschaften rückt: „Das Leben der Träger dieser primitiven Kultur ist ein Gemeinschaftsleben, dessen nächste Parallelen man ohne Scheu im Tierreich, bei Ameisen, Bienen, Affen

¹⁶⁹ Oskar Beyer, *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte*, Dresden 1923. Im Folgenden abgekürzt als WK.

¹⁷⁰ Vgl. dazu Helmut Lethen, *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main 1994.

usw. suchen muß.¹⁷¹ Auch Beyer argumentiert mit der Triebstruktur: Naturvölker würden nur unter dem „Zwange eines aus dem Instinktiven quellenden, an feste Überlieferungen gebundenen Formtriebes“ (WK, 70) heraus arbeiten. Gerade aber die „feste Überlieferung“ wird als eine „Gesamthetik“ qualifiziert, die durch den westlichen Individualismus zersetzt werden würde. Die naturhaften Gemeinschaftskulturen samt ihren Artefakten reichen ihm zum intakten Gegenbild.

Mit seinem volkskulturellen Gemeinschaftsdenken stellt Beyers Buch im Rahmen der Kunstgeschichte eines der vehementesten Plädoyers für eine „Weltkunstperspektive“ dar. Träger des Weltgedankens ist erneut der Stilbegriff: Weltkunst ist „die Gesamtheit aller Stilformen und Kunstbezirke des ganzen Weltkreises“ (WK, 49). Das Kunstwollen taucht hier als der Wille der Gemeinschaft auf – der Künstler sei ein „willenloses Werkzeug der Allgemeinheit und muß nur deren Kunstwillen bildlich sichtbar machen“ (WK, 98). Das Typische, als dessen Medium der Künstler fungiert, zeige sich am klarsten in der Abstraktion als „Stilfunktion der Gemeinschaft“: „Aufgabe für Weltkunstforschung: stilistische Kennzeichnungen, Merkmale allgemeiner Geltung, das Typische: die von der Naturwirklichkeit ‚abstrahierende‘ Leistung, die Worrringer in den Mittelpunkt des Interesses gerückt hat, ist aber nichts weiter als die Stilfunktion der Gemeinschaft.“ (WK, 98) Gegen den Individual- und Machtkünstler, der einer Elite angehöre – die allerdings, so konzediert er, in der Antike hervorragende Männer hervorgebracht habe –, stellt er die Volkstümlichkeit, die nun der industriellen Massenkultur gerade entgegengesetzt wird.

An bisherigen, seit zwei Jahrzehnten existierenden Weltkunstansätzen, und vor allem an Karl Woermanns *Kunst aller Völker und Zeiten*, kritisiert er, dass ihre universale Perspektive auf einem Missverständnis beruht. Unter Universalität würden sie die vollständige Erforschung und Klassifizierung der Kunst anderer Völker mit „systematischem Abschluß“ (WK, 29) verstehen. Solche Weltkunst-Ansätze hätten dadurch zwar ihren Gegenstandsbereich durch einen Vollständigkeitsanspruch erweitert, aber nicht die ästhetischen Gesetze verändert. Beyer geht es daher nicht um Ausweitung, sondern um eine im Nietzscheanischen Gestus vorgetragene „Umwertung“ der „innerhalb des europäischen Gesichtskreises verständliche[n] Wert- und Vorurteile“ (WK, 29).

Hauptangriffsziel ist das „klassizistische Vorurteil“, das alles ausgrenze, was „da draußen im Bannkreis unbekannter und wesensfremder barbarischer Völker anderer Welteile gemalt, geschnitzt, gebaut worden sei“ (WK, 30). Auch wenn dieses Geschnitzte und Gebaute in Europa als Kunstgewerbe akzeptiert sei, so würde es immer

¹⁷¹ Hans Naumann, *Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie*, Jena 1921, S. 3. Der Germanist Hans Naumann prägte hier den Begriff von Volkskultur als „gesunkener“ Hochkultur.

nur als Beispiel des „Unvollkommenen, des Noch-nicht-Können, des ‚Primitiven‘ oder schließlich Ausgeburten ungezügelter, dumpfer Triebe und grotesk-abscheulicher Phantasie“ (WK, 30) herangezogen werden. Beyer appelliert an die allgemeingültige, wahrhaft wissenschaftliche und objektiv wertvolle Leistung einer Wissenschaft, die, um ihren Namen zu verdienen, eine solche selektive Betrachtungsweise aufgeben müsse.

„Völkerkunst“ ist das Andere, das er – im kulturkritischen Duktus vorgetragen – einer auf Egoismus, Macht- und Bildungsstreben gegründeten Zivilisation entgegenhält. (vgl. WK, 88) Er beschwört die Lebendigkeit einer Gemeinschaft und argumentiert in Topoi der Revitalisierung. Denn Kunst, „die aus Lebendigem her stammt“, wird „Leben wecken und unmittelbar dazu dienen, produktive Kunstkräfte zu stärken“ (WK, 15). Diese Favorisierung alles Lebendigen und Gemeinschaftlichen geschieht im Kontext jenes Vitalismus, der insbesondere in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg in Ganzheitslehren und Gestalttheorien einen Gegenpart zur Rationalität und Mechanisierung des Lebens suchte.¹⁷² Darin ist Beyer Wilhelm Hausenstein nicht unähnlich, auf dessen Buch *Bild und Gemeinschaft* er verweist. Beide Male ist das Denken der Gemeinschaft an die Vorstellung von primitiven, vitalen Lebensformen geknüpft, deren Ausdruck die handwerklichen Künste sind.

Beyer hält einem Universalismusbegriff, der auf Vollständigkeit zielt, und einem, der seinen eigenen Partikularismus universalisiert (das griechische Schönheitsideal) und dessen Kriterien auf Ausschluss basieren, den einer künstlerischen Weltgemeinschaft, deren Universalität in der Vision einer solchen Gemeinschaft liegt, entgegen. Mit seiner Proklamation eines künstlerischen Kosmopolitismus im Rahmen der Weltkunstgeschichte ist Beyer in seiner Zeit ein Einzelfall. Auf andere Autoren trifft weitgehend eher das zu, was Beyer kritisierte. Riegl verwendet den Begriff der Weltkunst in *Stilfragen* von 1893, wenn er von einer hellenistisch-römischen Weltkunst als Höhepunkt der Kunst spricht, zu dem alle früheren Künste und Entwicklungen streben würden. Bei Woermann bedeutete Universalität Vollständigkeit, Lamprecht universalisierte das, was er anhand der karolingischen Ornamentik als soziogenetisches Entwicklungsgesetz destillierte zum allgemeingültigen Vergleichsmaßstab. Gemeinsam, so der Vorwurf von Beyer, sei all diesen Autoren, auf die Herausforderung an die Kunstgeschichte durch nichtwestliche Artefakte zwar zu reagieren, die Legitimität eines ausschließlich europäischen, auf römisch-griechischer Basis beruhenden Kunstbegriffs aber nicht in Zweifel gezogen zu haben. Der „universale Kunsthorizont“, den Beyer meint, lebt dabei ebenso von der Vorstellung eines einheitlichen Prinzips oder eines einheitlichen Gesetzes, das alle Phänomene durchzieht.

¹⁷² Vgl. dazu Anne Harrington, *Die Suche nach Ganzheit. Die Geschichte biologisch-psychologischer Ganzheitslehren vom Kaiserreich bis zur New-Age-Bewegung*, Reinbek bei Hamburg 2002.

V.5.2 STILSCHICKSAL – HAUSENSTEIN



Wilhelm Hausenstein, *Barbaren und Klassiker*, 1922, S. 13: Tanzmaske, neue Hebriden; S. 30: Tanzmaske, Neuguinea (Indonesien und Papua Neuguinea)

Wilhelm Hausenstein (1882–1958),¹⁷³ der bis Mitte der 1920er Jahre bereits einige Künstlermonografien von Giotto bis Max Beckmann verfasst hatte, verfolgte mit dem Stil ebenfalls ein politisches Ziel. Der Stil galt Hausenstein gleichfalls nicht als Ausdruck einer psychischen Disposition, sondern als derjenige einer spezifischen Produktionskultur. Seine Suche nach einer neuen Gemeinschaftlichkeit, die er in der „germanischen Urdemokratie“ sieht, profilierte er gegen die „entfremdende“ Industrialisierung und zersetzende Säkularisierung. Es handelt sich um die germanische Urdemokratie nach den Merowingern ab Mitte des 8. Jahrhunderts, bei der die menschliche Figur in einen „ornamentalen Typenrhythmus“ eingepasst sei. Hausenstein hält so der modernen

¹⁷³ Wilhelm Hausenstein begann in den 1910er Jahren seine wissenschaftliche Karriere, hatte die Zeit des Nationalsozialismus in der inneren Emigration verbracht – Hausenstein erhielt Berufsverbot und zog sich nach Tutzing zurück, um hauptsächlich Baudelaire zu übersetzen –, um dann nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs wieder Bücher über Kunst zu publizieren, in denen er sich allerdings von seinen früheren Positionen stark distanzierte und sich den Thesen Hans Sedlmayrs anschloss, um die Gottlosigkeit der eigenen Zeit zu beklagen. Nicht zuletzt wegen seines steten Interesses an französischer Kunst und Literatur wurde Hausenstein nach dem Zweiten Weltkrieg der erste Botschafter unter Adenauer in Paris.

Arbeitsteilung als Individuationsprinzip einen „urdemokratischen“, kollektivistischen Rhythmus entgegen.

1920 publizierte er das Buch *Bild und Gemeinschaft. Der Entwurf einer Soziologie der Kunst*,¹⁷⁴ in dem er anhand des Stils nicht die Zustände der Seelen – wie noch bei Riegl, Worringer und Lamprecht –, sondern die Stände der Epochen vergleicht. So habe der französische *tiers état* den Stil der antiken „bürgerlichen Klassik übernommen, den Stil des fünften griechischen Jahrhunderts“. Der „Adoptivstil“ eines Jacques Louis David „ist so monistisch, so physikalisch, so rational wie je der bürgerlichste der perikleischen Klassiker [...] so bürgerlich wie Signorelli und Mantegna“. (BuG, 56) Bürgerlichkeit war gerade nicht sein Ideal, sondern die „primitiven kollektivistischen Agrardemokratien etwa der alten Germanen oder der frühjapanischen Reisbauern“ (BuG, 24) – Sozialkulturen, denen als Kunst das Ornament korrespondiert. Hausenstein war zu diesem Zeitpunkt noch Kommunist und lobt in *Bild und Gemeinschaft* das Wegweisende der von Charles Fourier inspirierten kommunistischen Haltung van Goghs.¹⁷⁵ Das Ideal ist eine kollektive Kunstproduktion, die vom „primitive[n] Künstlertypus“ ausgeübt wird, der „höchst ungegenständlich“ (BuG, 24) ornamentiert. Das Ornament gilt ihm als „kollektivistische Befestigung der Verhältnisse, die uns als Parabel dienen mag“ (BuG, 105), ein Rhythmus, der die Gemeinschaft zusammenhält. Insofern bezieht sich die Parabelhaftigkeit auf einen Kollektivgeist, der gegen die Arbeitsteilung und den dadurch bedingten „Prozess der Individuation“ gerichtet ist. Denn, an gleicher Stelle: „Ohne ein Mindestmaß positiver Gesellschaftlichkeit kann Kunst nicht sein.“ (BuG, 59) Stil könne nur gebildet werden, wenn mehrere Kräfte zusammen wirken. Ein Individuum allein verfüge nicht über die Kraft, das Dasein zu beherrschen.

Aus dem „Instinkt“ zur Form, den Worringer den „primitiven Naturvölkern“ zuschrieb, und dem Kunstwollen schließt auch Hausenstein, dass der Künstler „unter dem Zwang einer bestimmten und ganz abstrakten Logik des Formens“ (BuG, 24) zeichne. Anders aber als Riegl, der darin ein künstlerisches Entwicklungsprinzip sah, bindet Hausenstein das Ornament zurück an eine Form der Sozietät: „Diese Logik hat ihren Ursprung in der besonderen Organisation der kollektivistischen Urdemokratien“, die ein „egalitärer Rhythmus“ (BuG, 24, 25) prägt. Wie Lamprecht vergleicht er das altgermanische und das altostasiatische Ornament als Werk einer „gleichheitlichen“ und „kollektivistischen Kunstempfindung“ (BuG, 25). Entsprechend zieht er Lamprecht wie Worringer als Gewährsmänner heran: „Die ornamentale Kunst der primitiven Agrardemokratien ist

¹⁷⁴ Wilhelm Hausenstein, *Bild und Gemeinschaft. Entwurf einer Soziologie der Kunst*, München 1920. Im Folgenden abgekürzt als BuG.

¹⁷⁵ „Van Gogh – der übrigens Sozialist ist und den neuen Stil fourieristischen Malerserien kommunistischem Leben anvertrauen will – hat als Maler der Zukunft einen Weg gewiesen.“ Ebd., S. 106.

eine gleichsam abstrahierte und gesteigerte Darstellung des organisatorischen Lebensrhythmus solcher Kultur. Ästhetiker wie Worringer haben gerade den religiösen Gehalt dieser Ornamente eindringlich erwiesen, nachdem Hoernes und Lamprecht die ersten bedeutenden Anregungen gegeben hatten.“ (BuG, 50)

Hatte er damit auf „neue, von einer sozialen Gemeinschaft getragenen Kunstverhältnisse an Stelle der verzerrenden Überbetonung des Individuums und seine klassischen Geltungszeiten“¹⁷⁶ gehofft, wovon allerdings gegenwärtig nichts zu sehen sei, so schlägt er einen kulturpessimistischen Ton an, der in den 1950er Jahren in eine katholische Wende mündete, resigniert durch das Scheitern des Kommunismus und die Vereinnahmung des Sozialismus durch den Nationalsozialismus. Seine *Kunstgeschichte* wurde während der Zeit des Nationalsozialismus eingestampft, da Hausenstein sich geweigert hatte, jüdische Namen auszustreichen. In *Bild und Gemeinschaft* ist diese religiöse Wende allerdings schon vorweggenommen: „Kommt Religion, so wird am ehesten sie die Probleme lösen.“ (BuG, 108) Aber vor der Religion wird Hausenstein zur Tragik greifen – und schreibt damit weiter an primitivistischen Fantasien, hier zum Sehnsuchtsraum geöffnet.

Hausensteins politischer Rückzug kündigt sich im Gegenstandswechsel an. Ist *Bild und Gemeinschaft* noch an kollektivistischen Urdemokratien orientiert (BuG, 24), werden in den folgenden Büchern die „Primitiven“ und „Barbaren“ zur Projektionsfläche für eine resignative Kulturkritik. In *Barbaren und Klassiker: ein Buch von der Bildnerie exotischer Völker* (1923) wie auch in *Kunstgeschichte* (1927) – ein Tafelband mit 169 Abbildungen aus den hier folgendermaßen eingeteilten geografischen Gebieten Ozeanien, Afrika, Amerika, Asien und Europa, dem ein längerer Textteil folgt – lanciert er anhand von „Exotismus und Exoten“, so das letzte Kapitel der *Kunstgeschichte*, seine Kulturkritik. Der antiklassische Impuls ist dabei, wie zuvor auch bei Semper und Beyer, der Grund, warum er sich der Kunst der sogenannten „Barbaren“ zuwendet.

Hausenstein argumentiert zunehmend vitalistisch und in Richtung einer Spenglerschen Untergangsfantasie – in der späteren *Kunstgeschichte* noch expliziter als in *Barbaren und Klassiker*. In diesem Buch wird die Grundunterscheidung zwischen „Barbaren“ und „Klassikern“ etabliert und das Barbarische zu einem verlorenen europäischen aber zu einem gegenwärtigen afrikanischen und ozeanischen Zustand erklärt. Seine Gegenstände sind Objekte vor allem Masken, Körperschmuckformen oder Götterfiguren aus dem damaligen Neumecklenburg, aus Neuguinea vom Kaiserin-Augusta-Fluß, aus Benin, den Neuen Hebriden oder Neukaledonien. Es sind aktuelle Praktiken, die er beschreibt, wenn er erwähnt, dass die Papua „Masken aus Fetzen und Lehm, mit Hauern

¹⁷⁶ Peter H. Feist, „Wilhelm Hausenstein“, in: Kunsthistorikerlexikon, hrsg. von Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork, Stuttgart, Weimar 1999, S. 155–158, hier: S. 155.

und Haaren [machen] und sie rostrot oder mit den Farben einer kolonisierenden Trikolore [bemalen].¹⁷⁷ Er projiziert auf eine reine Unmittelbarkeit, Naturnähe, Echtheit und des Primären, die alle Klischees über die Künste der Naturvölker wiederholen, nur hier zum Ursprung der Kunst überhaupt verklärt: „Natur ist der Antrieb, aus dem exotische Kunst hervorgebracht wird.“ (BuK, 9), „Ihre Kunst ist analphabetisch. Dies ist gut. Das Analphabetische ist das Wesen der Kunst.“ (BuK, 10), „Die Exotischen lieben es, primären Techniken nahezu bleiben.“ (BuK, 160) und „Der wahre Typus des Wilden ist der Mann, der da bildet wie Natur selbst [...]“ (ebd.). Exotische Kunst stehe im Gegensatz zu „jenen widerwärtig illusionären Bedürfnissen, die in Europa Naturalismus geheißen werden.“ (BuK, 16).

Exotismus ist damit nichts, was vor der eigenen Zeit gelegen wäre, sondern er wird bei ihm einem „Zustand der Menschheit“ universalisiert. Erklärend, dass das Exotische das eigentlich das „außerhalb Gelegene“, das „Außereuropäische“ sei, plädiert er dafür, solche Geografien zu verlassen. „[D]er Begriff des Exotischen [...] [muss] übergeographisch, universell, rein dinglich gedacht werden [...]. Exotik bezeichnet einen Zustand der Menschheit und der Kunst, einen Grad des Daseins.“ (BuK, 40) Zu einer Daseinskategorie universalisiert, finde sich das Exotische auch in früherer europäischer Kunst, etwa im romanischen Stil, dessen Bildnerien exotischer seien als die „Negerbronzen von Benin“ (ebd.). Hausenstein verabschiedet die Kategorie des Stils aufgrund der ihr inhärenten Entwicklungslogik. Statt dessen wird Kunst zu einer Daseinskategorie ontologisiert, deren Wesen nur im Exotismus liegen kann.

Das Kapitel „Exotismus und Exoten“ der *Kunstgeschichte* ist ebenfalls über die Dichotomien klassisch/barbarisch sowie die universalisierten Stilbegriffe impressionistisch/expressionistisch organisiert. Es enthält u.a. eine indische Buddhafigur, eine persische Miniatur, einen japanischen Farbholzschnitt, eine chinesische Tuschelandschaft, ein peruanisches Gefäß, brasilianische und irokesische Tanzmasken, eine Maske aus Kamerun, ein vorgeschichtliches Specksteinidol oder ein Höhlenbild aus Altamira. Diese Künste fasst er unter die beiden Ausdrucksbegriffe klassisch und barbarisch, wobei er klassisch nicht „in einem buchstäblichen abendländischen Sinne“ versteht, sondern „im Geist einer großen Verallgemeinerung“.¹⁷⁸ Die große Verallgemeinerung, so Hausensteins Kritik, bleibt an der griechischen Antike orientiert: „Das Klassische ist dann das Einfache, das Ruhige, das Klare überhaupt, das still Aufgestellte, das mit sich selbst Übereinstimmende, das Beschwingt-Harmonische und Vergeistigt-Sinnliche, das Ausgewogene, das Milde.“¹⁷⁹ Buchmalereien Asiens zählen für ihn ebenso dazu wie be-

¹⁷⁷ Hausenstein, *Barbaren und Klassiker*, S. 17. Im Folgenden abgekürzt als BuK.

¹⁷⁸ Wilhelm Hausenstein, *Kunstgeschichte*, Berlin 1927, S. 495.

¹⁷⁹ Ebd.

stimmte Phasen indischer, chinesischer und japanischer Kunst – also all jene, die mittlerweile als „Hochkulturen“ anerkannt waren. Chinesische Chimären hingegen gehören zum zweiten Bereich: dem Barbarischen, Ausdruckhaften. Zeitgenössischer Ausdruck dessen ist der deutsche Expressionismus, den er mit Tanzmasken aus dem zur Zeit des Expressionismus durch das deutsche Kaiserreich kolonial besetzten Kamerun parallelisiert.¹⁸⁰ Wie die Expressionisten selbst, die ihre Kenntnisse nichteuropäischer Kulturen vor allem aus den Dresdener Völkerschauen gewannen,¹⁸¹ folgt auch Hausenstein hier noch der durch den deutschen Kolonialismus gebahnten Aufmerksamkeit für bestimmte Artefakte, wird ihn allerdings auch als illegitim kritisieren.

Wie schon in *Barbaren und Klassikern* verbindet er in „Exotismus und Exoten“ das Barbarische mit einer Kritik an dem Hochgezüchteten und Zivilisierten der europäischen Malerei, die an die ursprüngliche Ausdruckskraft der Kunst der „Wilden“ niemals mehr heranreiche, auch wenn sie sich noch so sehr, wie in europäischen Primitivismen, barbarisiere. Dass die europäischen Primitivismen nicht über die „Fülle“ und die „ungeheure Macht des Ausdrucks“ der „Exoten“ verfügen,¹⁸² schreibt er der Illegitimität europäischer Kolonialpolitik zu.

Er hängt zwar nicht mehr am Stil, aber einem zyklischen Geschichtsmodell an, das den Untergang des Abendlandes bereits für besiegelt hält. Statt des kollektivistischen Ornaments zieht er nun „Lebenskraft“ verströmende Masken als Beispiele heran. Im Vergleich zu solcher Ausdruckskraft verrate „die unleugbare Schönheit der Bildes des Gauguin auch in den buntesten, leidenschaftlichsten Monumenten eine tiefe europäische Mattheit [...], eine tragische europäische Ermüdung“.¹⁸³

Die Diagnose der „tragischen Ermüdung“ ist gekoppelt an ein phylogenetisches Geschichtsmodell, das sich in Lebensaltern erfüllt, wie es Lamprecht mit der soziogenetischen Entwicklungslinie bereits entworfen hatte, und auf den sich auch Hausenstein bezieht. Das Moment des Tragischen ist ein Grundzug der damaligen Soziologie: Der tragische Selbstzerstörungsprozess moderner Gesellschaften wird bei Ferdinand Tönnies als eine „anthropologische [...] Überforderung des Menschen durch den immer radikaler sich durchsetzenden Abstraktionsprozeß der modernen Gesellschaft“ verstanden und bei Max Weber als „Gefährdung der schöpferischen Kräfte durch die bürokratische

¹⁸⁰ Nach dem Versailler Vertrag, der im Juni 1919 unterschrieben wurde und 1920 in Kraft trat, war Kamerun zunächst offiziell in den Besitz des Völkerbundes übergegangen.

¹⁸¹ Vgl. dazu Lloyd, German Expressionism.

¹⁸² Hausenstein, Kunstgeschichte, S. 505.

¹⁸³ Ebd.

Erstarrungstendenz zu einem ‚stählernen Gehäuse der Hörigkeit‘.¹⁸⁴ Georg Simmel wiederum verstand in *Der Begriff und die Tragödie der Kultur* unter ‚Tragödie der Kultur‘ die selbstzerstörerische Kraft der durch übermäßige Spezialisierung und Verfeinerung gekennzeichneten Kultur, die genau dadurch eine Eigendynamik entfaltet, dass sie nicht mehr in das Leben integriert werden kann und in letzter Konsequenz zerstörerisch auf die eigene Kultur zurückwirkt: eine ‚immanente Logik der Kulturformung der Dinge; der Mensch wird jetzt der bloße Träger des Zwanges, mit dem diese Logik die Entwicklungen beherrscht und sie wie in der Tangente der Bahn weiterführt, in der sie wieder in die Kulturentwicklung des lebendigen Menschen zurückkehren würde. Dies ist die eigentliche Tragödie der Kultur‘.¹⁸⁵ Das Tragische daran ist die schicksalhafte Dimension. ‚Denn als ein tragisches Verhältnis – im Unterschied gegen ein trauriges oder von außen her zerstörendes – bezeichnen wir doch wohl dies: dass die gegen ein Wesen gerichteten vernichtenden Kräfte aus den tiefsten Schichten eben dieses Wesens selbst entspringen; dass sich mit seiner Zerstörung ein Schicksal vollzieht, das in ihm selbst angelegt und sozusagen die logische Entwicklung eben der Struktur ist, mit der das Wesen seine eigene Positivität aufgebaut hat.‘¹⁸⁶

Das Denken einer Gegenkraft zur Positivität ist seit Nietzsche prominent; die Zweifelt des Freudischen Lebens- und Todestriebes, die Gleichursprünglichkeit von Heiligem und Gewalt bei Georges Bataille, der dem Abstraktionsdrang entgegenwirkende Einfühlungsdrang sind einige dieser Modelle einer dem Leben entgegengesetzten Kraft. Simmel hat in *Begriff und Tragödie der Kultur* diese Kraft zur zwangsläufig verlaufenden Geschichte temporalisiert. Allerdings habe bei keinem der Autoren jener ‚Sinn für einen tragischen Grundzug der Entwicklung [...] eine entschlossene politische, sozialpolitische und -ethische Parteinahme für die moderne Gesellschaft verhindert.‘¹⁸⁷ – im Unterschied zu Hausenstein.

Die europäische Zerstörungskraft entfaltet sich bei Hausenstein zunächst im Relativismus, der den europäischen Werten ihre Absolutheit nimmt. ‚Durch die Historie sind wir verdammt, Werte, an denen uns nur das sachlich Absolute oder die sachliche Realität interessieren sollte, historisch zu relativieren.‘¹⁸⁸ Diese Diagnose bedingt die Suche nach dem, was noch nicht der europäischen Zerstörungskraft anheimgefallen sei. Es

¹⁸⁴ Cornelius Bickel, ‚Ferdinand Tönnies und Helmuth Plessner‘, in: Plessners *Grenzen der Gemeinschaft*. Eine Debatte, hrsg. von Wolfgang Eßbach, Joachim Fischer und Helmut Lethen, Frankfurt am Main 2002, S. 183–194, hier: S. 191.

¹⁸⁵ Simmel, *Der Begriff und die Tragödie der Kultur*, S. 248–249.

¹⁸⁶ Ebd.

¹⁸⁷ Bickel, *Ferdinand Tönnies und Helmuth Plessner*, S. 191.

¹⁸⁸ Hausenstein, *Barbaren und Klassiker*, S. 75.

gelte daher, „die außereuropäische Welt noch einmal, in ihrer Kunst, als ein Ganzes zu erblicken, bevor die exotische Menschheit überall und endgültig in die schlechte Kolonisation der Europäer hineingerissen sein wird. Europäisch sein heißt durch Zeit relativieren, durch das Tempo verderben, den baren Zustand umbringen“.¹⁸⁹ Am Werk ist hier eine Enthistorisierung und Mythologisierung, die sich auf ein Denken in immer größeren Zyklen stützt und darin die Option auf Handlungsfähigkeit verliert.

Entscheidend für sein Sehnsuchtsbild ist die Maske, die, behaftet mit einer besonderen Ausdruckskraft, für Hausenstein das noch in *Stil und Gemeinschaft* hochgehaltene Ornament verdrängt. Die von Hausenstein festgestellte „Wahrheit des Entsetzens“, wie er sie in Masken findet, schließt an Worringer an, der den „primitiven Völkern“ die größte Angst gegenüber der „unergründlichen Verworrenheit aller Lebenserscheinungen“¹⁹⁰ zugeschrieben hatte, während der Europäer abgestumpft sei. Darüber hinaus sind Masken auch das Äquivalent zum kulturkritischen Duktus in Begriffen der Tragödie, dessen sich Hausenstein bedient. Sie sind Zeichen für die „barbarische Kultur“. Geschichte sei darin nun wieder zu ihrem Anfang zurückgekehrt: zu den Masken des griechischen Theaters, dem Hausenstein seinen als Tragödie konzipierten Geschichtsentwurf entnimmt.

Rosalind Krauss hat auf die Bedeutung von Masken im Paris der späten 1920er Jahre aufmerksam gemacht – vor allem und erneut im Umfeld der Zeitschrift *Documents*. Insbesondere das Bild der Gasmasken war seit der Erfahrung des Ersten Weltkriegs in den Zirkeln der Avantgarden weit verbreitet. Sie wurde zum Inbegriff der Tatsache, dass das menschliche Gesicht durch das entsetzliche und „furchterregende Bild für die Brutalität des industrialisierten Krieges ersetzt worden war“.¹⁹¹ Während allerdings der Autor des *Documents*-Textes, Georges Limbour, über Aischylos in Begriffen der griechischen Komödie und der Karnevalisierung spricht¹⁹² – und die Gewalt des Krieges thematisiert –, formuliert Hausenstein seine Kulturkritik wenige Jahre zuvor in Begriffen einer schicksalhaften Tragödie. Er entwirft ein Untergangsszenario, das dem eines anderen Zeitgenossen gleicht: dem des Schriftstellers und Kulturkritikers Max Picard. Picard, Hausenstein und Sedlmayr werden sich auch in den 1950er Jahren im Lamento gegen die moderne Kunst zusammenfinden. 1922 hatte Picard bereits einen Abgesang an den

¹⁸⁹ Ebd.

¹⁹⁰ Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, S. 50.

¹⁹¹ Rosalind Krauss, *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge/MA 1985, insbes. S. 65–69.

¹⁹² Vgl. Georges Limbour, „Eschyle, le Carnaval et les Civilisés“, in: *Documents*, Nr. 2, 1930, S. 97–102.

Menschen veröffentlicht, *Der letzte Mensch*,¹⁹³ der in der modernen Gesellschaft sein Gesicht verloren habe. Die Masken der ‚ersten Menschen‘ Hausensteins sind die Antithese zum von ihm diagnostizierten „gesichtslosen“ Europäer.

Wie Lamprecht anhand des Japonismus sieht nun Hausenstein im Expressionismus das Anzeichen dafür, dass die Weltgeschichte ihren Lauf gegen Europa richten könnte: „Wir sollen indes bedenken, daß wir den Exotismus unserer Expressionisten nicht für eine billige Laune der Einzelnen zu halten hatten. In diesem Krieg [dem 1. Weltkrieg, S.L.] waren die schwarzen Regimenter gemischt; das europäisch-afrikanische Amalgam ist dort schon Tatsache gewesen. In Amerika ist der Neger im Begriff, den Apparat der bürgerlichen Öffentlichkeit mitzuergreifen. In Paris ist der Roman eines Negers mit einem großen literarischen Preis ausgezeichnet worden. Wir sind müde bis zur Erschöpfung. Es mag sein, daß wir das Ende eines Turnus sind, der bei den Assyriern begann – und daß wir nun in Kunst wie allgemeinem Geschehen Schicksale von den gelben und schwarzen Rassen zu erwarten haben, die in Jahrhunderten und Jahrtausenden ausgeruht sind.“¹⁹⁴ Die ausgeruhten Anderen partizipieren noch an der Geschichtslosigkeit nicht-europäischer Kulturen, insofern sie nur den Anfang bilden. Zwar wendet sich Hausenstein gegen die Gleichstellung von Exoten mit der Malerei der Prähistorie, was er von Einstein übernehmen konnte, dessen *Negerplastik* er rezensierte und der dort von den falschen Phrasen der „Völker ewiger Urzeit“¹⁹⁵ sprach. Gleichwohl verklärt Hausenstein sie zum möglichen Anfang eines neuen Lebensalters, einer neuen Kindheit. Dies teilt sich Hausenstein mit dem Morphologen und Spengler-Schüler Leo Frobenius, der Afrika auf das phylogenetische Stadium der Kindheit festgeschrieben hatte.

Die Verlangsamung der Geschichte, wie sie bei Hausenstein in großen Zyklen von den Assyriern bis heute aufscheint, bindet also die ersten und die letzten Menschen, die Kindheit und das Alter, lebenszyklisch aneinander. Bereits Worringer hatte dieses Bild bemüht, als er schrieb, der moderne Mensch stehe „vom Hochmut des Wissens herabgeschleudert [...] nun wieder ebenso verloren und hilflos dem Weltbild gegenüber wie der primitive Mensch“.¹⁹⁶ So werden ‚erste‘ und ‚letzte‘ Menschen komplementär; die

¹⁹³ Max Picard, *Der letzte Mensch*, Wien, Zürich 1921. Das Bild des „letzten Menschen“ ist Friedrich Nietzsches Vorrede zu *Also sprach Zarathustra* entnommen. „Zarathustra“ beschreibt diese „letzten Menschen“ als die „Verächtlichsten“, denn sie haben „durch die Wohlfahrt, die die Härten des Lebens mildert, auch das Leiden und damit die Leidenschaft, die Liebe und die Sehnsucht eingebüßt“, so die Zusammenfassung von Detlev Peukert, der über den Stellenwert dieses Bildes bei Max Weber schrieb. Vgl. Detlev Peukert, „Die ‚letzten Menschen‘. Beobachtungen zur Kulturkritik im Geschichtsbild Max Webers“, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 4, 12. Jg., 1986, S. 425–442, hier: S. 426.

¹⁹⁴ Hausenstein, *Kunstgeschichte*, S. 508.

¹⁹⁵ Einstein, *Negerplastik*, S. 7.

¹⁹⁶ Worringer, *Abstraktion und Einfühlung*, S. 52.

einen sind am Ende der Geschichte angelangt, die anderen sind „ausgeruht“ und fangen gerade erst an. Spenglers *Untergang des Abendlandes* liefert den Erzählfaden für diesen Zusammenschluss. Nach dem Untergang wird „[d]as Wirken einer historischen Vernunft [...] nicht mehr zu erkennen sein, denn alles, was geschehen wird, ist zoologischer Zufall. Die Rückkehr zum Ursprung ist die ewige Wiederkehr der Geschichtslosigkeit. Mit dem Ende des Abendlands beginnt eine neue Prähistorie.“¹⁹⁷ – so Beat Wyss in einer Spenglerparaphrase.

Diese Invertierung der europäischen Machtfantasie findet in der Tragödie ihr Bild, das die eigene Zeit nicht mehr historisch denkt, sondern zur Schicksalhaftigkeit hypostasiert. Entsprechend taucht bei Hausenstein das anthropologische Mangelwesen in den Dimensionen des Tragischen wieder auf: „Es gibt nicht Kunst ohne Tragödie. [...] Kunst ist Kompensation des menschlichen Unvermögens, den Sinn des Lebens zu deuten. Sie ist die Resignation zur Nachschöpfung des Geschöpften.“¹⁹⁸ Diese anthropologische Dimension ist vor allem an eigene Enttäuschungen gebunden, die er auch in einem Traktat über die „Überschätzung der Kunst“¹⁹⁹ festhält.

Diese Resignation ist dabei als Potenzierung jener Rückwärtsprojektion zu sehen, die schon in *Bild und Gemeinschaft* angeklungen war; wo das Ideal immer schon ein vergangenes und verlorenes war. Ebenso wenig wie das Urgermanentum lässt die Tragödie eine Handlungsperspektive zu. Der Diskurs des Ungeschichtlichen, der den primitiven Lebensformen zugeschrieben war – sowohl bei Hausenstein wie Beyer wiederholen sich die Muster von Kindheit, Schriftlosigkeit und Geschichtslosigkeit –, erschöpft sich im nostalgischen Entwurf. Hausenstein hatte gerade das Ahistorische der „Naturvölker“ angeführt, als Zuflucht für das relativistische, geschichtliche und dadurch zerstörerische Denken. Die rückwärtsgewandten Utopien sind die entzeitlichte Form eines ehemaligen Machtanspruchs oder einer dadurch getilgten aktuellen politischen Perspektive, die sich in eine Kulturdepression verwandelt haben.

¹⁹⁷ Beat Wyss, *Die Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*, München 1985, S. 264.

¹⁹⁸ Hausenstein, *Barbaren und Klassiker*, S. 75.

¹⁹⁹ Wilhelm Hausenstein, „Vom Wert der Bilder: Notizen zur Überschätzung der Kunst“, in: *Die Neue Rundschau*, 1928, S. 486–508.

VI. DIE MALEREI DER TROGLODYTEN – URMENSCHHEIT UND SPÄTKULTUR

Alle Archetypen des Menschengedenkens rufen den Künstler

Oto Bihaliji-Merin¹



Herbert Kühn, Die Malerei der Eiszeit, 1922, Taf. III: Gestürzter Bison aus Altamira

„Wunderbare Kunst, seltsame Gemälde, modernste Kraft aus einer Zeit vor fünfzigtausend Jahren, aus einer Zeit, wo Nordeuropa unter Eis- und Gletscherdecken lag, und der Mensch, ein Tier unter Tieren, vor Frost und Kälte sich in Höhlen barg. Seltsame Kunst, bisher fast unbekannt, und doch die höchste Höhe, Höhe am Anfang der Zeit.“² Mit diesem Loblied auf *Die Malerei der Eiszeit* ließ der Prähistoriker Herbert Kühn 1922 seine Abhandlung über Höhlenmalereien beginnen. Seine Begeisterung über die seit Mitte des 19. Jahrhunderts entdeckten Spuren urmenschlicher Artefakte, vor allem der Höhlenmalereien Altamiras im Jahr 1879, ist auch der Tenor in zahlreichen anderen Publikationen, die in der Kunstgeschichte vermehrt seit den 1910er Jahren erscheinen.³ Auf die ersten längeren Abhandlungen des französischen Urgeschichtsforschers Henri Breuil

¹ Oto Bihaliji-Merin, Einführung, in: Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst*, Köln 1960 (1947), S. 16.

² Kühn, *Die Malerei der Eiszeit*, S. 9.

³ Publikationen zur Urgeschichte des Menschen und den Anfängen der Kultur erscheinen ab den 1870er Jahren, bis sie zunehmend auch in die Kunstgeschichte Eingang finden. Vgl. dazu Ulrich Pfisterer, „Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft“, in: *Die Gärten von Capri*, hrsg. von Martin Mosebach (= Vorträge aus dem Warburg-Haus, 10), Berlin 2007, S. 13–80.

um 1900 folgten im deutschsprachigen Raum eine Reihe von kunstgeschichtlichen Abhandlungen, die die Malerei der Eiszeit behandeln und in den Kanon der Kunst miteinbeziehen: u.a. Max Verworns *Zur Psychologie der primitiven Kunst* (1907) und *Ideoplastische Kunst* (1914), Hugo Obermaiers *Der Mensch der Vorzeit* (1912); R.M. Schmidts *Die diluviale Vorzeit Deutschlands* (1912), R.R. Schmidts Bildermappe *Die Kunst der Eiszeit* (o.J.), Manfred Hoernes' *Urgeschichte der bildenden Kunst in Europa* (1914) sowie *Leben und Kunst des fossilen Menschen* (o.J.). Hatte Kühn noch den Mensch als Tier unter Tieren dramatisiert, betont er zugleich die Modernität dieser Malereien – jene „modernste Kraft aus einer Zeit vor fünfzigtausend Jahren“. Mit den Höhlenmalereien schließt sich die Moderne mit der Urzeit kurz.

Höhlenmalereien galten fortan als Beweis für den Kunsttrieb des Menschen, für eine ursprüngliche Kreativität, für einen nur dem Menschen eigenen mimetischen Impuls und wurden so zum neuen Gattungsmerkmal. Mit der Paläontologie erschloss sich für die Kunstgeschichte ein neuer Objektbereich und sowohl Weltkunstbücher als auch solche, die sich mit dem Ursprung der Kunst beschäftigten, sollten fortan nicht mehr ohne Abbildungen des bald kanonisierten Bisons aus Altamira oder der Venus von Willendorf auskommen. Kühn adressierte die Kunstgeschichte direkt, wenn er mit seinen Forschungen über „Kunstgruppen im Paläolithikum“ es als erwiesen ansah, dass die bisherige Kunstgeschichtsforschung im Irrtum lag, diese Kunst, „Wurzel und Ursprung aller späteren Kunstübung [...] auszuschalten [...] oder womöglich gar, was auch an machen Stellen geschah, als Nichtkunst zu bezeichnen.“⁴ Das Paläolithikum sei vielmehr geeignet, „der Kunstgeschichte nicht nur inhaltlich, auch nicht nur unter dem Gesichtspunkt der Gesetzmäßigkeit des künstlerischen Verlaufes, sondern auch stilistisch-formal die stärksten Anregungen zu bringen.“⁵

Das Urzeitliche war Evidenz genug, um verschiedenen Denkansätze historisch zu fundieren. Die Urgeschichtliche entzieht sich gleichzeitig als das Archaische und Anfängliche einer eigenen Geschichtlichkeit, handelt es sich doch, so damalige Begründungen, um eine „zeitlos in der Vergangenheit sich verlierende Urkunst“.⁶ Der Anfang selbst steht außerhalb jener Geschichte, die er begründet und ist gleichwohl Voraussetzung für das Paradigma des Geschichtlichen selbst. Die Prähistorie wie das Archaische sind in dem Maße modern, wie ihre Modernität negiert wird. Auch die Moderne fingierte sich als am Anfang und außerhalb der Zeit stehend, wie jene Kunst, die sie als Begründungsfigur für sich in Anspruch nahm. Das Archaische, Anfängliche sind „phan-

⁴ Herbert Kühn, „Beziehungen und Beeinflussungen der Kunstgruppen im Paläolithikum“, in: *Zeitschrift für Ethnologie. Organ der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte*, Heft 5/6, 58. Jg, 1926, S. 349–367, hier: S. 366

⁵ Ebd.

⁶ Herbert Kühn, Hugo Obermaier, Buschmannkunst. Felsmalereien aus Südwestafrika, Berlin 1930, S. 6.

tasmatische Extremformen des Geschichtlichen in seiner unmöglichen Darstellbarkeit, in der sich diese Unmöglichkeit in die alleinige Möglichkeit des formal Unveränderlichen verdreht hat: Geschichtliches als Perversion ins Geschichtslose.⁶⁷ Wenn Geschichtslosigkeit ein Term des Geschichtlichen ist, spielen die urgeschichtlichen Künste in dieser Konstruktion abermals die Rolle der ausgeschlossenen Eingeschlossenen.

Als anthropologische Ursprungsfiguren wurden Höhlenmalereien für alles Mögliche in Anspruch genommen: in den 1920er Jahren für eine Reeuropäisierung und Germanisierung der Kunst, in den späten 1940er Jahren für eine humanistische Neubegründung der Kunst nach dem Nationalsozialismus und in den 1950er Jahren, um die beiden geschichtsphilosophischen Enden der Zeit, Prähistorie und Posthistoire, zu verknüpfen.

VI.1 EISZEIT STATT AFRIKA – *GERMANISIERUNG DER HÖHLE*



Wilhelm Paulcke, Steinzeitkunst und moderne Kunst, 1293, Taf. 68: Maria Uden, „Frau im Wasser“, Holzschnitt, 1918 und „Frauenfigur von Willendorf“, Altsteinzeitliche Kalksteinplastik

Mit Büchern über die Kunst der Eiszeit ging vor allem ab den 1920er Jahren eine Reeuropäisierung der Kunst einher. Die Eiszeit ersetzte die nostalgische Projektion einer „ursprünglichen Wildheit“ auf sogenannte primitive Völker, ersetzte auch den Buschmann-Mythos als einzig noch lebendes Urvolk und stattete die moderne Kunst mit einer europäischen Tiefendimension aus. Die nichteuropäischen Künste wurden in zunehmend nationalen, nationalistischen und rassistischen Diskursen aus dem Horizont der Kunstgeschichte wieder entfernt. Der Exotismus wurde von einem Archaismus ersetzt.

⁶⁷ Marcus Coelen, „Geschichtsmedien Trauer und Traum – Psychoanalyse und Surrealismus“, in: *Egologie. Subjektivität und Medien in der Spätmoderne (1880–1940)*, hrsg. von Christoph Hoch und Philipp Jeserich, Frankfurt am Main 2005, S. 125–150, hier: S. 131.

Dazu galt es sich zunächst einem Forschungszweig entgegenzustellen, der sich im Zuge der kolonialen Rasseforschung etabliert hatte. Die Entdeckung der Felsmalereien Altamiras und der wenig später erfolgten Forschungen über Felsmalereien in Afrika im Zuge des Kolonialismus des deutschen Kaiserreichs, warfen Fragen nach einer Verwandtschaft unterschiedlicher Kunstregionen auf. E. Werth, der seine *Grundzüge einer Paläoanthropologie*, eine rassebiologisch argumentierende Anthropologie, zwischen 1921 und 1928 entwarf, sprach anhand „verblüffende[r]“ Ähnlichkeiten zwischen spanischen und südafrikanischen Felsmalereien von einer über Afrika-Europa-Asien verbreiteten „jungpaläolithische[n] Gesamtkultur“, zu denen neben den bereits genannten noch „Eskimos“ zählten.⁸

Der Anthropologe, Arzt, Forschungsreisende und Direktor des Berliner Völkerkundemuseums Felix von Luschan etwa fühlte sich durch das „Problem“ beunruhigt, „inwieweit diese spanischen mit den südafrikanischen Felsmalereien zusammenhängen.“ Er geht durchaus von einem „direkten Zusammenhang“ aus, sichert aber insofern eine hochkulturelle „Abstammung“ der Felsmalereien, als er darüber spekuliert, dass diese Malereien womöglich gar nicht von Buschmännern gemacht worden sind, sondern von aus „Nordafrika eingewanderten Hamiten“⁹. Den Hamiten, deren Genesis auf den alttestamentarischen Ham zurückgeführt worden war, schrieb die Rasseforschung ab den 1880er Jahren eine kulturtragende Rolle zu im Gegensatz zur sogenannten primitiven Bevölkerung.¹⁰

Herbert Kühn und Hugo Obermeier, die in ihrem Buch *Buschmannkunst* (1930) von Luschan zitieren, fassen all jene damaligen Spekulationen zusammen, nach denen es eine Verwandtschaft zwischen Buschmännern und „kunstbegabten Jungpaläolithikern“ Südwesteuropas gebe, da beide aus möglicherweise demselben „Grundstamm“ hervorgegangen seien, „von welchem sich sowohl die Eiszeitkünstler Europas, als auch die primitiven Buschmänner abgezweigt hätten.“¹¹ Eine „Rassenverwandtschaft“ wäre damit gegeben. Kühn/Obermaier zeigen sich gegenüber diesen Spekulationen verhalten und räumen trotz Übereinstimmungen lediglich die gleiche „Kunstmentalität“ und eine „Verwandtschaft“ in ökonomischer Hinsicht, in der Art der Steinbearbeitung, in der künstlerischen Arbeit und in der psychischen Grundeinstellung ein. Von den Buschmännern als „Paläolithikern“ Afrikas zu sprechen, sei daher nur in Anführungszeichen möglich. Gleichwohl gelten sie ihnen noch als die letzten „Vollrepräsentanten

⁸ Emil Werth, *Der fossile Mensch. Grundzüge einer Paläanthropologie*, Berlin 1921–28, S. 769.

⁹ Kühn, Obermaier, *Buschmannkunst*, S. 2–3.

¹⁰ Vgl. Peter Rohrbacher, *Die Geschichte des Hamiten-Mythos* (= Veröffentlichungen der Institute für Afrikanistik und Ägyptologie der Universität Wien, 96), Wien 2002.

¹¹ Kühn, Obermaier, *Buschmannkunst*, S. 2.

der ‚paläolithischen Kunstmentalität‘, die noch lebendig sei. „Dank dieser glücklichen Tatsache erfüllt sich, dass das, was auf unserem Kontinente längst erlosch und als ‚fossile Kunst‘ in unseren Höhlen und Felsnischen verblasst, uns in Afrika geradezu heute ‚lebendig‘ entgegentritt.“¹²

Auf der Suche nach den Anfängen der Menschheit richtete sich die Suche entsprechend auch nur auf solche Zeichnungen und Malereien, die für einen Uranfang der Kunst und damit menschheitlicher Kunstbetätigung stehen sollten.

Kühn hatte zuvor bereits in einem Aufsatz einen Vergleich zwischen drei „Stilgruppen“ angestrengt: der franko-kantabrischen Kunst Ost-, Mittel- und Westeuropas, der spanischen Felsmalereien des Paläolithikums im Osten der iberischen Halbinsel und nordafrikanischer Felsmalereien des Atlas-Sahara-Gebietes. Dabei ging es ihm darum, die „gesetzmäßige Gleichförmigkeit im Wesen der Kunst“ zu beweisen.¹³ Er übernahm die Wöfflinschen Grundbegriffe „linear“ und „malerisch“, nach denen das „Werden dieser Kunst“ bei allen drei Gruppen in den aufeinanderfolgenden Epochen des Aurignacien, des frühen und mittleren Madgalénien und schließlich des späten Madgalénien, parallel vom Linearen zum Malerischen und wieder zum Linearen verlaufe.¹⁴ Die dritte Stufe, wieder zurück zum Umrisshaften, Festen, Linearen ist bei ihm als Synthese gedacht, wodurch sich diese Stufe als Kunst der „Spätzeit“ ausweise: Sie trage alle Eigenarten des vorhergegangenen Stils noch in sich, d.h. das Malerische, und gleichzeitig erkenne man überall das bewusste Abstrahieren von Farb- und Lichtproblemen. „[E]s ist die Haltung der wissenden Zeit, der Spätzeit, die wieder das Einfache, das Klare und Gradlinige sucht.“¹⁵

Diese Abfolge habe „in tieferem symptomatischen Sinne normativen Charakter“. Denn: „Wir können den Beginn der Kunst – das alte, große Problem der Ästhetik – gleichsam dreimal an drei verschiedenen Stellen des Planeten verfolgen, wir können das Werden und Wachsen sehen bei drei verschiedenen Gruppen, die durch zwei, vielleicht auch drei verschiedene Rassen der Menschen getragen sind.“¹⁶ Drei parallele Ursprünge zurückzuverfolgen, stellt sich gegen die Annahme einer linearen Entwicklung, die nur an einem Ursprungsort ihren Ausgang genommen haben soll. Dreimal dieselben Entwicklungsstufen aus der Urzeit des Menschen zu diagnostizieren, könne nichts anderes bedeuten als eine gesetzmäßige Immanenz der Kunstentwicklung.

¹² Ebd., S. 44. Vgl. dazu ausführlich Gordon, *The Bushman Myth*.

¹³ Kühn, *Beziehungen und Beeinflussungen*, S. 364.

¹⁴ Ebd.

¹⁵ Ebd., S. 352.

¹⁶ Ebd., S. 364.

Als Verfechter des Naturalismus hält Herbert Kühn allen, die glaubten, „daß die imaginative Kunst, die geometrisch stilisierte Form, am Anfang des Kunstschaffens stehe“¹⁷ entgegen, sie hätten damit das Wesen der Kunst missverstanden: „Die paläolithische Kunst, der Beginn der Kunst überhaupt, ist sensorisch, ist naturalistisch, ist Hingabe an das Hier, Horchen auf die Bewegung, Freiheit, Kampf, ist das Leben selbst.“¹⁸ Kühns Beschreibungen lassen erkennen, wie sehr sein Buch über die *Malerei der Eiszeit* von einem Idealbild männlicher Tatkraft und Kampf bestimmt war. Diese sensorischen Artefakte können nur von jemand stammen, der nicht die „Differenz von Seele und Körper“ kennt. Sie setze eine „einfache, unproblematische Stellung zur Welt voraus“, hier sei „alles Freiheit, Ungebundenheit, Ursprünglichkeit“, der paläolithische Mensch sei „der Kämpfer, der Eroberer, der mitten im Streite steht [...] [D]er Paläolithiker, der troglodytische Jäger, mußte die Triebkraft, das Blut, das Leben malen.“¹⁹ Sein frühgeschichtlicher Nachfolger dagegen, der Neolithiker, „der seßhafte Mensch der Neusteinzeit, der schon Gefäße, Urnen formte, kam zur Abstraktion, zur Bindung“.²⁰

In solchen Argumentationen ging es um die Produktion einer naturhaften, direkten, triebhaften Kunst, deren Stilisierung nur ein „intellektuelles Produkt der Abstraktion, eine Spätform“ sei und das Primäre immer „die reizbedingte, reizproportionale triebhafte Wahrnehmung“. Er belegt diese These mit einer Passage aus Max Schelers philosophischer Anthropologie *Die Formen des Wissens und die Bildung* von 1925: „Scheler hat mit Recht darauf hingewiesen, daß die triebhaft-emotionale Kraft- und Wertgegebenheiten ontologisch vorgegeben sind der Unabhängigkeit von Reihenformen und Reihengliedern des Denkens, deren anschauliche Gegebenheit diskursives Denken und die Anwendung seiner gesetzlichen Funktion erst möglich macht. Die relative Isolierung eines Gegenstandes aus seinem struktiven Komplex ist immer das Spätere, seine Transformationen ins Abstrakt-Imaginative ein logischer Prozeß, der nie primär, nie ursprünglich ist.“²¹

Solche gegen die Abstraktion gerichteten Argumente stehen in Zusammenhang mit dem in Deutschland nach dem Ersten Weltkrieg zunehmenden Gemeinschaftspathos, das mit den Argumenten des Volkstümlichen und Ursprünglichen gegen die Technisierung, der Moderne im expressionistischen Ausdrucksparadigma die einzige legitime Kunst sah. Bis auf wenige Ausnahmen wurde das Primat des Naturalismus – im Gegensatz zur Abstraktion – in den 1920er Jahren genau von jenem antidemokratischen Den-

¹⁷ Kühn, *Die Malerei der Eiszeit*, S. 9.

¹⁸ Ebd., S.10.

¹⁹ Ebd., S.12.

²⁰ Ebd.

²¹ Kühn, *Beziehungen und Beeinflussungen*, S. 364.

ken zur Zeit der Weimarer Republik vertreten, das den abstrahierenden und bürokratisierenden Tendenzen der Moderne, der „Entzauberung der Welt“ oder auch der „Zivilisation“ ein reaktionäres Kulturmodell entgegenhielt.²² Wenn Werth gegen die „unpersönliche“ Kunst – und das Unpersönliche der modernen Gesellschaft gehört zu den antidemokratischen Klagetopoi – die „persönliche“ Kunst hochhält, wird erstere im Tenor der konservativen Kulturkritik abgewertet unter Verwendung des biologischen Begriffs der Degeneration: „Vom künstlerischen Standpunkt aus zeigt diese Kunst [die unpersönliche und abstrakte, Anm. S.L.] eine degenerative Entwicklung.“²³ Diese Künstler würden durch Wiederholung der eigenen Werke den Weg zum Stil einschlagen, aber: „die Wiederholung wirkt zersetzend. Die Form sinkt, und der Gehalt steigt; das sinnliche Motiv tritt zurück auf Kosten des Geistigen.“²⁴ Die sinnliche Form steht hier weitaus höher als der geistige Gehalt. Nur sinnliche Kunst sei „mit einem Wort wahre Kunst“.²⁵

Zeitnah hatte Carl Einstein diesen Zug als Regression ins Primitive bereits kritisiert. „Immer wieder verteidigt sich der Mensch gegen die eigene Schöpfung, wenn sie ihn überbeschwert und gefährdet durch periodische Regressionen ins Primitive. Die rationale Wirklichkeit wurde dermaßen überdifferenziert und vereinzelt, dass sie ebenso wie der rationalisierte Staat nicht mehr geglaubt werden. Der kulturelle Überbau wurde dermaßen verfeinert, dass in ihm nur noch abgeleitete oder mittelbare Erlebnisse verwirklicht werden können. Somit wurden die primären Triebe kaum noch ausgelöst; verlor die Gesellschaft ihre züchtende Kraft, und ein im Primären treibender Charakter steht außerhalb derselben.“²⁶ Einstein formuliert hier kein Abfolgemodell der Kulturen mehr, d.h. die fortschreitende Ablösung primitiver Stadien durch zivilisiertere, sondern siedelt einen grundsätzlichen Primitivismus auf jeder „Entwicklungsstufe“ an, nur dass in den verfeinerten Gesellschaften die primären Triebe nicht mehr ausgelöst würden, was aber ihr Vorhandensein voraussetzt.

Was von Einstein als antikultureller Impuls beschrieben wird und als Reaktionsmuster auf Überforderung gekennzeichnet wird, geht von der Vorstellung aus, die primären Triebe könnten wieder aktiviert und gegen den kulturellen Überbau in Stellung gebracht werden. Was diesen Impuls indes auslösen sollte, das Vorhandensein bloß abgeleiteter und mittelbarer Erlebnisse, ist zum Topos der Entfremdungstheorie geworden. Implizit ist bei den ‚Antikulturellen‘ der Wunsch, ursprüngliche Erfahrungshorizonte zurück zu

²² Vgl. dazu ausführlicher Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, London, New York 1984.

²³ Werth, *Der fossile Mensch*, S. 756.

²⁴ Ebd., S. 756–757.

²⁵ Ebd., S. 757.

²⁶ Carl Einstein, *Werke*, Bd. 3, 1929–1940 hrsg. von Hermann Haarmann, Wien 1985, S. 303–304.

gewinnen. Das heißt aber nichts anderes, als dass die Vergangenheit als einheitliche, ursprüngliche und unmittelbare zugänglich sein kann.

Zu dieser Vergangenheit sollte zunehmend die eigene, d.h. die europäische Urzeit werden. Damit gingen Abwertungsprozesse afrikanischer Künste und Artefakte einher, wenn etwa Hugo Obermaier, der zusammen mit Leo Frobenius ein Buch über Felsmalereien Kleinasien geschrieben hatte, den Naturalismus zum Kriterium dafür nimmt, dass die kleinasiatischen Malereien den Höhlenmalereien Südwesteuropas gegenüber minderwertig seien. „Die Inferiorität fällt noch überzeugender an den menschlichen Wiedergaben in die Augen, welche einem Vergleiche mit den kühn genialen Malereien des diluvialen Ostspaniens, überhaupt nicht standhalten. Die Menschengestalten, welche durch ihre unmittelbare Vergesellschaftung mit Tierbildern sich als unserer ältesten Gruppe angehörig erweisen, sind unwirkliche Figuren ohne Naturwahrheit; Gesicht und Penis sind des öfteren nachträglich und in ungeschicktester Ergänzung angefügt.“²⁷

„Afrika“ gerät zunehmend wieder in Misskredit. An zyklischen Zeitmodellen und morphologischer Repetition orientiert, beschreibt der an Völkerpsychologie interessierte Kunsthistoriker und Anthropologe Eckhard von Sydow die nichteuropäischen Künste – im Gegensatz zu Hauseinsteins Phantasie „ausgeruhter“, „junger“ Kunst – als zu ihrem Ende kommend. Hatte er in seinem Buch *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit* zwar noch geschrieben, dass wenn ein Hauptakzent auf Afrika gelegt werde, dies „dieses Erdteils Wert und wahrhaftem Wertübergewicht“ entspreche und ebenso der „fortgeschrittenen, denkerischen und nachfühlenden Klärung seines künstlerischen Eigentums, deren Anbeginn wir Carl Einstein und auch Leo Frobenius verdanken“.²⁸ So trifft dieses Bekenntnis und Zugeständnis nur für frühe nichteuropäische Kunst zu, deren heutige Repräsentanten im Verfallsstadium begriffen seien: „Die Hochblüte polynesischer oder innerafrikanischer und nordwestamerikanischer Plastik liegt hinter uns und den heutigen Repräsentanten jener Naturvölker. Statt ‚rosiger Morgendämmerung‘ gibt es nur noch ‚phantastisches Abendgewölk‘.“²⁹ Der Zeitzyklus von der Kindheit der Menschheit bis zu ihrem Ende soll sich hier schon vollzogen haben, die zeitgenössische afrikanische Kunst ist nur noch das Ende einstiger Morgendämmerung.

In einem solchen diskursiven Milieu konnte sich die Ursprungssuche der Kunst umso leichter nach Europa bzw. nach Deutschland verlagern. Aus der Sicht nationalistisch gesinnter Kunstkritiker hätte Deutschland nun mit dem neuen „Nationalstil“ des Ex-

²⁷ Hugo Obermaier, „Die kleinasiatische Felskunst im Lichte der Vorgeschichtsforschung“, in: Leo Frobenius und Hugo Obermaier, Hadschra Maktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinasien, Faksimilenachdruck der Ausgabe von 1925 mit einem Aufsatz von Walther F. E. Resch, Graz 1965, S. 25–62, hier: S. 54.

²⁸ Eckart von Sydow, *Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit*, Berlin 1923, S. 100.

²⁹ Ebd., S. 102.

pressionismus die Führung in der Geschichte der Weltkunstentwicklung übernommen.³⁰ Um den Expressionismus als Nationalstil zu legitimieren, mussten die Referenzen auf und zuvor etablierte Parallelisierungen zu nichteuropäischen Künsten allerdings gestrichen werden.

Das Buch des Karlsruher Geologieprofessors und Gletscherforschers Wilhelm Paulcke *Steinzeitkunst und moderne Kunst* von 1923 ist ein solcher Schritt hin zur Ausreibung der „Wilden“ aus der Kunst, indem er vor einer „Bastardisierung“ der deutschen Kunst warnte. Sie könne nie eine deutsche sein, „wenn sie auf den Äußerungen des Empfindungslebens anderer Zeiten, Rassen und Völker – z.B. derjenigen des Malayischen Archipels, Afrikas, Japans, oder Chinas – aufbaut; sie muß in deutschem Boden wurzeln.“³¹

Der Gefahr der Degeneration begegnet er mit einem Appell an „Rassenreinheit“³² und verlegt den Ursprung der Kunst in die Urzeit. Höhlenmalereien sowie Bildwerke aus der Stein- oder Bronzezeit – inklusive eines ägyptischen Grabreliefs – werden mit der zeitgenössischen Kunst parallelisiert. Nebeneinander platzierte Abbildungen sollten qua visueller Analogie belegen, in welchem Maße die Zeichnungen und Gemälde von Wassily Kandinsky, Ferdinand Hodler, Paul Klee, Franz Marc oder Maria Uden den Bildwerken der Urzeit entsprechen. Das Prinzip „rhythmische Wiederholung“ würde sich sowohl bei Hodler, in den Zeichnungen einer Rentierreihe aus der Grotte de la Mairie bei Tenjat, als auch in Kinderzeichnungen wiederfinden. Marcs „Stier“ und ein Bison aus Altamira seien durch „fast identische Darstellungsweisen“ charakterisiert. Maria Udens Holschnitt „Frau im Wasser“ ordnet er der „Venus von Willendorf“ zu. Und nicht zuletzt entdeckt Paulcke als Beispiele für die „zeichnerische Phantasie“ „äußere Ähnlichkeiten“ zwischen Klees aquarellierter Zeichnung „Bootsverleiher“ und Felsgravuren aus der Bronzezeit Skandinaviens.

Die Vergleichbarkeit wird anhand von Reproduktionen hergestellt, in denen die Höhlenmalereien auf schwarz-weiße Zeichnungen und Umrisslinien reduziert sind. Diese Praxis der abstrahierenden Zeichnung ist neben kunsthistorischen Klassifikationsbegriffen und Fotografien einer der visuellen Hauptmodi, durch den diese Künste in die europäische Zirkulation gelangten. Erst durch die formale Reduktion schienen sie vergleichbar zu werden. Ähnlich wie schon bei Blossfelds Fotografien brauchte es mediale Transformationsprozesse, um vermeintliche Parallelen, Ähnlichkeiten und Gleichheiten evident erscheinen zu lassen.

³⁰ Hier nach Locher, *Kunstgeschichte als historische Theorie*, S. 445.

³¹ Wilhelm Paulcke, *Steinzeitkunst und moderne Kunst*, Stuttgart 1923, S. 58.

³² Ebd.

In seiner Klassifikationen teilte Paulcke, wie zuvor Hugo Obermaier, Höhlenmalereien geografisch in Kunstprovinzen ein. Allein sie würden es erlauben, von „echte[r] Kunstüberlieferung“ und „wirkliche[n] Schulen“³³ zu sprechen. Weiterhin übernimmt Paulcke für die Beschreibung der Steinzeitkunst die Termini zeitgenössischer Stilabfolgen: „In ganz hervorragendschöner Weise können wir bei all diesen prähistorischen Kunstwerken die Entwicklung vom naturalistischen durch das expressionistische zum völlig symbolistisch stilisierten Bildwerk verfolgen.“³⁴ Zwar geht Paulcke von der Beobachtung aus, dass zeitgenössische Künstler offensichtlich „an die Kunst, bzw. den Kulturkreis lebender, niedrig stehender Völker“ anknüpften und es Ähnlichkeiten der prähistorischen Völker zu „Renntiervölkern [...] Buschmännern und Australiern“ gebe. Aber genau diesen Bezug zu unterbrechen ist Hauptanliegen des Buches: Nicht mehr die Kunst der „niedrig stehenden Völker“ will Paulcke mit der Vorgeschichte in Verbindung bringen, sondern „das Kunstschaffen des vorgeschichtlichen Menschen in seiner Entwicklung“.³⁵ Die durch die europäischen Höhlenmalereien ins Spiel gebrachte Forderung nach Naturwahrheit als Ausdruck urmenschlicher Schaffenskraft gerät zur Grundlage, um alles Abweichende als inferior zu disqualifizieren.

Vorbereitet wurde diese Austreibung der nichteuropäischen Künste aus der Kunstgeschichte durch das ein Jahr zuvor erschienene Buch *Urmensch und Wilder. Eine Parallele aus Urwelttagen und Gegenwart* (1921) von Ernst Otto Hauser. Auch er stellte außereuropäische gegen „diluviale Völker“: „Branntwein, Kleider und Waffen machten aus dem Wilden keine Kulturmenschen in des Wortes heiligster Bedeutung [...]. Anders liegt die ‚Menschwerdung‘ bei den diluvialen Völkern. Die Sonne der Kultur ging über und in ihren auf.“³⁶ Hauser versetzte den Anfang der Menschheit nach Europa und gehört damit zu einer nationalistisch-völkischen Strömung, die den Topos *ex oriente lux*, d.h. die noch bis ins 19. Jahrhundert gültige Annahme, dass der Ursprung der Menschheit in Asien liege, durch *ex septentrione lux*³⁷ – „aus dem Norden kommt das Licht“ – ersetzte. Die Urmenschheit wurde entsprechend einerseits im Norden gesucht, daher bei Paulcke auch Felsgravuren aus der Bronzezeit in Skandinavien eine wichtige Beweislast

³³ Ebd., S. 29.

³⁴ Ebd., S. 31.

³⁵ Ebd., S. 1.

³⁶ Ernst Otto Hauser, *Urmensch und Wilder. Eine Parallele aus Urwelttagen und Gegenwart*, Berlin 1921, S. 183. Ernst Otto Hauser veröffentlichte bis zu seinem Tod 1921 zahlreiche rassenbiologische Schriften, unter anderem: *Der blonde Mensch* (1921/1920), *Die große europäische Urrasse* (1925), *Rasse und Kultur* (1924) – und posthum veröffentlicht *Die Rasse der Juden* (1933) und *Die Geschichte des Judentums* (1935).

³⁷ Vgl. dazu Ingo Wiwjorra, „‚Ex oriente lux‘ – ‚Ex septentrione lux‘. Über den Widerstreit zweier Identitätsmythen“, in: *Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933–1945*, hrsg. von Achim Leube und Morton Hegewisch, Heidelberg 2002, S. 73–96.

tragen, andererseits in Tibet auf der Suche nach dem „Ur-Arier“ im Zuge der SS-Ahnenforschung.³⁸

Bei Paulcke sind Naturalismus, Symbolismus oder Kubismus weder Epochenkategorien noch bildrhetorische Verfahren, sondern „eingeborene Kunstrichtungen“, die über die Jahrtausende immer wieder auftauchen würden. Stilbegriffe haben sich zu einer Kulturmorphologie verselbständigt, die beständig demselben Rhythmus folgt. Der Steinzeitmensch, Michelangelo und Emil Nolde gelten ihm gleichermaßen als Expressionisten, die sich durch das Geistige in der Kunst auszeichneten. Einem epochenorientierten Stilmodell stellt das Modell der „Ahnengruppe“ gegenüber, etwa die futuristisch-kubistisch-symbolische Ahnengruppe, die in der Bronze- und Eisenzeit ebenso wie bei Picasso zu finden sei. „Die weiteste Ausdehnung erreichte einst der Cubismus und Triangulismus in der vorgeschichtlichen Bronze- und Eisenzeit.“³⁹ Eiszeit und Expressionismus hingegen seien die höchsten Stufen der Kunst. Kriterienbildend war hierfür Kandinskys Schrift *Das Geistige in der Kunst*: Denn sowohl die Kunst der Steinzeit wie auch die des Expressionismus würden sich durch dieses Geistige in der Kunst auszeichnen.⁴⁰

Diese Form der Kulturmorphologie folgte den Theorien Oswald Spenglers, nach dessen Geschichtsphilosophie unterschiedliche und voneinander isolierte Kulturkreise – nach Spengler sind es acht: christliches Abendland, Antike, Ägypten, Arabien, China, Russland, Altamerika und Indien – denselben Phasen unterliegen würden: Romantik, Gotik, Barock und Klassizismus. „Alle Kulturkreise teilen denselben Biorhythmus. Auch China hat seine Barockphase, Indien seine Gotik. Das Erechtheion in Athen und der Zwinger in Dresden gehören zur gleichen, späten Altersstufe des Rokoko.“⁴¹ Diese vollständige Naturalisierung der Stile zu geschichtsphilosophischen Indikatoren verdankt sich auch hier der Modellhaftigkeit der Pflanze für eine Kulturmorphologie im Sinne von Wachstumsprozessen und Metamorphosen.

Mit diesen Naturalisierungen kehrten auch biologische Begrifflichkeiten wieder in die Kunstgeschichte. Sowohl das Geistige als auch „Formensinn, Schönheitsempfinden, ästhetische Veranlagung“ seien, so Paulcke, schon bei Tieren festzustellen, etwa in dem „Bewußtsein eigener Schönheit und Urteil über fremde Schönheit“, die besonders bei

³⁸ Vgl. Reinhard Greve, „Tibetforschung im SS-Ahnenerbe“, in: *Lebenslust und Fremdenfurcht*, hrsg. von Hauschild, S. 168–199; hier auch zur Welteislehre und dem untergegangenen Atlantis als okkulten Wissenschaftszweig des von Heinrich Himmler und Herman Wirtz 1935 gegründeten SS-Vereins „Das Ahnenerbe e.V.“, eine „Studiengesellschaft für Geistesurgeschichte“.

³⁹ Paulcke, *Steinzeitkunst*, 31.

⁴⁰ Vgl. dazu auch das nächste Unterkapitel über Josef Strzygowski, der in dieselbe Richtung argumentierte und Kandinsky ebenfalls als Gewährsmann zitierte.

⁴¹ Beat Wyss, *Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne*, München 1985, S. 246.

der „Gattenwahl im Tierreich“ bzw. „bei der natürlichen Zuchtwahl“, wie auch anhand ihrer „Schmuckbildungen“ zum Ausdruck kommt.⁴² Der Schmucktrieb als triebbiologische Basis der Kunst und der Kreativität wird hier wieder restituiert, allerdings nicht mehr als Gattungs-, sondern als Rassemerkmal. Denn trotz des animalischen Kontinuums nimmt Paulcke einen evolutionären Sprung an: Der künstlerische Mensch unterscheidet sich von seinen Vorfahren durch Hirnmasse und der Ausbildung des Vorderhirnlappens, dem Sitz der für Kunst zuständigen sogenannten „Luxusintelligenz“. So verfüge der „tieferstehende Pithecanthropus“ über etwa 855 bis höchsten 1000 ccm Gehirnmasse, „echte Sapiensformen wie Aurignac und Cro-Magnon“ hingegen besitzen schon über 1590 ccm. Erst von letzteren „stammt die große Zahl der Kunstwerke aller Art, die auf einer verblüffenden Höhe stehen“.⁴³ Was den Homo Sapiens nach Paulcke von seinen Ahnen unterscheidet, ist nicht die Tatsache, sondern die „Höhe“ der Kunst, über die allein die Gehirnmasse entscheidet.

Jutta Held ist der Inanspruchnahme der „diluvialen Völker“ für den völkisch-rassistischen Diskurs nachgegangen. Paulcke bereitet mit seiner Nationalisierung des Expressionismus eine Richtung der Kunstgeschichte vor, deren Vertreter Held als „fascistische Modernisierer“ charakterisiert. Zu diesen zählt sie vor allem die Kunsthistoriker Alois Schardt und Wilhelm Pinder, die anfänglich noch versuchten hatten, den Expressionismus für das Völkische zu ‚retten‘, wobei die Aneignung afrikanischer und ozeanischer Plastiken, also gerade die Basis des Expressionismus als Primitivismus, negiert werden musste.

Paulcke hatte den Expressionismus zwar nicht aus einer germanischen Frühzeit oder dem Atlantis-Mythos abgeleitet, wie es denjenigen Kunsthistorikern vorbehalten bleiben sollte, die 1933 dessen Deutschtum absichern wollten. Paulckes Geschichtsschema der „Ahnengruppe“ suggeriert auch keine direkte Filiation, wie sie dann von der nationalsozialistischen Ahnenforschung – auch innerhalb der Kunstgeschichte – betrieben wurde. Die germanische Ornamentik der Bronzezeit diente Schard als Legitimationsquelle für das „deutsche Wesen“ des Expressionismus, wofür er auf Wilhelm Worringers Ableitung des Expressionismus – „dieser ‚ekstatischen‘ modernen Kunst“⁴⁴ – aus der Ornamentik der Bronzezeit zurückgriff. Aber Paulcke trug zu einer Germanisierung des Expressionismus bei.

⁴² Paulcke, *Steinzeitkunst*, S. 3.

⁴³ Ebd., S. 2.

⁴⁴ Vgl. zu diesem Komplex: Jutta Held, „Kunstgeschichte im ‚Dritten Reich‘. Wilhelm Pinder und Hans Jantzen an der Münchner Universität“, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft*, Bd. 5, 2003, Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, S.17–60, hier: S. 22.

Allerdings sei, so Held, ab dem Zeitpunkt, als der Expressionismus als entartet deklariert worden war, dessen Herleitung aus der germanischen Frühzeit nicht mehr opportun gewesen. Ohnehin seien die geisteswissenschaftlichen Nachweise völkischer Filiationen seit 1940 politisch nicht länger unterstützt worden, da im Zuge der Expansionspolitik die kunsthistorische Raumforschung gegenüber der Ahnenforschung zunehmend wichtiger geworden war. Dies war letztlich auch ein Grund, warum der Kunsthistoriker Josef Strzygowski als zunächst großer Verehrer der Nationalsozialisten sich von diesen als enttäuscht zeigen sollte. Seine Enttäuschung machte sich nicht zuletzt daran fest, dass die Nazis es nicht vollbracht hatten, einen persischen Tempel in Wien zu errichten.⁴⁵

VI.2 DIE KUNST DER INDOGERMANEN – *STRZYGOWSKI*

Der österreichische Kunsthistoriker Josef Strzygowski (1862–1941), seit 1909 Lehrstuhlinhaber für „außereuropäische Kunst“ am Kunsthistorischen Institut in Wien, 1912 dortiger Begründer der ostasiatischen Abteilung, Einkäufer für das Arnold-Bode-Museum und mitverantwortlich für den Transfer des Mschatta-Tors nach Berlin war, spezialisierte sich auf den Existenznachweis einer rassistisch begründeten nordischen Seelenhaftigkeit. Nordische ungegenständliche Kunst, sowie die Verwandtschaft zwischen Nordischem und Östlichem sind zentrale Themen fast aller seiner Bücher, deren Stoßrichtung er mit der zentralen Frage *Orient oder Rom?* (1901) vorgegeben hatte und die er in Schriften wie *Asiens bildende Kunst in Stichproben, ihr Wesen und ihre Entwicklung: ein Versuch* (1930) oder *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises* (1941) weiterverfolgte. Der Untertitel von *Europas Machtkunst* zeigt sein zunehmend radikalisiertes Programm an: *Eine grundlegende Auseinandersetzung über Wesen und Entwicklung des zehntausendjährigen Wahnes: Gewaltmacht von Gottes Gnaden statt völkischer Ordnung, Kirche statt Glaube, Bildung statt Begabung: vom Nordstandpunkt planmäßig in die volksdeutsche Bewegung eingestellt*. Er subsumierte hier das Ungegenständliche, Nordische und Seelenhafte unter den Begriff des „bildlosen Sinnbildes“, dem er die sogenannte „Machtkunst“ gegenüberstellte. Diese sei eine seit dem Hellenismus und dann von Rom aus verbreitete Kunst, die sich durch Menschendarstellungen auszeichnet und von Dogmen und Gesetzen seitens der Höfe und Kirche reguliert und dominiert worden sei. Mit dieser Entgegensetzung ging es Strzygowski darum, das

⁴⁵ Dies erwähnte Suzanne L. Marchand in einem Vortrag über Strzygowski, Vortrag gehalten am 10. Juli 2013 im Haus der Kulturen der Welt, Berlin, unveröff. Manuskript.

volkstümliche, seelenhaft Nordische an den Anfang der Menschheit zu stellen und die Kunstgeschichte von dort aus vollständig umzuschreiben.

Strzygowski gehörte ab 1933 zu den führenden Kunsthistorikern des Nationalsozialismus. Er wird entsprechend der offiziellen Doktrin die Erforschung des Nordisch-Arischen als die Wiedergutmachung eines zehntausendjährigen Unrechts feiern, wie im Untertitel von *Europas Machtkunst* formuliert – ein Unrecht, das darin bestanden haben soll, dass die Indogermanen seit zehntausend Jahren verdrängt worden seien oder sich mit niederen Rassen gemischt hätten.

Die Zusammenhänge, die Strzygowski sah, basieren auf einem zur Zeit des Nationalsozialismus populären Mythos, dessen Propagierung und Erforschung sich vor allem der von Heinrich Himmler und Hermann Wirth 1935 gegründete SS-Verein „Ahnenerbe e.V.“ widmen sollte, von dem bereits kurz die Rede war: das untergegangene Atlantis, die Urheimat der Indogermanen resp. Arier, die mit dem Untergang in alle Weltteile zerstreut worden seien. Dieser bei Platon erwähnte Mythos wurde von der Theosophin Helena Blavatski um 1900 wieder ins Spiel gebracht. Er gehörte mit seinen verschiedenen Varianten in den Kontext einer seit der Jahrhundertwende zunehmend gepflegten völkischen Ideologie und diente zur Beweisführung für die Höherwertigkeit der nordischen Rasse.⁴⁶ Für Strzygowski war dieser Mythos insofern relevant, als er dadurch erklären konnte, warum sich in Armenien, Indien, Syrien, Persien, Tibet und China Spuren des Indogermanischen finden würden. In *Asiens Bildende Kunst* bezieht er sich explizit auf Hermann Wirth.

Die Nähe von nordischer zu östlicher Kunst plausibilisierte er anhand ihrer Ungegenständlichkeit: „Im eigentlichen Asien wie im europäischen Norden war die Kunst ursprünglich lediglich Sinnbild, zur Erscheinung gebrachter seelischer Gehalt.“ Träger dieses Gehalts sei die Form gewesen: „d.h. Punkt, Linie, Fläche“,⁴⁷ womit er ebenfalls fast wörtlich Kandinskys einflussreiche Schrift *Punkt und Linie zu Fläche* (1925) zitiert. Diese Präferenz der Abstraktion entsprach zwar nicht der offiziellen Kunstdoktrin des Nationalsozialismus. Sie entsprach allerdings dem Runenkult und dem „heilige[n] Zeichen der Germanen“, dem Hakenkreuz – beides ebenfalls urzeitlich begründete „bildlose Seelenbilder“ und Ideogramme.⁴⁸

⁴⁶ Vgl. Rüdiger Sünner, *Schwarze Sonne. Entfesselung und Missbrauch der Mythen im Nationalsozialismus und rechter Esoterik*, Freiburg, Basel, Wien 2003.

⁴⁷ Josef Strzygowski, *Asiens bildende Kunst in Stichproben. Ihr Wesen und ihre Entwicklung*, Augsburg 1930, S. 475.

⁴⁸ Zur Rolle von Menhiren in der künstlerischen Moderne, im Nationalsozialismus und in der Nachkriegszeit vgl. Christian Fuhrmeister, „The Advantages of Abstract Art: Monoliths and Erratic Boulders as Monuments and (Public) Sculptures“, in: *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945–1968*, hrsg. von Charlotte Benton, Aldershot 2004, S. 107–126.

Was sich hier radikalisierte, war allerdings von Anfang an ein Interesse, das Strzygowski verfocht. Er hatte stets eine orientalische, ornamentale und abstrakte Kunst präferiert, die er einer westlichen Verfallskunst gegenüberstellte, dies bereits in *Orient oder Rom?* Seine Umwertung der Kunstgeschichte bedeutete eine Negation der angeblichen Vorrangstellung des griechisch-römischen Erbes, zugunsten einer nordischen, weitaus ursprünglicheren Geistigkeit, die seiner Meinung nach von der „naturalistischen, städtischen und semitischen Kunst“ unterdrückt worden sei.⁴⁹ Diese Verfallsdiagnose geht, wie Suzanne Marchand schreibt, mit insgesamt einer Abwertung des Renaissance-Humanismus und einem gleichzeitigen Aufstieg biologischer Germanophilie einher.⁵⁰ Sich u.v.a. mit Armenischer Kunst zu befassen war dadurch motiviert, dass „[t]he Armenians had saved Aryan art from Semitic debasement, just as the modern German (and German Austrians!) were trying to save Aryan-European culture from western-Semitic civilization.“⁵¹ Die von Strzygowski eingeschlagene Richtung sollte daher sich ab den 1930er Jahren nur zu gut in das Rassenschema des Nationalsozialismus fügen. Marchand argumentiert allerdings auch dafür, dass sein „antihumanistischer Kreuzzug“ nicht nur in einer rassistischen Historiographie mündete, sondern auch in eine „nichtelitäre, anthropologische Definition von Kultur“.⁵² Auch betont sie, dass Strzygowski gerade in seinen früheren Schriften weit mehr geleistet, als allein eine rassistische Ideologie zu propagieren.⁵³ Seine zahlreichen Bücher machten asiatische Künste bekannt, für die sich zuvor kaum jemand interessiert hatte, er hatte zahlreiche Schüler/innen und schloß weltweit Freundschaften. Dazu zählen etwa die Spezialistin für indische Kunst Stella Kramrisch,⁵⁴ oder der indische Schriftsteller Rabindranath Tagore.

Das Nichtelitäre, das Marchand meint, betrifft einerseits seine Neugewichtung jener Künste asiatischer Kulturen unter Einbezug auch eher volkskünstlerischer Objektbereiche und solcher Kunstregionen, wie es damals hieß, die bislang von der an Italien orientierten Kunstgeschichte als nicht gegenstandswürdig missachtet wurden. Daher ging

⁴⁹ Marlite Halbertsma, „Fremde Welten und vertraute Methoden. Die deutsche Weltkunstforschung des frühen 20. Jahrhunderts“, in: *Kritische Berichte*, Nr. 2, Jg. 31, 2003, S. 28–36.

⁵⁰ Suzanne L. Marchand, „The Rhetoric of Artifacts and the Cedline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski“, in: *History and Theory*, Bd. 33, Nr. 4, Dezember 1994, Schwerpunkt: Proof and Persuasion in History, S. 106–130, hier: S. 106.

⁵¹ Marchand, *German Orientalism*, S. 408.

⁵² Marchand, *The Rhetoric of Artifacts*, S. 106.

⁵³ Zu Strzygowskis Kunstgeschichte, den politischen Kontext und zu seiner weltweiten Schülerschaft vgl. v.a. Marchand, *The Rhetoric of Artifacts* und das Strzygowski-Kapitel in: dies., *German Orientalism*.

⁵⁴ Kramrischs Arbeiten werden gerade erst erforscht. 2012 fand ein internationales Symposium am Courtauld-Institute in London statt: „Divine Artefacts: Stella Kramrisch and Art History in the Twentieth Century“, das erste, das sich ausschließlich ihrer Kunstgeschichtsschreibung widmete.

sein Antielitarismus mit einer ebenso vehementen Ablehnung jeglicher hellenistisch-römischen Kunstgenealogien einher, zu denen unter seinen Zeitgenossen für ihn Alois Riegl zählte, zu dessen erklärtem Antipoden er wurde – und umgekehrt. Hatte Riegl in *Altorientalische Teppiche* (1891) noch den Beweis angetreten, dass deren Ornamente klassisch-griechischen Ursprungs seien, und die These vertreten, dass das hellenistische Imperium die Grundlage für eine weltweite Verzweigung und damit für den internationalen Charakter der europäischen Kulturentwicklung war, legte es Strzygowski in allen Schriften darauf an, genau das Gegenteil zu beweisen und eine Eigenständigkeit asiatischer Kulturen zu behaupten.⁵⁵

Olin und Marchand argumentieren beide, dass Strzygowskis Interesse für die in der damaligen Kunstgeschichte marginal behandelten Künste und Kulturen nicht zuletzt seinen Herkunftsverhältnissen geschuldet sei. Strzygowski war in Galizien an der polnischen Grenze des Habsburger Reichs als Sohn eines Textilfabrikanten, der Stoffe u.a. für das Osmanische Reich produzierte, aufgewachsen. Zunächst ohne Abitur, das er später nachholte, und als Weber ausgebildet, deuten beide Historikerinnen Strzygowskis Gegnerschaft u.a. zu Alois Riegl, aber auch zu Franz Wickhoff oder Engelbert Mühlbacher als Klassenkampf, den er gegen eine elitäre Wiener, katholisch geprägte Kultur focht.

Das Anthropologische an seiner Forschung ist bei Marchand nicht genauer spezifiziert. Strzygowski betrieb Form- und Stilgeschichte, orientierte sich an der Kulturkreislehre als eine anthropologisch-geographische Einteilung, die nach identitätenorganischen Kunstzusammenhängen suchte. Insofern ist es kein Zufall, dass unter den sehr vielen Strzygowski-Rezipienten viele zu finden waren, die eine nationale Kultur verfochten – allerdings auch im Zuge antikolonialer Bewegungen, die auf der Suche nach einer Freiheit von ‚fremden‘ Kulturen nach eigenen Ursprüngen suchten. Marchand führt eine Reihe von diesen Rezipienten auf: „[H]is admiring readers ranged vom Romanian-German antiquarians [...] to nationalist Swedes, who liked his linking of Swedish and Aryan forms. He was welcomed by Indian nationalists, who applauded his attempt to throw off the ‘colonial’ classical forms.“⁵⁶ Dies ging mit dem Beweis und der Destillierung des hinduistischen Ursprungs Indiens und einer Verwerfung der muslimischen Einflüsse einher.⁵⁷ Und, so Marchand weiter: „He was widely read and cited by Turkish Republican nationalists, and by the most ardent champions of Croatian antiqui-

⁵⁵ Hier nach Margret Olin, *Art History and Ideology*, S. 159; Marchand, *The Rhetoric of Artifacts*, S. 115.

⁵⁶ Marchand, Vortrag, *Haus der Kulturen der Welt*.

⁵⁷ Hier nach Marchand in einem Gespräch mit der Verfasserin, 10. Juli 2013.

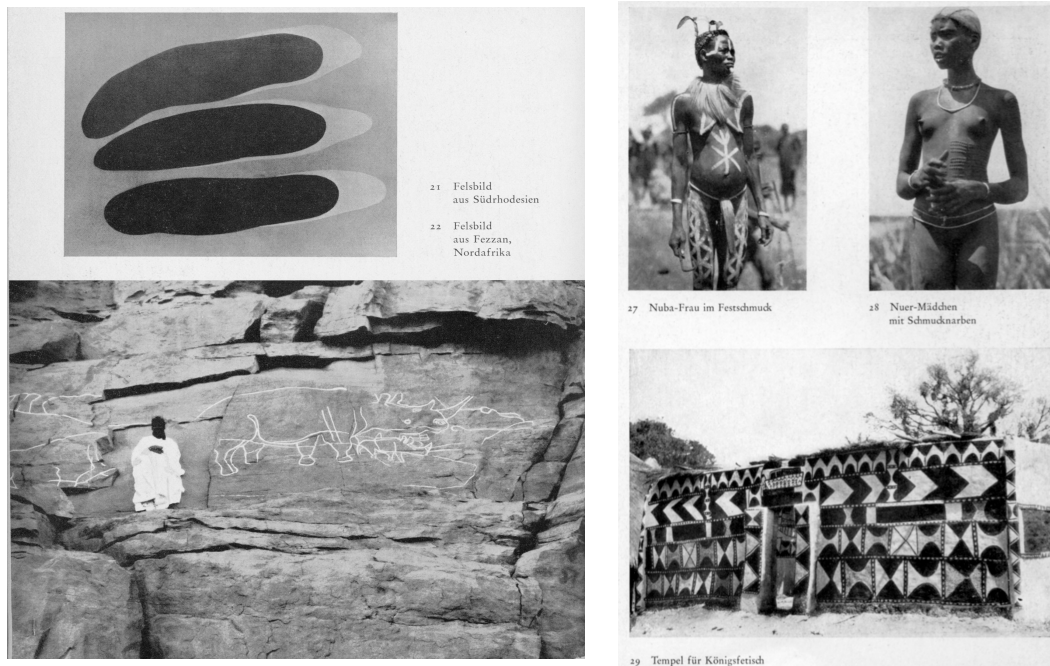
ty; ironically, perhaps, his contributions to art history were valued more by Armenian and Iranian patriots than by German ones.⁵⁸

Diese Rezeption im Sinne sich ausbildender Nationalkulturen im Gefolge der Dekolonialisierung würde den Fall Josef Strzygowski mit dem Fall Leo Frobenius vergleichbar machen. Auch dessen identitäres Konzept einer afrikanischen Kulturseele wurde von einer antikolonialen Bewegung aufgegriffen, der des Panafrikanismus, insbesondere von Léopold Senghor. Solche Verwicklungen zeigen die komplexe politische Verstrickung identitärer, teils auch rassistisch motivierter Begrifflichkeiten in Identitäts-, Nationalstaatsbildungen und pankulturelle Bewegungen im Zuge der Dekolonialisierung an, die an anderer Stelle weiter untersucht werden müssten.⁵⁹ Strzygowskis Ablehnung griechisch-humanistischer Kunstgenalogien sollte in den späten 1940er Jahren aber noch eine weitere Rezeption erfahren. Er war einer der Stichwortgeber für Willi Baumeisters kunsttheoretische Schrift *Das Unbekannte in der Kunst*.

⁵⁸ Marchand, Vortrag, Haus der Kulturen der Welt. Für die Bedeutung Strzygowskis für die Armenische Kunstgeschichte bezog sich Marchand auf Christina Maranci, *Medieval Armenian Architecture: Constructions of Race and Nations*, Leuven 2001.

⁵⁹ Zu der Bedeutung von Strzygowski für die Ausbildung nationaler Kunstgeschichten bleibt neben der Arbeit von Maranci u.a. die Veröffentlichung des internationalen Strzygowski-Symposiums, das vom 29. bis 31. März 2012 an seinem heute polnischen Geburtsort Bielsko-Biała stattfand, abzuwarten.

VI.3 DIE TROGLODYTEN DER 1950ER JAHRE – BAUMEISTER



Willi Baumeister, *Das Unbekannte in der Kunst* (1947), 1960, Abb. 21, 22 (links): „Felsbild aus Südrhodesien“, „Felsbild aus Fezzan, Nordafrika“; Abb. 27–29 (rechts): „Nuba-Frau mit Festschmuck“, „Nuer-Mädchen mit Schmucknarben“, „Tempel für Königsfetisch“

Willi Baumeister war der erste, der nach dem Krieg oder noch während des Kriegs gegen die „Barbarei“ der Nationalsozialisten auf der Basis der Künste anderer Völker seine Kunsttheorie formulierte. Schillers Idealismus, die Weltkunst-Rezeption, anthropobiologische Begrifflichkeiten, aber auch Formulierungen von nationalsozialistischen Kunsthistorikern wurden zu einer Weltkunst amalgamiert. Mit dem „Formtrieb“, „sinnlichen Trieb“ und „Spieltrieb“, den Baumeister von Schillers *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* übernahm, legte Baumeister dem künstlerischen Schaffen jene psychobiologische Motivationsstruktur zugrunde, die schon um 1900 teils biologisch fundiert, teils idealistisch überhöht worden war.

Baumeisters bezieht sich in *Das Unbekannte in der Kunst* auf die Künste unterschiedlichster Zeiten und Kulturen bzw. Gesellschaften: Neben Hauptwerken europäischer Kunst seit der Romanik bis hin zu zeitgenössischer Malerei und Architektur, bildet er in *Das Unbekannte in der Kunst* ägyptische Reliefs, das Bison aus Altamira, altgriechische Vasenmalerei, eine griechisch-byzantinische Ikone, einen frühsumeri-

schen Marmorkopf, eine babylonische Tontafel mit Keilschrift, eine präkolumbianische Brosche, einen indianischen Totempfeiler, chinesische Rollbilder und Holzschnitte, japanische Tuschezeichnungen bis hin zu einer „Negermaske“ und eriträischen sowie damals „südrhodesischen“ Felsbildern oder Schmucknarben der Nubier aus dem heutigen Sudan ab. Dieser weltkünstlerische Ansatz ist bei ihm urzeitlich fundiert. Als erste Abbildung der Ausgabe von 1960 ist die „Venus von Willendorf“ (ca. 40.000 v. Chr.) reproduziert; in der Erstausgabe von 1947 war es ein Faustkeil aus dem frühen Celléen. Baumeisters Zusammenstellung könnte man mit Michale Leja als *generic primitivism* belegen, eine Mischung aus Primitivismen und Archaismen, der gleichermaßen „imaginary first humans, living in nature like apes; ancient small communities of nomadic hunters and gatherers or farmers (associated principally with African and Native American peoples); larger, prehistoric states spanning the world; and contemporary peoples of African and Native American descent“⁶⁰ gehören, wobei bei Baumeister noch die als archaisch qualifizierten Skulpturen und Bildbeispiele hinzukommen, wie etwa ein Cykladenidol.

Das Unbekannte entstand ab den 1930er Jahren, also zu Zeiten der inneren Emigration Baumeisters, und ist von dem ähnlichen Impuls getragen, anhand frühkultureller Artefakte und außereuropäischer Künste mit Hilfe einer archaisierenden Tendenz die Menschlichkeit der Kunst zu bewahren und sie außerhalb der Wechselfälle der Geschichte und als Weltkultur gegen den Nationalsozialismus zu stellen. Dazu griff Baumeister auf die seit der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts vermehrt zirkulierenden außereuropäischen Artefakte zurück. Er besaß selbst eine Sammlung frühhistorischer und außereuropäischer Skulpturen, auf die er als Inbegriffe eines ursprünglichen und verlorenen Zustands europäischer Kultur projizierte – ein Zustand, den es wiederzubeleben galt. Entsprechend lobte Baumeister afrikanische Masken ganz im Tenor des Primitivismus für ihre „urtümliche Formkraft [...], die eine hintergründige Magie enthält und vieles nachbildhafte, viel Zivilisatorisch-Kulturelles verblasen läßt.“⁶¹ Im Gegensatz zum Mortifizierenden von Technik und Zivilisation scheine in diesen Skulpturen „die Lebenskraft der Welt, der Weltstoff, unmittelbar rein und stark zu sprechen. Diese Formen sind im besten Sinne ursprünglich [...]“.⁶² Baumeisters Kommentatoren übernehmen diese Deutungen, etwa Oto Bihalji-Merin in seinem Vorwort zu *Das Unbekannte*, wenn er anlässlich Baumeisters Bildzyklus „Afrikanischer Reihe“ afrikanische Kulturen mit Urzuständen der Menschheit gleichsetzt: „Der dumpfe Trommelschlag der Natur-

⁶⁰ Michael Leja, *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven, London 1993, S. 62.

⁶¹ Baumeister, *Das Unbekannte*, S. 165.

⁶² Ebd.

völker, Schichten primitiven Bewußtseins, Regionen des Urzeitlichen, Wachrufung von Menschheitserinnerungen.“⁶³

Eine solche Mythisierung des Unbewussten greift auch der Kunstkritiker Will Grohmann auf, der für die Kunst der 1950er Jahre konstatiert: „Die Reste des Menschheitsgedächtnisses, die im Unterbewußtsein des Menschen weiterleben, treten jetzt als mythenbildende Strukturelemente in Erscheinung.“⁶⁴ Damit ist ein wichtiger Unterschied zu den Primitivismen der 1910er und 1920er Jahre markiert: Suchten diese im Rahmen eurozentrischer Zuschreibungen nach anderen Raum-Zeit-Formeln und/oder einer antibürgerlichen Sexualität, ist Baumeisters archaisierende Formensprache im Sinn eines Menschheitserbes konzipiert. In diesem Nachkriegshumanismus treffen sich Moores Baumeisters „Lebenskraft“, Bihalji-Merins „Menschheitserinnerung“ oder Grohmanns „Menschheitsgedächtnis“. Baumeister bediente sich archaischer Vorbilder, um daraus einen Vertretungsanspruch der Kunst für das Menschliche zu begründen. In diesem Sinne illustrierte Baumeister auch das Gilgamesch-Epos, das in den archäologischen Ausgrabungen in Ur, südlich von Bagdad, gefunden wurde – in der Stadt des „Erzvaters Abraham“, wie es bei Baumeister im Sinne einer christlich-humanistischen Kultur heißt.

Für sein Weltkunstpanorama übernimmt Baumeister eher beiläufig Thesen der diffusionistisch orientierten Kunstethnografie, wenn er in seinen Text einfließen lässt, dass „die formstarke Kunst Ostspaniens [die Felsmalereien des Valltorta-Tals, Anm. S.L.] ihre Kräfte traditionsbildend weiter über die Straße von Gibraltar hinweg über Nordafrika nach Osten [gibt], wo sie für die frühägyptische Kunst zum Ausgangspunkt wird“.⁶⁵ Eine solche Narration des europäischen Ursprungs der Kunst folgt den Lehren des Diffusionismus und ist Ergebnis der Kunstgeschichte und Kunstethnografie der 1920er Jahre, innerhalb derer die Kunst der „Eiszeit“ jenen neuen kunstfundierenden Stellenwert erhalten hatte. Nennt auch Baumeister gemäß der anthropologischen Konfiguration Kinder, Wilde und Künstler in einem Atemzug, und galten ihm außereuropäische Künste wie die Höhlenmalereien Spaniens gleichermaßen als Ausweis eines Schöpfungstrieb, hat sich auch bei Baumeister die Beweiskraft für einen urmenschlichen „Kunsttrieb“ auf die „prähistorische“ Malerei und Skulptur verschoben.

Baumeister war von der Escuela de Altamira zu einem Symposium eingeladen worden und sprach das Schlusswort zu dem Thema: „Die Unmittelbarkeit der Kunst und

⁶³ Oto Bihalji-Merin, „Einführung“, in: ebd., S. 7–20, hier: S. 15.

⁶⁴ Will Grohmann, *Bildende Kunst und Architektur*, Berlin 1953, S. 13–14, hier zit. nach Harald Kimpel, *documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997 (= Schriftenreihe des documenta Archivs, 5), S. 267.

⁶⁵ Baumeister, *Das Unbekannte*, S. 165. Im Folgenden abgekürzt als UK.

[...] die Verwandtschaft aller Kunstarten“.⁶⁶ Die Escuela, ein Verein aus Künstlern und Kunsthistorikern, formulierte auf einem ersten Kongress 1949 ihr Programm: „Die Escuela orientiert sich am Zeichen von Altamira und betrachtet es als Symbol für lebendige Kunst, für eine unabhängige Kunst, für eine Kunst jenseits jeder Form von Nationalismus, stellvertretend für eine Malerei, die Formen und Experiment vereinigt und für eine Malerei, die ein großes Potential zur Synthese birgt.“⁶⁷ Für diese Abschlussansprache suchten alle Teilnehmer/innen des Kongresses die Höhle von Altamira auf, deren Wandmalereien 1878 entdeckt, aber erst Anfang des 20. Jahrhunderts als authentisch anerkannt waren. Dieser Schauplatz mit den über 15.000 Jahre alten Höhlenmalereien ermöglichte es Baumeister, sich als einer der Hauptexponenten der westdeutschen Nachkriegsmoderne in einen fast unmittelbaren Zusammenhang mit paläolithischer Malerei zu stellen. Auf die Höhlenmalereien Bezug nehmend, betonte Baumeister „seinen festen Glauben an die dem Menschen seit Urzeiten innewohnende schöpferische Kraft“ und „die Notwendigkeit zu diesen Ursprüngen zurückkehren müssen, um eine neue Sprache zu schaffen“.⁶⁸ Seine Rede war ein Plädoyer für einen Neubeginn unter Rekurs auf den Anfang der Menschheit.

Innere Emigration und sein spezifischer Entwurf einer neuen *humanitas* bedingen sich. Baumeister hatte Anfang der 1930er Jahre begonnen, sich für prähistorische Bilderwerke zu interessieren, nachdem er von den Nationalsozialisten zum „entarteten Künstler“ diffamiert worden war, seine Professur verloren und Berufsverbot erteilt bekommen hatte. Während seiner Zeit in der Lackfabrik Herbert stellte er Studien über die Maltechnik in Altamira an. Auch schlug sich seine Beschäftigung mit Höhlenmalereien sowohl motivisch in seinen Bildern als auch theoretisch in seiner Schrift *Das Unbekannte in der Kunst* nieder. 1943/44 verfasst und 1947 erstmalig veröffentlicht, galt sie schnell als eine der wichtigsten kunsttheoretischen Schriften der Nachkriegszeit. Prähistorische Kunst und Altamira erhalten hier einen Stellenwert, der sowohl über maltechnische Fragen als auch über eine zuvor erschienene Abhandlung über die urzeitliche Bedeutung der Fläche⁶⁹ hinausgeht. *Das Unbekannte in der Kunst* ist nicht nur Grundla-

⁶⁶ Kurzbericht zu dem Kongress in: *Meta*, Nr. 3, Januar 1951, o.S. Ausführlicher zu dieser Veranstaltung vgl. Paloma Alacró, „Willi Baumeister und Spanien. Gemeinsamkeiten und Einflüsse“, in: Willi Baumeister, hrsg. von Helmut Friedel, Thomas Llorens, Ausstellungskat. Sala de exposiciones Fundación Caja Madrid, Städtische Galerie im Lehnbachhaus München, München 2004, S. 51–72.

⁶⁷ Zit. nach Alacró, Willi Baumeister und Spanien, S. 67.

⁶⁸ Hier nach ebd., S. 51.

⁶⁹ Eduardo Westerdahl, der 1934 eine Monografie über Baumeister veröffentlichte, integrierte in diesem Buch eine Abhandlung Willi Baumeisters, der für seine „Mauerbilder“ aus den frühen dreißiger Jahren die „urzeitliche“ Bedeutung der Fläche betont: „Der Mensch macht eine Mauer. Die Mauer gibt ihm die Fläche. Die Fläche ist das Urmittel, das erste elementare Mittel der Malerei. Der Künstler der Eiszeit blieb ganz in der Fläche, ebenso die Ägypter.“ Hier zit. nach Alacró, Willi Baumeister und Spanien, S. 56.

genschrift für sein eigenes Werk, sondern erhebt zugleich den Anspruch, Kunst zu definieren und das heißt bei Baumeister vor allem im Sinne einer zur Abstraktion tendierenden „Formkunst“, im Gegensatz zu Naturalismen und Gegenständlichkeit.

Dass so etwas wie Kunst existiert, begründet Baumeister mit einem urmenschlichen Formtrieb und nimmt das Künstlerische aus jedem gesellschaftlichen Zusammenhang heraus: „Gesetze, gesellschaftliche Übereinkommen und alle Gepflogenheiten des Umgangs stehen als künstliches Gefüge der Urkraft des Lebens und dem Künstlerischen gegenüber. Das Künstlerische [...] setzt sich beständig über das Durchschnittliche im Empfinden, Denken und über die vom Menschen gemachten Gesellschaftsgesetze hinweg weil es vom Urleben ausgeht.“ (UK, 35) Gleichzeitig wird dieser Formtrieb als „Urkraft des Lebens“ und zur „Menschlichkeit“ hypostasiert. Für Baumeister ist Kunst das Merkmal, das den Menschen von seinen evolutionären Vorfahren trennt: „Der Vormensch (homo neandertalensis, Mousterien) lieferte keine Kunst. Jedoch tritt mit der ersten Phase des heutigen Menschen (homo sapiens) zugleich die Kunst auf [...].“ Und: „Der innerhalb des letzten Eisvorstoßes der Würm-Eiszeit während eines Eisstadials (Eiszeit) auftretende homo sapiens unterscheidet sich vom Vormenschen dadurch einschneidend, daß mit ihm die Kunstbetätigung einsetzt.“ (UK, 30, 81)

Kunst ist also für Baumeister diejenige Instanz, an der sich die Menschheit und Menschlichkeit überhaupt festmachen lässt und der Künstler jener Mensch, der sie am besten verkörpert: „[D]er künstlerische Mensch ist der letzte Mensch, der Mensch überhaupt“ (UK, 186). Sein Kunstbegriff ist darin ebenso elitär wie tautologisch, als nur der Künstler, der „Seher“, zu diesen Urkräften Zugang hat und sich von ihnen affizieren lassen kann. „Ferngerückt von alledem und oft in Widerspruch zur Zeit stehend leuchten die Kunstwerke als Fanale des menschlichen Ingeniums in einem weiten Feld von Schlacken.“ (UK, 182) Im Kontext der Nachkriegszeit erhielt eine solcher politikferner Kunstbegriff einen besonderen rhetorischen Stellenwert – zumal sich Baumeister ebenso auch auf Zeitgenossen hätte berufen können, die er auch in dem Buch nennt wie Miró, Arp, Kandinsky oder Klee. Baumeisters Anrufung dagegen von „Urzeiten“, „Urphänomenen“ oder „Urkräften“, die durch den Künstler sprechen würden, lässt vermuten, dass die Höhlenmalereien für seine Kunst und Kunsttheorie sowie insgesamt für die Nachkriegszeit eine höhere Legitimationskraft besaßen, als es der Bezug auf das zeitgenössische Umfeld vermocht hätte, stand der urzeitlich inspirierte Künstler doch für „absolute Freiheit“: „In der absoluten Freiheit finden sich die höheren Gesetze wieder. In der Individualkunst übernimmt es der einzelne Künstler auf eigene Verantwortung, die Urkräfte sichtbar zu machen. Er läßt damit alles Durchschnittliche hinter sich, das sich in den nicht ewigen Gesellschaftsgesetzen breit gemacht hat. Er ist der Statthalter höherer Gesetze.“ (UK, 99) Er konnte sich hierfür zusätzlich auf Goethes Geniebegriff stützen, den er zitiert und paraphrasiert: „Im genialen Zustand wird alles genial. [...] Genia-

le Menschen sind nicht nur Entdecker und Erfinder.“ Kurz zuvor erwähnt Baumeister Schliemanns Suche nach Troja. „Je höher ihre Belange gehen, desto allgemeingültiger wird auch ihr Verhalten in allen Fragen und Situationen.“ (UK, 169) Baumeister reklamiert über seinen Bezug auf die Urgeschichte die Humanität und Universalität der (formbetonten) Kunst. Die Geschichte der Kunst sei die Geschichte der Menschheit in „gereinigter Form“ (UK, 35):

Für seine Thesen bezieht sich Baumeister auf einige Autoren, die zur Zeit des Nationalsozialismus mehr oder weniger gelitten waren, wenn sie ihn nicht – wie im Falle Josef Strzygowskis – mit dem ganzen Einsatz ihrer Schriften propagierten. Ein solcher Bezug mag zunächst verwundern, gilt Baumeister doch insbesondere durch seine heftigen Attacken gegen Walter Sedlmayr bei den Darmstädter Gesprächen 1950 als ein mit Berufsverbot belegter und in die innere Emigration abgewanderter Künstler, der sich heftig gegen die nationalsozialistische Diffamierung moderner Kunst wandte, die nach 1945 mit Sedlmayrs *Verlust der Mitte* weiterhin Zuspruch hatte.⁷⁰ Baumeisters Neubestimmung der Kunst aus Urkräften bringt ihn allerdings in eine gedankliche Nähe zu solchen Autoren, die im Nationalsozialismus gelitten waren oder ihn offen propagierten. Ein Schlusstrich, für den Baumeister 1950 während der Darmstädter Gespräche plädierte,⁷¹ war mit den von ihm zitierten Autoren und vertretenen Ideen nicht zu haben.

In der Nachkriegszeit, als Baumeister wieder ausstellte, unterrichtete und seine Kunsttheorie veröffentlichte, korrespondierte eine solche vermeintliche Neubegründung der Kunst auf dem Anfang der Zeit mit dem Diktum der „Stunde Null“. Hans Scharoun, der beim Wiederaufbau nach 1945 stadtplanerisch maßgeblich beteiligt war, richtete seine Vorschläge am Berliner Urstromtal aus. Der Rekurs auf den Urmenschen konnte auf diese Weise einen universalistischen Kunstbegriff als naturgegebenes und anthropologisches Faktum begründen. Werner Haftmanns Rede anlässlich der documenta 1 (1955) über Kunst als „Modellfall von Menschheitskultur“ und ihrer weltweiten Einheit entspricht Baumeisters Urmenschlichkeit der Kunst und der von ihm behaupteten Verwandtschaft aller Kunstarten. Auf der documenta 1 wurde moderne Kunst ebenfalls in einen weltkunsthistorischen Zusammenhang gestellt.⁷² Auf der im Eingangsraum ange-

⁷⁰ Das Darmstädter Gespräch ist in Baumeisters *Das Unbekannte in der Kunst* im Anhang wieder abgedruckt, S. 199–212.

⁷¹ Ebd., S. 204.

⁷² Vgl. dazu Barbara Paul, „Schöne heile Welt(ordnungen). Zum Umgang mit der Kunstgeschichte in der früheren Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst“, in: Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft, Nr. 2, Jg. 31, 2003, S. 5–27. Nach Paul setzte „Haftmann (...) ‚Weltkunst‘ mit europäischer Kunst gleich, sofern sie den Grundsätzen des ‚reinen Sehens‘ folgte – also Grundsätzen, die von den Handlungstragenden des Kunstbetriebs gemeinsam aufgestellt und in der Kunstgeschichte als Disziplin institutionalisiert wurden.“ (S. 18) Ähnlich definierte Baumeister die Schau „als ‚entmaterialisiertes‘ Sehen, als ‚reines Resultat seiner [des Künstlers, Anm. S. L.] Augenoptik“ (UK, 45).

brachten Weltkunst-Fototapete finden sich Motive von romanischen Tympana bis hin zu Felszeichnungen aus Südostspanien, dem Valtorta-Tal, die auch in Baumeisters Kunsttheorie abgebildet sind.⁷³ Baumeisters Weltkunstzusammenhang unter Einbeziehung der modernen, zeitgenössischen und eigenen Kunst war insofern auch wegweisend für die 1950er Jahre. Die moderne Kunst, so das bildrhetorische Argument der Fotowand, die ist Teil eines Weltkunstzusammenhangs. Moderne Kunst wurde damit nicht gemäß ihrer Selbstbeschreibung als Bruch mit den Formen der Repräsentation vor 1900 eingeführt sondern wurde, um nochmals Siegfried Giedion zu zitieren, als die „ewige Gegenwart“ eines Erbes der Menschheit etabliert. Sein Buch *The Eternal Present*⁷⁴ war gleichermaßen ein Buch über paläolithische Höhlenmalereien und eine Symboltheorie.

Der Rekurs auf Weltkulturen diente im Fall der documenta 1 wie von Baumeister einer ontologischen Begründung der Kunst sowie der Künstlerfigur als Medium von Urkräften, die die eigene Kunst im Kulturschatz der Menschheit verortete – abgesetzt vom Nationalsozialismus als „Barbarei“, gegen den es eine Humanität zu verfechten galt. Dieser Anspruch auf einen solchen humanistischen Universalismus wurde von einem gemeinsamen Fundament sogenannter archaischer oder primitiver Kulturen abgeleitet – eine Fundierung, die nur möglich war, da im deutschsprachigen Raum, anders als etwa im Paris der 1930er Jahre, nicht die kolonialen und imperialen Bedingungen der Verfügungsgewalt über andere Kulturen, sei es im Zuge des Primitivismus, sei es im Zuge des Orientalismus, reflektiert wurden. Der Universalhistoriker Arnold Joseph Toynbee, der für die Konzeption der documenta 1 rezipiert worden war, gab entsprechend die Losung aus: „Unsere Aufgabe ist es, die Geschichte aller bekannten lebenden und versunkenen Kulturen als eine Einheit zu erfassen.“⁷⁵

Baumeister gehört damit zu einem Diskursfeld, das die Urzeit nach 1945 zum Ausweis eines universellen Humanismus macht. Haftmann – einer der wichtigsten Stichwortgeber für die deutsche Nachkriegskunstgeschichte und Leiter der Documenta 1 und 2 – sah etwa in Henry Moores Skulpturen die „formale[] Mythisierung der modernen

⁷³ Kimpel nennt die Bücher, auf denen „Weltkunstvorstellungen“ der späten 1940er und frühen 1950er Jahren basierten: Beyer, *Welt-Kunst*; Ludwig Goldscheider, *Zeitlose Kunst. Gegenwartsnahe Kunst aus fernen Epochen*, Wien 1934, 1952; ders., *5000 Jahre Moderne Kunst oder Das Bilderbuch des Königs Salomo. Kunst der Gegenwart und der Vergangenheit in Gegenüberstellungen*, London 1952. Vgl. Kimpel, *Documenta*, bes. Kap. „Ein ‚Modellfall von Menschheitskultur‘: Abstraktion als Weltsprache“, S. 256–274, hier: S. 267. Kimpel verweist (ebd.) auch auf ähnliche Situierung der modernen Kunst in einem Ewigkeitskontinuum durch die Ausstellung „4000 Years of Modern Art, a Comparison of Primitive and Modern“ in London 1949.

⁷⁴ Gehlen, *Urmensch und Spätkultur* und Giedion, *The Eternal Present*.

⁷⁵ Kimpel, *Documenta*, S. 269. Kimpel zitiert hier Arnold Toynbee, *Kultur am Scheideweg*, Zürich, Wien 1949.

Menschlichkeit“.⁷⁶ Henry Moore hatte selbst 1937 Altamira besucht und setzte mit seiner Skulptur „Paläolithische Frau“ (1956) der Urgeschichte ein modernes Denkmal.⁷⁷ Die Menschlichkeitsbestrebungen gehen dabei weit über Deutschland hinaus. Jean Miró erhielt 1956 einen Auftrag für eine Wandmalerei im neu errichteten UNESCO-Quartier in Paris und fuhr nach Altamira, um dort Vorstudien zu betreiben. Für eine ganze Künstlergeneration wurde die Begegnung mit Altamira zu einem sinnstiftenden Moment.

Allerdings unterscheidet sich der „Menschheitsbegriff“ eines Werner Haftmann deutlich von dem des Literaturwissenschaftlers Erich Auerbachs, der im Exil lebend das Projekt einer neuen Weltliteratur entwarf.⁷⁸ Während dieser das „Auseinanderfallen der Menschheit in eine Fülle von Kulturen“⁷⁹ als Voraussetzung für Weltliteratur sah, schreibt Wedekind zu Haftmann, dass „[d]er inklusive Universalismus der okzidentalen Wissenschaften [...] gleichsam konstitutionell immer nur zu einer bestimmten Art der Wahrnehmung verschiedener kultureller Wirklichkeiten in der Lage [ist]“.⁸⁰ Gleichwohl steht auch bei Auerbach die europäische Kultur im Zentrum der Weltliteratur.

Darüber hinaus demonstrierten Baumeisters Weltkunstsammlung ebenso wie der kulturpolitische Anspruch der documenta 1, die moderne Kunst in einen urzeitlich fundierten, weltkunsthistorischen Zusammenhang einzuschreiben, dass auch die deutsche Kunst wieder ihren Platz in der internationalen Kunstgeschichte beanspruchen kann. Baumeister stellte in einem „Bekenntnis zur absoluten Malerei“ nach einer kurzen Bestandsaufnahme der Situation der Kunst nach 1945 fest: „Der Anschluß an die europäische Entwicklung in der Kunst war in Wirklichkeit nie ganz unterbrochen gewesen. Heute wird Deutschland in die allen Kulturländern vorherrschende Bewegung der abstrakten Kunst wieder einbezogen. Man darf sagen: Die neue Weltgeltung deutscher Kunst ging über die abstrakte Anschauung.“⁸¹ Über die „abstrakte Anschauung“ wurde allerdings bereits in den 1930er Jahren u.a. von Strzygowski einer nordischen Kunst Weltgeltung zugesprochen.

⁷⁶ Werner Haftmann, „Der Bildhauer Henry Moore“, in: *Die Kunst und das schöne Heim*, Nr. 2, Jg. 48, November 1949, S. 53–54, hier: S. 53.

⁷⁷ Zu Henry Moores symbolischer Bedeutung für den deutschen Nachkriegsdiskurs vgl. Susanne Leeb, „Gibt es eine Kunst des Posthistoire? Zu einem Deutungsschema der Nachkriegszeit“, in: *Die Stadt von Morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin*, hrsg. von Annette Machtel und Kathrin Peters, Köln 2008, S. 104–117.

⁷⁸ Gregor Wedekind, „Abstraktion und Abendland. Die Erfindung der *documenta* als Antwort auf ‚unsere deutsche Lage‘“, in: *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, hrsg. von Nikola Doll, Ruth Heftrig und Olaf Peters, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 165–182.

⁷⁹ Erich Auerbach, „Philologie der Weltliteratur“ (1952), in: *Gesammelte Aufsätze zur romanischen Philologie*, Bern, München 1967, hier zit. nach Wedekind, *Abstraktion und Abendland*, S. 178.

⁸⁰ Hier nach Wedekind, *Abstraktion und Abendland*, S. 179.

⁸¹ Baumeister, „Bekenntnis zur absoluten Malerei“, in: Anonym, *Das moderne Deutschland*, 1952, S. 54ff., hier zit. nach Alacró, Willi Baumeister und Spanien, S. 62.

Die Definition von Kunst als Kennzeichen der Menschheit gegenüber den (noch) nicht menschlichen Vorfahren und dem Tier bot auch eine Abgrenzungsmöglichkeit vom Nationalsozialismus, der im damaligen Vokabular als bestialisch, barbarisch und unmenschlich beschrieben wurde. Ebenso galt es mit der Inanspruchnahme der Humanität ganz speziell auch gegen den Entartungsdiskurs etwa eines Sedlmayrs vorzugehen, dessen Thesen bis in die 1950er Jahre breit rezipiert wurden. Für Sedlmayr garantierte nur die Darstellung des „ganzen Menschen“ die Humanität der Kunst. Baumeisters urzeitlich fundierte Menschlichkeit über eine evolutionäre Erklärung steht auch zu solchen Thesen in deutlicher Gegnerschaft. Insofern dürfte Baumeisters Deklaration des Künstlers zum „Mensch überhaupt“ nicht nur dem Absolutheitsanspruch des (modernen) Künstlers, sondern auch der Zurückweisung der Diffamierung als „entartet“ geschuldet sein. Diese Punkte können teilweise den Erfolg von *Das Unbekannte in der Kunst* und Baumeisters wichtige Stellung nach 1945 erklären sowie die hohe rhetorische Wirksamkeit, den ur- und frühgeschichtliche Bildwerke innerhalb eines legitimatorischen Diskurses im Bezug auf die Nachkriegsmoderne einnahmen. Ein anderer Teil des Erfolgs könnte sich dem Umstand verdanken, dass mit den Autoren, auf die sich Baumeister bezieht, innerhalb eines mythopoetischen, kunstreligiösen Diskursfelds kein radikales Umdenken erforderlich war.

Um das Geheimnisvolle hieroglyphischer, ideogrammatischer oder von Ur-Zeichen theoretisch zu belegen, bezieht sich Baumeister auf Schriften des Philosophen Leopold Ziegler, des Theologen und Religionswissenschaftlers Rudolf Otto, von Leo Frobenius und Josef Strzygowski. Der kleinste gemeinsame Nenner dieser Wissenschaftler sind Ausführungen zum Heiligen, Mystischen, Seelenhaften, Irrationalen oder des Eidetischen als „tiefgründige Zone“, so Baumeister selbst. Bereits seit Mitte der 1910er Jahre wurden diese Vorstellungen im zivilisationskritischen Gestus der „seelenlosen“ und säkularisierten Moderne entgegengehalten. Anhand dieser Autoren stützt Baumeister sein Verständnis von der Höherwertigkeit der Abstraktion in Form von Symbolzeichen oder Ideogrammen.

Leopold Ziegler erhob, analog zur Religion, einen absoluten Wahrheitsanspruch der Kunst, indem er den Künstler als zur Ahmung befähigt beschreibt. Kunst ist bei ihm Erbin des ahmenden Rituals des frühen *homo magicus*, Erbin einer heiligen Handlung, die mit „Wesensschau“ gleichgesetzt und der (aristotelischen) Mimesis entgegengesetzt ist. Baumeister zitiert aus Zieglers Hauptwerk *Überlieferung* von 1936: „[I]ch meine den Unterschied zwischen einer wahrhaft schöpferischen im platonischen Begriffe ‚poetischen‘ Kunst, die sich im geometrischen Ideogramm, im mathematischen Symbole erfinderisch auslebt.“ Baumeister kommentiert diese Stelle wie folgt: „Das Poetische findet seine Stütze im Eidetischen, der Fähigkeit, früher Gesehenes wieder zur Vorstellung zu bringen.“ (UK, 125) Auch hier ist es wieder die moderne Trias aus Künstlern,

Wilden und Kindern, die Baumeister als Besitzer des wahrhaft Schöpferischen ausweist: „Bei Kindern, Primitiven, Künstlern oder bei dazu besonders Prädestinierten ist sie zu finden. ‚Eidos‘ gehört einer tiefgründigen Zone an und ist Voraussetzung des künstlerischen Bildens.“ (UK, 125)

Zieglers Forcierung des Mythos und seine Gedanken zum Gegensatz von „toter“ Zivilisation und „lebensspendender“ Kultur war Teil nationalsozialistischer Propaganda. Nun wird Ziegler als Neubegründer der Kunst gegenüber dem Nationalsozialismus in Stellung gebracht. Dass es von Baumeisters engsten Zeitgenossen durchaus Kritiker an Zieglers mythopoetischem Kunstbegriff gegeben hat, lässt ein Brief des Künstlers Karl Hofer an Ziegler ersehen, mit dem er befreundet war. Hofer lehnte hier Zieglers Thesen ab, als er 1939 an ihn schrieb: „Den Ursprung schöpferischer Tätigkeit deutest Du als geistiges Erkennen, als von oben eingegeben. [...] Ich bin total anderer Meinung. [...] Alle hochwertige, auf die Dauer lebenskräftige Kunst entspringt dem Virus, wenn man will dem Sexus oder der Sinnlichkeit. [...] Um eine neue in Deinem Sinn archetypische poetische Kunst entstehen zu lassen, bedürfte es einer unvorstellbaren Umwandlung der Menschheit [...]. Die heilige Kindheit des Menschengeschlechts wird diesem nicht ein zweites Mal zuteil [...]“⁸²

Baumeister hingegen interessierte sich gerade für jene archetypische poetische Kunst, sowie für den überindividuellen Ursprung der Kunst, wenn er den Künstler als selbstverantwortliches Medium von „Urkräften“ beschreibt. In seiner Kunsttheorie übernimmt er Zieglers Begriffe des Rituals, der Ahmung sowie der Schau, eine Form des „entmaterialisierten“ Sehens, das er über die Ratio stellt.⁸³ Entsprechend nannte er eine Bildserie von 1938 „Eidos“-Bilder und mit der Höhle von Altamira konnte dieser Platonismus in die Eiszeit zurückversetzt werden.

Das von Ziegler erwähnte Heilige findet sich in den Schriften von Rudolf Otto formuliert, insbesondere in *Das Heilige. Über das Irrationale in der Idee des Göttlichen und sein Verhältnis zum Rationalen* von 1917. Baumeister interessiert sich für das Numinose, Ottos zentraler Begriff. Gemeint ist damit eine Erlebnisform des Heiligen, die sich aus Schauer und Anziehung zusammensetzt, wobei gerade die Gegensätzlichkeit der Gefühle das die Schauer verursachende Unbegreifliche ausmache. Baumeister reklamiert im Anschluss an Ziegler die „Schauer dieses Unfaßbaren“ für die Kunst: „Die Schauer dieses Unfaßbaren sind in der Schrift *Das Heilige* von Rudolf Otto behandelt. Er verweist auf Werte und macht sie in gewissem Sinne begreifbar. Aber im Grunde

⁸² Briefe vom Juni 1939 von Karl Hofer an Leopold Ziegler, in: Leopold Ziegler, Karl Hofer, Briefwechsel 1897–1954, hrsg. von Andreas Hüneke, Würzburg 2004.

⁸³ „Es liegt also ein elementarer Zustand des Sehens vor dem körperhaften und nutzbringenden Sehen. Man könnte es das ‚Schauen‘ nennen. Dieses Schauen steht über der Ratio und erfährt alle Erscheinungen als rein visuelle Phänomene [...]“ (UK, 44).

sind sie doch nicht faßbar. Sie sind das ‚ganz Andere‘, das Numinose, das Tremendum (das tiefste Erzittern), das Fascinum (das Anziehen und Abstoßen), die Majestas (das Übermächtige) [...]. Die von Otto formulierten Gedanken gelten auch für die Kunst. Auch sie ist unbegreiflich und letzten Endes als Urphänomen unbegreiflich.“ (UK, 100) erinnert sei daran, dass auch Bataille sich auf Ottos Konzeption des Heiligen bezog, allerdings nur, um das Höchsten mit dem Niedrigsten auf dialektische Weise zu verweben. An einer solchen Verabgründung war Baumeister nicht interessiert. Eher trifft auf seine Kunsttheorie das zu, was Giorgio Agamben an dem Numinosen kritisierte. Im Numinosen und dem dadurch geweckten „Kreatürlichkeitsgefühl“ kulminierte, so Agamben, ein Prozess der Säkularisierung religiöser Erfahrung. Ottos Schrift stelle eine Theologie dar, „der jeglicher Sinne für das offenbarte Wort abhanden gekommen ist, und eine Philosophie, die angesichts des Gefühls alle Nüchternheit verlassen hat, ihre Vereinigung in einer Vorstellung des Heiligen [fand], die nunmehr eins ist mit dem Dunkeln und Undurchdringlichen. Daß das Religiöse vollständig in die Sphäre der psychologischen Emotion falle und daß es ganz wesentlich mit dem Schauer und der Gänsehaut zu tun habe, das ist die Trivialität, welche der Neologismus ‚numinos‘ den Anstrich von Wissenschaftlichkeit verpassen soll.“⁸⁴

Gerade aber einer antirationalistischen Konzeption von Kunst, einer dem „Unbekannten“ verpflichteten und auf Ahnung beruhenden Künstlermetaphysik, die sich als freie gerade nicht mehr an die Religion gebunden sah, konnten Ottos Schriften gelegen kommen, sieht Baumeister Kunst doch selbst einer Affinität zu religiösen und kultischen Handlungen: „Die Großen Gesetze der Welt können durch Kunst und Religion gleich stark geoffenbart werden.“ (UK, 101) Aufgrund ihrer „Unbegreiflichkeit“ sei naheliegend, dass Kunst sich „so eng mit allen sakralen Vorstellungen und auch mit dem Adoratisch-Kultischen des religiösen Gebrauchs verbinden konnte“ (UK, 100); wobei „das Heilige und Übermächtige durch das Abstrakte und Nichtbegrifflich-Festlegbare stärker zum Ausdruck kommt, als durch die bunten Plastiken der heiligen Figuren.“ (UK, 208) Baumeisters Vorstellung des künstlerischen Subjekts als eines „Sehenden“ und einer Kunst, die wohl noch *religio* besäße, ohne religiöse Kunst zu sein, kommt insofern dieser Psychologisierung der religiösen Erfahrung nahe, als es nur Künstlern (neben den Kindern und „Primitiven“) möglich sei, jene Urkräfte sichtbar zu

⁸⁴ Agamben, *Homo sacer*, S. 88. Agamben sieht hier im Gegensatz zu diesen Vorstellungen des Heiligen, Numinosen etc. die permanente Profanierung als politische Aufgabe an, was ihn in eine Nähe zu Bataille bringt, auf dessen Zeitschrift *Acéphale* und dessen Konzept eines gnostischen niederen Materialismus er in *Das Offene* rekurriert. Vgl. ebd., Kap. „Acéphale“. Vgl. auch ders., *Profanierungen, a.d. Italien*. von Marianne Schneider, Frankfurt am Main 2005 (Orig. *Profanazioni*, 2005). Zu Bataille vgl. hier Kap. IV.2.

machen. Insofern ist das ahmende Künstlerdasein eine psychische Disposition, ohne dass der Wahrheits- und Absolutheitsanspruch aufgegeben werden musste.

Die Übertragung religiöser Kategorien auf ein modernes Künstlerbild⁸⁵ wurde durch die Verbindung von Anthropologie und Psychologie vorbereitet. Ein wichtiger Schritt in diesem Prozess waren von Wilhelm Wundt initiierte völkerpsychologische Ansätze Ende des 19. Jahrhunderts, in denen durch die Identifikation von anderen Völkern als „primitiv“ oder „ursprünglich“ Religiöses, wie Tabu, Ritual oder Schau, auf ihre Ur-menschlichkeit zurückgeführt werden können. So fallen in Baumeisters Kunsttheorie Vorstellungen über den „Primitiven“ mit einer nun als emotionales Phänomen begriffenen Religiosität im Bild des modernen Künstlers zusammen.

Diese Zuschreibung auf außereuropäische Völker konnte Baumeister von dem Ethnologen Leo Frobenius übernehmen. Baumeister zitiert ihn in *Das Unbekannte* als Gewährsmann für eine kultische Gebundenheit aller frühen Kunst. Wie Otto gehörte Frobenius einem Frankfurter Mythologenkreis an. Beide stehen für einen „bildhaften mythopoetischen Ausdruckswunsch [...] für ein nicht-analytisches, sondern synthetisches und holistisches Denken, in dem sich das ‚Ich‘ einer (überpersonalen) geistigen und schicksalhaften Instanz als Größe unterordnet“⁸⁶. Damit steht Frobenius in der Nachfolge Spenglers, dessen Kulturmorphologie er adaptiert ohne allerdings dessen zyklisches Geschichtsmodell zu teilen. Der Gedankenzug, der Spengler, Frobenius und auch Baumeister gemeinsam ist, ist eine morphologische Perspektive, nach der, wie Herf für Spengler zusammenfasst, äußere Artefakte politische und kulturelle Institutionen, architektonische Formen, ökonomische Organisationen das äußere Bild von etwas Innerlichem und Verborgenen seien: der Seele oder des Lebens als elementare Lebenskräfte.⁸⁷

Frobenius hatte ausgehend davon das Konzept einer überindividuellen Kulturseele entwickelt, dem Paideuma, von der man ergriffen werden könne. Fähig, um vom Wesen der Dinge ergriffen werden zu können, sind nach Frobenius afrikanische Stämme, die Deutschen und Künstler. Deutschen und Afrikanern schrieb er eine Seelenverwandtschaft zu. Afrika nahm dabei eine ausgezeichnete Stellung ein, da er, gemäß der allochronen Logik und Spenglerschen Geschichtszyklen hier „die Jugend der Menschheit“ sah, „wo das Irrationale, Unbewußte und Ungeformte seinen Ausdruck vor allem in

⁸⁵ Vgl. Von der Romantik zur ästhetischen Religion, hrsg. von Leander Kaiser und Michael Ley, München 2004; darin u. a. Michael Ley, „Gnosis und ästhetische Religion“, S. 51–60.

⁸⁶ Heinrichs, *Die fremde Welt*, S. 30.

⁸⁷ Zitiert nach Jeffrey Herf, *Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, London, New York 1984, S. 52.

Mythen fand“⁸⁸. Bei Baumeister heißt es ähnlich, dass in der Kunst der Naturvölker „die Lebenskraft der Welt, der Weltstoff unmittelbar rein und stark zu sprechen [scheint]. Jeder ‚Wilde‘ konnte produzieren, solange die zivilisatorischen Einflüsse fernblieben, die Unreinheit, das Interessiert-Zweckhafte“ (UK, 165). Seine Auffassung vom Künstler als Medium für Urkräfte und Exponent des reinen Sehens konnte sich durch Frobenius bestätigt oder inspiriert sehen. Auch dessen Konzept von Seelenhaftigkeit, mit der – gemäß des damaligen topischen Gegensatzes zwischen Geist und Seele bzw. Vernunft und Emotion – alles Gefühlshafte gemeint war, bot für Baumeister ein weiteres Identifikationsangebot.

Von Strzygowski wiederum übernimmt Baumeister das Konzept einer nordischen Seelenhaftigkeit. Er zitiert ihn mit der These, dass alle ungegenständliche Kunst einem nördlichen Erdgürtel zuzuweisen sei. In dem von Baumeister rezipierten Buch *Asiens bildende Kunst* von 1930 ist der geopolitische Anspruch – der den Nationalsozialismus als Wiedergutmachtung für ein seit Jahrtausenden unterdrücktes Urgermanentum feiert – noch nicht explizit formuliert. Dieses Buch enthält auch noch keine antisemitischen Ausfälle, die seine Schriften ab 1933 durchziehen. Allerdings sind das Nordische der ungegenständlichen Kunst, sowie die Verwandtschaft zwischen Nordischem und Östlichem, auch zentrale Themen in *Asiens bildende Kunst*. Baumeister referiert Strzygowskis Ideen in einem Brief an Heinz Rasch: „Die aus dem Norden stammende Kunst der ganzen Erde ist ungegenständlich, gelegentlich mit Tier und Pflanzenmotiven, nie figural naturalistisch. [...] Über den Iran in Vorderasien strömte die Nordkunst auch zum Mittelmeer nach Arabien und ins maurische Reich. Die christlichen Kirchen in Vorderasien sind mehr ornamental als figürlich. Keinesfalls naturalistisch. Wir beide wissen, daß Kunsthistoriker in den seltensten Fällen geistig-produktiv in größerem Ausmaß sind, was die großen Beziehungen betrifft. Wohl weil sie im einzelnen Gebiet aufgehen. Strzygowski gehört zu den ganz wenigen, die Zusammenhänge sehen.“⁸⁹

Die Idealisierung des Nordischen und der damit erhobene Herrschaftsanspruch berührt Baumeisters eigenen metaphysischen Kunstbegriff. Da er allein schon in der Ungegenständlichkeit die Gegnerschaft zum Nationalsozialismus sah, geriet er in eine gedankliche Nähe zu dem, von dem er gerade sich abzusetzen meinte. Mit Autoren wie Frobenius, Strzygowski oder Ziegler stützte sich Baumeister auf Argumente der 1920er und 1930er Jahre, die teilweise in ihrer Technik- und Rationalitätsfeindlichkeit nationale Konzept der deutschen Seelenhaftigkeit gegen den seelenlosen Kapitalismus wie

⁸⁸ Heinrichs, *Die fremde Welt*, S. 100.

⁸⁹ Brief von Willi Baumeister an Heinz Rasch 5.11.1941, zit. nach René Hirner-Schüssele, *Von der Anschauung zur Formfindung. Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst*, Worms 1990, S. 157.

den ebenso seelenlosen Kommunismus opponierten.⁹⁰ Teilweise waren ihre Schriften auch deutlich völkisch oder rassistisch konnotiert. Nicht zuletzt sprach C.G. Jung, ein weiterer Autor, den Baumeister kurz zitiert, 1934 vom „arischen Unbewußten“ und vom „schöpferisch ahnungsvollen Seelengrund des germanischen Menschen“.⁹¹ Zwar wohnte nicht automatisch der Verwendungsweise von Begriffen wie Ahmung, Ahnung, Wesensschau, Urkräfte, Schöpferischem oder Seelentum der Nationalsozialismus inne. Gleichwohl sperrten sie sich auch nicht in ihrem jeweiligen Zusammenhang gegen eine Vereindeutigung zugunsten nationalsozialistischer Rhetorik. Mit dem Bruch auf visueller Ebene konnten auf diese Weise noch in der Nachkriegszeit (Bild-)Konzepte beibehalten werden, auf denen seit dem 19. Jahrhundert die nationale Identität basierte und die teilweise ins Völkische gewendet worden waren. Das bei Strzygowski positiv und höherwertig aufgeladene Nordische ist bei Baumeister auf das Deutsche zurückgeschraubt – etwa in jener Wendung von der „Weltgeltung“ der deutschen Kunst aufgrund der Abstraktion – und dann urzeitlich-europäisch, weltkunsthistorisch, in die Riten aller möglichen Weltreligionen zerstreut. Und könnte man gerade das als einen Versuch ansehen, sich aller nationalistischen Komponenten wieder zu entledigen, so kann eine solche Zerstreung und Desidentifizierung mit Baumeisters Referenzen nicht wirklich gelingen. Die Weltkunst wird vielmehr auch in *Das Unbekannte* unter nationale und überindividuelle Konzepte subsumiert, d.h. es kommen durch die weltkunsthistorischen Bezüge keine anderen ästhetischen Begriffe ins Spiel. Das liegt nicht zuletzt daran, dass sowohl Frobenius als auch Strzygowski außereuropäische Künste selbst mit Kriterien des eigenen rassistisch begründeten Nationalcharakters identifiziert hatten, wobei Rasse bei Strzygowskis eher eine kulturelle als eine blutsverwandtschaftliche Kategorie war.⁹² Diese Argumente dann als Begründung für die allgemeine Disposition des Künstlers zu zitieren, lässt sich von dem deutsch-nationalen oder völkischen Ansinnen ihrer Stichwortgeber kaum trennen.

So hatte etwa Frobenius, wie es in der Trias „Afrikaner, Deutsche, Künstler“ schon anklang, mit seinem Konzept der Kulturseele einen deutsch-europäischen Kulturkampf nach Afrika hineingetragen, denjenigen zwischen Kultur und Zivilisation. Die im Zuge des Nationalismus des 19. Jahrhunderts entdeckte „deutsche Kultur“ stellt er dem me-

⁹⁰ Vgl. u.a. Kurt Sontheimer, *Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933*, München 1962; oder Herf, *Reactionary Modernism*, S. 52. Herf betont hier (nochmals) Konzepte wie Organisches, Werden, Intuition, Schöpfung, Mythos, Gewalt (vs. Gesetz), Seelentum als wesentliche Bestandteile des antidemokratischen Denkens in der Weimarer Republik.

⁹¹ C.G. Jung, *Zur gegenwärtigen Lage der Psychotherapie*, hier zit. nach Yosef Hayim Yerushalmi, *Freuds Moses. Endliches und unendliches Judentum*, Frankfurt am Main 1999, S. 80.

⁹² Hier nach Olin, *Art History and Ideology*, S. 166.

chanistischen Weltbild und der Ratio der Völker romanischer Sprachen entgegen und wendet diese Zuschreibung auf die beiden von ihm als afrikanische Urvölker identifizierten Hamiten und Äthiopier an. Seine Behauptung einer Seelenverwandtschaft bezog sich also nicht auf Afrika als Kontinent. Die Fähigkeit zur Ergriffenheit, die er im Antirationalismus der Deutschen, des Künstlers und der Äthiopier sah, erweist sich als Projektion eines rasseidentitären Entwurfs. Bei Strzygowski wiederum war es die Identifizierung alles „bildlosen Sinnbildlichen“ als Ausweis uranfänglicher nordischer Seelenhaftigkeit, die ein ebensolchen identitären Entwurf garantierte. Wenn Baumeisters also den Diskurs rechtskonservativer bis völkisch orientierter Autoren übernimmt, wird deren möglicher Anteil am Nationalsozialismus durch ein bereits vorhandenes Rassedenken (Strzygowski) oder in ihrem Anrufen von überindividuellen Instanzen (Otto, Frobenius, Ziegler) ausgeklammert.

Baumeisters urzeitlich begründete Künstlermetaphysik ist insofern Teil der Verdrängung der Frage, in welcher Form die Rede von Schicksal, Ahmung, Urkräfte und der mythopoetische Diskurs zur Formierung des Nationalsozialismus beitrug. Jutta Held argumentiert in Bezug auf diese Verbindung von Archaismus und Moderne, dass „[d]iese Denkfigur, die Germanentum und Moderne ontologisch ineinander blendet, ungeachtet der Jahrhunderte geschichtlicher Diskontinuitäten, [...] die avantgardistische Bewegung, deren destruktive Züge so viele Ängste mobilisiert hatten, an eine stabile Anthropologie [band]“. ⁹³ Modifiziert ist diese Diagnose auch auf Baumeister anwendbar, der mitnichten am Germanentum interessiert war, im Gegenteil, aber durch die von ihm gelesenen Autoren Denkfiguren des Nordischen bis in die Nachkriegszeit fortschrieb. Die stabile Anthropologie des Urzeittopos schien in der Nachkriegszeit geeignet, der modernen Kunst nach Jahren der Diffamierung wieder zur gesellschaftlichen Akzeptanz zu verhelfen. Die „Allianz zwischen Frühgeschichte und Gegenwart“, der noch, so Held, „in der Nachkriegszeit Überzeugungskraft zugetraut [wurde], nun allerdings in der verallgemeinerten, abstrakt und ‚bodenlos‘ gemachten und damit quasi entnazifizierten Form einer semantischen und formalen Symbiose zwischen Archaik und Spätzeit, Urgeschichte und Moderne“, ⁹⁴ war mit den Zitaten und Rekursen auf die genannten Autoren allerdings nicht ganz so bodenlos und semantisch abstrakt. Aber gerade das urzeitlich fundierte „Reinheitsphantasma“ der modernen Kunst, als innerhalb und außerhalb der Zeit stehend, als die Perversion des Geschichtlichen ins Geschichtslose, schien es überflüssig zu machen, sich gerade mit den Implikationen dieses archaisierenden Reinheitsphantasmas auseinanderzusetzen. Baumeisters Zurückweisung des Entartungsdiskurses und seine Neubegründung der deutschen Kunst nach 1945 wusste die

⁹³ Held, Kunstgeschichte im ‚dritten Reich‘, S. 29.

⁹⁴ Ebd., S. 30.

Bedeutung der modernen Kunst nur mit einem scheinbar unhinterfragbaren Absolutheitsanspruch und national konnotierten Seelenkonzept zu garantieren. Baumeister kann exemplarisch dafür stehen, dass auch jeder „Ursprung“ eine Vorgeschichte hat, auch wenn die Rede vom Ursprung gerade diese Dimension zu verdecken half.

Durch die notwendige Rehabilitation der als entartet deklarierten Künste und der damit einhergehenden vergangenheitsorientierten Rezeption wurde auf diese Weise die Moderne in den 1950er Jahren zur *klassischen* Moderne transformiert,⁹⁵ also eine, die nicht mehr, wie noch in den ersten Jahrzehnten des Jahrhunderts auf Veränderung der Gesellschaft drängt. Ebenso wie Baumeisters Archaismen beruht auch der Gedanke einer weltweiten Einheit der Kunst auf Zeugnissen „früherer“ Kulturen, bezieht nie aber die aktuelle künstlerische Produktion außereuropäischer Länder mit ein. Die Definitionsmacht von Kunst verbleibt so in der westlichen Welt, und ‚Westkunst‘ wird als Weltkunst zur Statthalterin der Menschheitskultur, indem sie andere Künste enthistorisiert und zur Formensprache der Menschheit stilisiert.

VI.4 PRÄHISTORIE ALS POSTHISTOIRE – GEHLEN

Zur Diagnose des Posthistoire gehört, dass „Kultur naturhaft erstarrt“⁹⁶ ist. Die Weltkunstfotowand auf der documenta 1 ebenso wie Giedions Formulierung der ewigen Gegenwart oder Baumeisters Kurzschluss von Archaisk und Moderne deuten es an: „Von jetzt an gibt es keine kunstimmanente Entwicklung mehr! Mit einer irgendwie sinnlogischen Kunstgeschichte ist es vorbei, selbst mit der Konsequenz der Absurditäten ist es vorbei, die Entwicklung ist abgewickelt, und was nun kommt, ist bereits vorhanden: Der Synkretismus des Durcheinanders aller Stile und Möglichkeiten das Post-histoire.“⁹⁷ Konnte Kunst bei Riegl noch zu Epochensignatur gereichen, bei Worringer zur Formulierung stilpsychologischer Entwicklungskategorien dienen oder war sie in den Untergangphantasien des Abendlands noch in die Zwangsläufigkeit einer schicksalhaften Verfallsgeschichte gebunden, hat sie sich nun, nach Arnold Gehlens Diagnose, in ein bloßes Nebeneinander zerstreut. Gehlens „Synkretismus des Durcheinanders“ nimmt das Lamento des *anything goes* der Postmoderne vorweg.

⁹⁵ Vgl. dazu Anselm Haverkamp, „Latenzzeit. Die Leere der 1950er Jahre“. Interview mit Susanne Leeb und Juliane Rebentisch, in: *Texte zur Kunst*, Nr. 50, Jg. 12, Juni 2003, S. 45–52.

⁹⁶ Lutz Niethammer, *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Hamburg 1989, S. 8.

⁹⁷ Arnold Gehlen, *Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der Modernen Malerei*, Frankfurt am Main, Bonn 1960, S. 206. Im Folgenden abgekürzt als ZB.

Wie das Nebeneinander aller Stile gehört auch die Beschreibung der naturhaften Erstarrung der Kultur zur Beschreibung des Posthistoire, dem „nachgeschichtlichen Zustand der Weltzivilisation“.⁹⁸ Die Geschichte, die sich im Spenglerschen Zyklendenken schon extrem verlangsamt hat, sei damit zum Stillstand gekommen. Geschichte entfällt, ähnlich wie in Hausensteins Tragödie der Kultur, als aktueller oder projektiver Handlungsraum. Gehlens Posthistoire-Diagnose steht in einer langen Tradition posthistorischen Denkens, das der Philosoph Antoine Augustin Cournot, der in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als ein technokratisches Programm zur Überwindung der chaotischen Geschichte entworfen und mit der Hoffnung auf Frieden und Wohlfahrt im Weltmaßstab verbunden hatte.⁹⁹ Diese Aufgabe übernimmt bei Gehlen die Kunst. Entlastung und Befriedung sind ihre Funktionsbestimmungen in der Welt des planetarischen Kleinbürgertums. Kunst fungiert als Statthalterin der Menschheit innerhalb der technischen Zivilisationen, für deren Folgen sie allenfalls entschädigen kann.

Arnold Gehlen ist in der Bundesrepublik derjenige Theoretiker, der nicht nur Vor- und Nachkriegsdiskurse in Personalunion mit einer eigenen Geschichte im NS-Dozentenbund verbindet; er hat mit seiner Diagnose des Posthistoire der Nachkriegszeit ihren Zeitbegriff verliehen. In *Urmensch und Spätkultur*, einer Soziologie der Kunst, rekurrierte Gehlen auf eine Fülle von anthropologischer, ethnologischer Literatur. Zuvor allerdings betonte er, und das im Gegensatz zum üblichen Weltkunstzusammenhang, dass uns fast alles von der archaischen Mentalität trennt. Auch die „Strukturgesetze der Wahrnehmung“ hätten sich geändert.¹⁰⁰ Gleichermäßen wandt er sich gegen das Konzept der verstehenden Einfühlung und sprach sich dafür aus, lediglich bestimmte Kategorien zu isolieren. Das anthropologische Kontinuum ist damit ein Stück weit außer Kraft gesetzt. Unter dieser Prämisse fand aber auch Gehlen in den Höhlenmalereien einen Beleg für seinen Entlastungsbegriff. Dies läuft dann weniger über eine direkte Identifizierung mit dem Urmensch, als durch eine entwicklungsgeschichtliche anthropobiologische Konzeption des Menschen als Mangelwesen, bei der zwischen Urmensch und Spätkultur nicht mehr unterschieden werden muss.

In der Erörterung über die „Probleme archaischer Kulturen“, die er in Gegenstellung zur Spätkultur aber eben auch zur Begründungsfigur nimmt, werden die „Verhaltensklassen des *darstellenden* oder *ritualisierten* Verhaltens“¹⁰¹ untersucht. Darstellung und Ritual werden hier miteinander identifiziert, allerdings auch in enge Beziehung zum

⁹⁸ Niethammer, Posthistoire, S. 8.

⁹⁹ Nach Niethammer, Posthistoire, S. 25–26.

¹⁰⁰ Gehlen, Urmensch und Spätkultur, S. 117, in einem Abschnitt der mit „Fremdheit des Archaischen“ betitelt ist.

¹⁰¹ Ebd., S. 123.

Instinktiven gesetzt: „[I]m Verbands des tierischen instinktiven Sozialverhaltens ist es [das ritualisierte Verhalten, Anm. S.L.] also schon nachweisbar“.¹⁰² Anhand von Höhlenmalereien allgemein, dann konkreter unter Bezug auf eine Wiesentskulptur aus Tuc d'Aubert aus der Zeit der Magdalenier, sowie eine als „schamanistische Trance-Vision“ gedeutete Szene aus der Höhle von Lascaux, die einen verwundeten Bison und einen „Mensch mit Vogelkopf“ zeigt, kommt Gehlen – wieder im Gegensatz zu Bataille, der sich in Lascaux auf dieselbe Figur bezieht – unter der Prämisse einer menschlichen Instinktreduktion zur These der Entlastung. Diese hatte er bereits in den 1930er Jahren in *Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt* formuliert und 1956 reformuliert. Zur Erörterung der Höhlenmalereien bezieht er sich u.a. auf den einflussreichsten französischen Prähistoriker Abé Breuil, der die Authentizität der Höhlenmalereien von Altamira als paläolithische bewies: „Auch der berühmte Abbé Breuil sieht den Ursprung der bildenden Kunst in der dramatischen Nachahmung von Tieren [...]. So gesehen wäre dann die gegenständliche Darstellung eines Tieres seine Ablösung vom mimischen Ritus, eine Entlastung dieses Ritus von sich selbst und seinem vollen Vollzug.“¹⁰³

Kunst bietet also eine doppelte Distanz: Wäre der mimische Ritus die erste Verhaltensform zur Welt, dient Kunst nach Gehlen dazu, diese zu ersetzen. Die anthropologischen Kunstbegriffe, die ähnlich argumentieren, etwa Warburg, der in der Symbolisierung ein Medium der Distanzhaltung sah, oder Freud, der von sexueller Triebsublimierung spricht, ist die dabei notwendig mitgedachte Gewinnung von Handlungsfähigkeit bei Gehlen in den Begriff der „Entlastung“ überführt und die „Daseinsbewältigung“ an Institutionen bzw. Institutionalisierung delegiert. Die Unterseite, die Gefährdung durch Bilder (Warburg), das Niedrige (Bataille) oder der Todestrieb (Freud) ist damit unterschlagen. Über das Verständnis von Darstellung als Ritualisierung eröffnet Gehlen die Möglichkeit der Wiederholung und damit eine Institutionalisierung, die Räume der Artikulation allererst herstellt. Gleichwohl wird diese Dimension von Gehlen selbst biologisiert, wenn er seine Ausführungen über archaische Kulturen mit den „Riten der Tiere“¹⁰⁴ beginnt, bevor er zu dem der „Menschen“ kommt und die Frage stellt, was die Balzzeremonien *anthropologisch* bedeuten und wie gesagt, über das anthropobiologische Argument die Entlastungsdimension als naturhafte institutionalisiert.

Dieser Entwurf einer nach Entlastung strebenden Subjektivität hat bei Gehlen eine soziologische und gesellschaftliche Dimension. So korrespondiert bei ihm das posthi-

¹⁰² Ebd.

¹⁰³ Ebd.

¹⁰⁴ Für die Mythologien nach 1950 auch in Bezug auf die frühe Geschichte der BRD wäre die Bedeutung des Kreises um das *Eranos-Jahrbuch* sicherlich eine Untersuchung wert. Gehlen bezieht sich hier immer wieder auf Artikel des Jahrbuchs, hier z.B. auf Adolf Portmann, „Die Riten der Tiere“, in: *Mensch und Ritus, Eranos-Jahrbuch*, 1951.

storische Denken mit dem Ende des bürgerlichen Subjekts, des autonomen Individuums, dadurch herbeigeführt, dass Feudalismus und Großbürgertum durch die Industriegesellschaft abgelöst werde. Autonomie wäre demnach ohnehin nur ein Klassenattribut und die Träger der Geschichte sind ausschließlich als Feudalismus und Großbürgertum bestimmt. Mit dem autonomen Individuum verschwinden nach Gehlen so auch Geschichte, Handlung und Subjektivität als bürgerliche Kategorien einschließlich ihres Kulturbegriffs. Die Industriegesellschaft des stets von ‚Klassenfremden‘ geführten vierten Standes weise eine nachbürgerliche Kultur auf, die „nicht mehr positiv zu qualifizieren sei“ und dementsprechend auch keine „formationstypische neue Kultur“ hervorbringe.¹⁰⁵ Was aber nicht positiv zu qualifizieren ist, bleibt bestimmungslos. Das Posthistoire kann nach Gehlen entsprechend auch keinen eigenen Kunststil mehr hervorbringen. Vielmehr sei die Nachkriegszeit eine Phase der „Repristination“, des Nachholens, die von der „Illusion des Nohdaseins des Gewesenen“ (ZB, 137) zehrt. So würde es auch keine Richtung der heutigen Malerei geben, deren Prinzipien nicht von den revolutionären ersten Dekaden des 20. Jahrhunderts erfunden worden seien. Das Posthistoire in der Kunst versteht er entsprechend als einen aufgrund der Dominanz der Abstraktion zwar noch nicht erreichten, aber sich abzeichnenden Zustand: „[D]ie friedliche Symbiose aller möglichen Stile könnte hier bevorstehen, post-histoire auch hier.“ (ZB, 221) Dieses friedliche Nebeneinander wird dann erreicht sein, wenn man die „optischen Errungenschaften der Abstraktion bei gegenständlichen Sujets fruchtbar machen kann“. Zwischen resignativer Ironie und realistischer Einschätzung konstatiert er: „[W]ir erkennen mit Freude und Rührung Blumensträuße und kleine Mädchen wieder und warten schon auf die Gitarren. Auch dürfte, gerade wegen des inneren Widerstandes, den er bei Künstlern und beim Publikum erweckt, der Surrealismus seine Lebenskraft doch wieder erweisen.“ (ZB, 221)

Das nach Niethammer Charakteristische des Posthistoire, die posthistorische Melancholie, die u.a. bei Hausenstein zu finden war, ist bei Gehlen und seiner anthropologischen Kunsttheorie weniger vorhanden.¹⁰⁶ Das quasiautomatische wie quasibiologische Subjekt ist bei Gehlen als das planetarische Kleinbürgertum charakterisiert, das sein politisches Äquivalent in der es entlastenden Institutionalisierung findet. Institutional-

¹⁰⁵ Arnold Gehlen, „Über kulturelle Evolutionen“, in: *Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt*, hrsg. von Helmut Kuhn und Franz Wiedmann, München 1964, S. 207–220, S. 219.

¹⁰⁶ Niethammer, *Posthistoire*, S. 27. Kant, so Niethammer, formulierte in der *Idee zu einer allgemeinen Geschichte in weltbürgerlicher Absicht* die „Überwindung der Geschichte durch Entfaltung der bürgerlichen Gesellschaft“. Die Vision sieht vor, daß sich die „Staaten nach kriegerischen Auseinandersetzungen in verträgliche Größenordnungen fragmentiert und neutralisiert haben werden und sich künftig selbst erhalten ‚als wie ein Automat‘ (Kant).“

sierung ist damit aber nur die Gegenseite eines ständigen Beginns – beides somit eine komplementäre Phantasie.

Mit dem Ende der Kunstgeschichte geht bei Gehlen eine Rollenzuweisung der Kunst innerhalb der bürokratischen Gesellschaft einher. An Kunst wird all das delegiert, was in einer funktionierenden Gesellschaft keinen Platz haben könne. Um das Bewusstsein zu entlasten, wird Kunst für Gehlen zum Platzhalter von Sehnsüchten und Verhaltensformen: „Für phantastische, hochgetriebene Appetite, für großherzige Dummheiten, künstliche Paradiese, für die Räusche genialer Vereinsamung und die Sorglosigkeit breiter Naturen ist in der Gesellschaft kein Platz mehr, in der die Demokratie sich mit Disziplin und einem praktischen Dogmatismus verbindet [...]“ (ZB, 205) Kunst gedeihe zwar prächtig, aber „um den Preis des Verzichtes auf die große Leitbild-Ambition oder gar den Anspruch, am Funktionsmodus des Ganzen etwas zu ändern“ (ebd.). Sie profitiere von der „Freizügigkeit des Folgenlosen“ (ebd.). Kunst sei also bar geschichtlicher Kraft und weltanschauungslos. Die „weltanschaulichen [...] Impulse“ (ZB, 204), die noch zu Anfang des Jahrhunderts auch die Kunst geprägt hätten, würden nun nur noch in Politik und Religion verwickelt sein. Genau daher gelinge ihr aber „die Einregelung in die Verfassung einer Menschheit, die in der Kunst einen Ruhepunkt findet gegen die Tempobeschleunigung im Modus der Kristallisation, in der Benommenheit von der nächsten Zukunft die Form des ‚post-histoire‘.“ (ebd.) Die Künste sollen uns von der Beschleunigung der Moderne entlasten, indem sie uns „mit *Daseinsmächtigkeit verschonen*“ (ebd.).¹⁰⁷

Diese Vorstellung von Entlastung ist ein Modell, das Gehlen aus einer anthropologischen Annahme des Menschen als instinktloses und dadurch unbestimmt-offenes Mangelwesen entwickelt, das der Entlastung durch Institutionen bedarf, um nicht immer wieder von neuem der Notwendigkeit, Sinn zu stiften, ausgeliefert zu sein. Diese These entwickelte er u.a. in seiner anthropologischen und institutionstheoretischen Schrift *Urmensch und Spätkultur*, wobei er sich auf prähistorische Zeiten, das Paläolithikum und Neolithikum bezieht. Die Annahme, dass der Mensch konstitutiv nach Entlastung strebe erhält hier durch den Bezug auf prähistorische Artefakte das argumentative Gewicht von dreißigtausend Jahren und dient damit zum Beweis für die Richtigkeit anthropologischer Grundannahmen. Gehlen führt Felszeichnungen u.a. aus Lascaux an bzw. eine ritualhafte Deutung derselben, um zu zeigen, dass schon der „Urmensch“ sich durch distanzierendes Zeichnen vom als ursprünglicher vermuteten mimischen Ritual

¹⁰⁷ Zu Gehlens Kunsttheorie vgl. Karl-Siegbert Rehberg, „‚Denkende Malerei‘ und konstruktivistische Moderne. Arnold Gehlens ambivalente Kunstsoziologie“, in: *Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, hrsg. von Gerda Breuer, Frankfurt am Main 1997, S. 73–100.

entlastet habe, womit Kunst insgesamt diese Aufgabe zufallen würde.¹⁰⁸ Gehlen bewahrt den Entlastungsbedarf also mittels der Konstruktion einer anthropologischen Konstante und verbindet somit ein modernes mit einem anthropologischen Argument. Denn gleichzeitig rekurriert er auf die soziologische, weit verbreitete These, dass der Mensch in der und durch die Moderne Erfahrungsverlust, Entfremdungsprozesse oder „Fortschrittsnebenfolgen“¹⁰⁹ erfahren würde. In dem so bewiesenen Entlastungsbedarf wird also ein menschliches Leben als der Technik entgegen gesetzt konstruiert. Kunst steht dabei für ersteres ein – eine Trennung, die Kunst auf der Seite des anthropologischen Residuums gegen die Technik situiert. Dies ist ebenfalls bei Martin Heidegger der Fall, der die moderne Welt insgesamt als „Verödung des Daseins durch Industrie, Technik und Wirtschaft“ beschreibt. Auch für ihn hatte Kunst die „kompensativen Funktionen der ‚Erregung des Gefühlsrausches‘ und der ‚Entfesselung der ‚Affekte‘ – sie rettet das ‚Leben‘. Sie ist für das ‚Entspannende, Ausruhende und deshalb für den Genuß bestimmt‘.“¹¹⁰ Wieder ist es die Technik, die als Gegenspielerin zur lebensbetonenden Kunst entworfen wird.

Die Auffassung von notwendiger Kompensation oder Entlastung war vor allem in einem Kreis von Philosophen und Soziologen verbreitet, die zu den konservativen Begründern der Bundesrepublik Deutschland zählen: Joachim Ritter, Hermann Lübbe, Odo Marquard sowie Arnold Gehlen oder Helmut Schelsky. „Verteidigung von humanistischen und christlichen Traditionen zur Kompensation beschleunigter Modernisierungsprozesse sowie eine Apologie bürgerlicher Lebenswelten“¹¹¹ sind Kernpunkte ihres Denkens. Gehlen war in diesem Kreis der einzige, der die Entlastungsthese mit zeitgenössischer Kunst verband.¹¹² Unter anderem nennt er Hieroglyphen und Kryptogramme, „schriftähnliche Zeichen“, als Beispiele künstlerischer Formfindungen – bei Klee, dann aber auch Mathieu, Miró, Kline, Bissier und Baumeister –, die zur Entlastung von den beschleunigten Modernisierungsprozessen tauglich seien. Die Zeichenhaftigkeit der Kryptogramme, die eine Bedeutungshaftigkeit allenfalls suggerieren, interpretiert Geh-

¹⁰⁸ Wie oben gesagt, weist Gehlen in *Urmensch und Spätkultur* die seit den 1920er Jahren gängige Parallelisierungen zwischen Urzeit und Gegenwart zurück. In Bezug auf das entlastende Ritual macht er allerdings eine Ausnahme.

¹⁰⁹ Jens Hacke, *Philosophie der Bürgerlichkeit. Die liberalkonservative Begründung der Bundesrepublik*, Göttingen 2006, S. 71.

¹¹⁰ Günter Seibold, *Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik*, Freiburg, München 1997, S. 64–65. Das Heideggerzitat stammt aus Martin Heidegger, *Nietzsche*, Gesamtausgabe Bd. I, Frankfurt am Main 1996, S. 105.

¹¹¹ Hacke, *Philosophie der Bürgerlichkeit*, S. 14.

¹¹² Joachim Ritter tat dies mit seinem berühmten Aufsatz zur Landschaftsmalerei; Odo Marquard eher in der Philosophie unter Bezug auf die philosophische Ästhetik, vgl. Odo Marquard, „Der angeklagte und der entlastete Mensch“, in: ders., *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, Stuttgart 2005 (1981), S. 39–66.

len als Ausdruck einer modernen Sprachlosigkeit. Aufgrund der Schnelligkeit der modernen Welt würden Erfahrungen undeutbar werden. Hinzu kämen „Durchstreichungen, Verwerfungen und Widersprüche, die bei einer so komplizierten und durcheinandergeschüttelten Umwelt in Erscheinung treten müssen [...] Jetzt lässt sich nachfühlen, warum das Motiv der Hieroglyphe die Künste zu beherrschen beginnt, warum die nichtartikulierbare Sinnvermutung den festen Inhalt verdrängt. Und von hier aus muß man insbesondere die abstrakte Malerei deuten. Wir stehen unserer Welt und uns selber sprachlos gegenüber [...].“ (ZB, 186) Die Kunst setzt nach Gehlen also da ein, wo Sinn nicht mehr artikulierbar ist. Posthistoire ist immer auch das Feststellen von Sinnverlust. Sein Konzept hat wenig mit den Möglichkeiten der damaligen Malerei zu tun, denkt man etwa an Wols oder Fautrier, die Gewalt und Trauer bearbeiten, aber kaum ein Reservoir der Entlastung bereitstellen.

Nimmt man aber auch an, dass die Diagnosen des Posthistoire nicht nur eine schon wiederum historische Epoche beschrieben ist, sondern darin Aspekte der liberalen Demokratien getroffen sind, wäre die Nähe der Kunst auch zu aktuellen Posthistoirebeschreibungen zu überprüfen. So ist der soziologische Aspekt Gehlens modifiziert auch noch in aktuelleren Diskursen virulent, etwa dem Francis Fukuyamas. Laut Derrida ist zu beobachten, dass die Proklamation vom „Ende der großen emanzipatorischen Diskurse“ sowie das „Ende der Ideologien“ mit der etwa von Fukuyama willkommenen „Ankunft des Ideals der liberalen Demokratie und des kapitalistischen Marktes“¹¹³ einhergeht. Diese Diagnose wurde wiederum, allerdings mit gegenteiligem Impetus, kulturkritisch von Agamben erneuert. So hätten in den liberalen Demokratien die „traditionellen geschichtlichen Mächte – Dichtung, Religion, Philosophie – [...] jegliche historische Wirksamkeit verloren“. Seine Diagnose lautet ähnlich wie diejenige Gehlens: „Der Mensch hat nunmehr sein geschichtliches *télos* erreicht, und für eine wieder Tier gewordenen Menschheit bleibt nichts anderes als die Entpolitisierung der menschlichen Gesellschaften durch eine unbedingte Entfaltung der *oikonomía* oder die Erhebung des biologischen Lebens zur höchsten politischen (oder eher unpolitischen) Aufgabe übrig.“¹¹⁴

Während Agamben in der Koppelung von Geschichts- und Politikbegriff lediglich einen posthistorischen Diskurs aktualisiert, kommt dennoch seiner Beschreibung der Entpolitisierung der Gesellschaft und der Bekümmerung um das Leben einer Kunst nahe, die sich selbst als Verwalterin eines humanistischen Erbes begreift. Denn auch einer

¹¹³ Jacques Derrida, Marx' Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale, a.d. Franz. von Susanne Lüdemann, Frankfurt am Main 1996 (Orig. Spectres de Marx, 1993), S. 121.

¹¹⁴ Agamben, Das Offene, S. 85.

auf die Humanität ausgerichteten Kunst ist es zentrales Anliegen, das Leben selbst zu befördern – zumal aus der Perspektive der Friedenssicherung. Ist diese Rolle gerade in der unmittelbaren Nachkriegszeit selbst noch politisch, verliert sie genau diesen Aspekt, wenn sie daraus und nicht mehr aus einem Widerstreit ihre Legitimität bezieht. Denn die Fundierung und Übernahme einer rein humanitären, friedenssichernden oder technik-kompensatorischen Funktion bedeutet auch den Verzicht auf eine eigene politische Dimension.

Hatte Baumeister sich während der Zeit des Nationalsozialismus mit seiner Bildsprache noch gegen den Nationalsozialismus gestellt, gibt Kunst, sofern sie verstanden wird als moralisches Pendant und als Ergänzung oder Kompensation zu oder von wirtschaftlichen und politischen Institutionen, einen eigenen Handlungsraum auf. Wenn dies bei Baumeister im Rekurs auf eine allgemeine Menschheit der Fall ist, liegt dies auch daran, dass in europäisch-westlichen Diskursen der 1950er Jahre Handlung an das souveräne, geschichtsmächtige Subjekt gebunden war, dessen verzichtsvolle Kehrseiten ein ahistorisches Welterbe der Menschheit sind. Deutlicher als Kojève in den 1940er Jahren kann man diesen Verlust des Handlungsraums nicht formulieren: „Das Ende der menschlichen Zeit oder der Geschichte, d.h. der endgültigen Aufhebung des eigentlichen Menschen oder des freien geschichtlichen Individuums, bedeutet ja ganz einfach das Aufhören des Handelns im eigentlichen Sinn des Wortes.“¹¹⁵

Von diesem posthistorischen Begriff bleibt Kunst noch in der Rückwendung auf eine humanistische, im Archaischen verankerte Weltkultur bestimmt. Agambens animalisch gewordene Menschheit, der bloß zoologische Zustand, perpetuiert einen Aspekt der anthropobiologischen Konfiguration. Der Entfaltung des Lebens als unpolitische Aufgabe entspricht Gehlens Institutionalisierung zur Entlastung. Wieder ist es das Ende eines historisch sich entwerfendes Willenssubjekts. Denn posthistorisch ist die Diagnose, dass die Geschichte vorbei sei und das Leben in „quasi animalischer Form dennoch weitergeht“.¹¹⁶

In der Folge von Spengler, Hausenstein, Gehlen und kritisch-ambivalent Agamben trifft die Diagnose des Posthistoire jedes Mal das Ende einer heroischen Subjektivität. Anselm Haverkamp hat für das Posthistoire die anthropologische Konstante benannt: „Die Latenz von Krieg als allgemeinste anthropologische Konstante, Carl Schmitts

¹¹⁵ Alexandre Kojève, zit. nach Niethammer, Posthistoire, S. 79.

¹¹⁶ Ebd., 9. Ein zoologisches Vorsichhinleben ist bereits der Grund für Spenglers Untergangsvision gewesen, d.h. das Fehlen einer historischen Vernunft, und statt dessen das Wirken des bloßen zoologischen Zufalls.

Freund-Feind-Antagonismus verwandelnd, ist schlagend.¹¹⁷ Hier wäre die heroische Subjektivität also die des Starken, der nun die des Schwachen entgegengesetzt wird. Die Kunst setzte diese Latenz automatisch in die „Notwendigkeit der Friedensicherung“¹¹⁸ – eine Konzeption, die in der Begründung des UNESCO-Weltkulturerbes ihre Fortsetzung findet.

Einher geht damit eine andere Subjektivität. Nicht mehr die melancholische eines Postheroismus einer meist männlich gedachten Geschichtsmächtigkeit, sondern Kunst als Produkt einer Schwachheit und Mangelhaftigkeit im Gegensatz zu Stärke und Führungskraft. Hans Blumenberg teilt einen solchen künstlerischen Subjektivitätsbegriff in seiner philosophischen Anthropologie. In *Höhlenausgänge* ist die Höhle der Ort der „Zuflucht nach dem Übergang vom Urwald in die Savanne“.¹¹⁹ Hier wird eine Befreiungsgeschichte des Menschen erzählt, der Kunst ebenfalls einen kompensatorischen Status einräumt: „Der vom Jagdtrieb Ausgeschlossene wird zum Träumer, Erzähler, Narren, Bildermacher, Possenreißer, zur Bereicherung der für den Lebenshunger zunächst toten Zeiten, der Dunkelzeiten, der Krankheit und des Alters, der Ausfälle an Tüchtigkeit, die aus Trauer über den verlorenen Anteil am Hordenkonsens aus sich selbst nicht fähig gewesen wären, sich Ausgleich und Tröstungen zu verschaffen. Sie werden ihnen geliefert: Fiktion und Kompensation kommen aus derselben Quelle.“¹²⁰

Sowohl der Diskurs des Posthistoire in seiner Ohnmachtsfigur über die Existenz bloß zoologischen Lebens bis hin zu Blumenbergs Künstlerimagination als schwaches Subjekt entwerfen ihre anthropologische Diagnose als Gegensatz zu einem heroischen Subjekt, dessen resignativer Selbstdarstellungsmodus noch die Hausensteinsche Tragik war.

Dagegen steht allerdings eine Fülle projektiver Handlungsräume, deren Subjekte zwar nicht mehr die Heroischen des Posthistoire sind, sondern Subjektivitäten des Sekundären, die ihre eigene Nachträglichkeit verstanden haben. Gemeint sind solche, die nicht zuletzt bei der Psychoanalyse und der Dekonstruktion in die Lehre gegangen sind, bzw. diese als Praktiken und nicht als Lehre begreifen. Das heißt nicht, dass anthropologische Kunstbegriffe verschwunden wären. Aber die anthropologische Konfiguration und ihre Gleichsetzung von Urmenschen, Wilden und Tieren ist verabschiedet. Zwar gibt es, wie in der Einleitung bereits erwähnt, im Rahmen der Kunstproduktion selbst bis heute zahlreiche archaische Rückbezüge: Feministische Künstlerinnen etwa der

¹¹⁷ Anselm Haverkamp, *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin 2004, S. 87. Für diesen Zusammenhang hier vgl. insbes. I.4. „Die Leere der fünfziger Jahre: Kunst der Latenz im Posthistoire (Adorno, Gehlen, et eiumodi similes)“.

¹¹⁸ Ebd.

¹¹⁹ Blumenberg, *Höhlenausgänge*, S. 26.

¹²⁰ Ebd., S. 33.

1970er Jahre beziehen sich auf archaische Göttinnenfiguren und magische Rituale – aber dies geschieht nicht, um sich urzeitlich und ahistorisch oder anthropologisch zu begründen, sondern genau um die seit Urzeiten erzählten Geschichten umzuerzählen, wissend um die Macht von Mythen, Metaphern und Figuren.

VI.5 PRÄHISTORIE UND DER NEUE MENSCH

Anders als im Fall der afrikanischen und ozeanischen Künste, die 1984 mit der Ausstellung „Primitivism in the 20th Century Art“ ein letztes Mal im großen Stil nach westlichen Kunstkriterien beurteilt wurden, hier vor allem nach den Kriterien der Qualität und Originalität,¹²¹ dienen die Artefakte der Urzeit nach wie vor als Begründungsfigur bestimmter Kunstbegriffe. Horst Bredekamp etwa demonstriert am Faustkeil die „ikonische Differenz“.¹²²

Vor allem aber gab es nach 1945 noch einen weiteren Rezeptionskontext der eiszeitlichen Höhlenmalereien, der nur kurz angesprochen werden soll, und der sich antipodisch zu dem von Gehlen diagnostizierten Posthistoire verhält, aber ebenso von geschichtsphilosophischen Begriffen bestimmt bleibt. Gemeint ist die kommunistisch-sozialistische Rede vom „Neue Mensch“. Im selben Maße, wie die Eiszeit als Teil der westdeutschen Nachkriegskultur eine legitimatorische Rolle spielte, wurden die Höhlenmalereien Bestandteile eines Diskurses um einen Urkommunismus. Beispielfür einen viel größeren Komplex seien hier zwei Autoren erwähnt: Ernst Fischer und Max Raphael.

Max Raphael, der 1932 nach Paris floh, dann in die USA emigrierte, publizierte 1945 die erste umfassende kunsthistorische Deutung von Altamira. *Prehistoric Cave Painting* arbeitet er neue Grundbegriffe im Sinne einer marxistischen Kunsttheorie aus. Andere marxistische Deutungen der Frühgeschichte wurden in der DDR rezipiert, etwa diejenigen von Ernst Fischer, marxistischer Kunsttheoretiker und erster österreichischer Außenminister nach dem zweiten Weltkrieg. Sowohl bei Raphael als auch bei Fischer ging es jeweils um die Natur der Kunst, ihre Menschlichkeit im Sinne eines Urkommunismus und der Suche nach einem neuen Mensch.

¹²¹ Dass sich diese Klischees allerdings bis heute halten, vor allem im Bereich des Sammlertums afrikanischer Skulpturen, hat Melanie Ulz jüngst am Beispiel der Sammlung Reinhard Klimmt gezeigt: Vortrag: „Authentizität und Artefakt. Sammler, Sammlungen und das Verhältnis zu den Dingen“, gehalten am 4. Juli 2013 im Kontext der Tagung „Gespenster des Kolonialismus. Ästhetik, Erinnerung, Widerstand“, Universität Oldenburg. Der Beitrag wird veröffentlicht in: *Art History and Fetishism abroad*, hrsg. von Genge/ Stercken [i.E.].

¹²² Vortrag gehalten auf der Tagung „Das Bild und die Bilder“, vom 5./6.10.2012, im Schaulager Basel.

VI.5.1 URKOMMUNISMUS – FISCHER

In den Jahren 1949 bis 1964 veröffentlichte Ernst Fischer einige Bücher zur marxistischen Ästhetik und zur Frage von Gesellschaft und Kunst. Sein längerer Essay „Von der Notwendigkeit der Kunst“ wurde in dem Sammelband *Kunst und Menschheit* 1949 in Wien publiziert und als Einzelbuch 1959 in Dresden wieder aufgelegt. Ein in „Von der Notwendigkeit der Kunst“ vertretener „menschheitlicher“ Ansatz zieht sich durch bis in die späteren Bücher, insbesondere in *Kunst und Koexistenz. Beitrag zu einer modernen Marxistischen Ästhetik*, 1966 in Hamburg publiziert. Hier forderte er eine Kooperation von Ost und West, Kommunismus und Christentum wie auch Sozialismus und Kapitalismus zugunsten der Menschheit, da es in einer Welt atomarer Bedrohung und der Dominanz technokratischer Bürokratien in West wie Ost keine feindlichen Mächte geben solle. „Von der Notwendigkeit der Kunst“ ist er noch weniger an allgemeiner Versöhnung interessiert, als daran, ein vergangenes Bild kollektiver, und nichtentfremdeter Gesellschaftlichkeit zu skizzieren, innerhalb nur derer Kunst entsteht.

Fischers „primitiver Mensch“ ist vor allem der „kollektive Mensch“ der Ur- bzw. Frühzeit. Er bezieht sich zwar auf Höhlenmalereien, macht aber keinen Unterschied zwischen Ethnologie und Paläontologie, etwa wenn er zur Veranschaulichung seiner Darstellung vom Ursprung der Kunst im Mimetischen zwar über den Steinzeitmenschen spricht, dabei aber Berichte von Ethnologen über afrikanische Stämme zitiert: Leo Frobenius, Bachofen oder Pater Winthuis. Der „afrikanische Jägerstamm der Korofaner“ wird gleichgesetzt mit dem „Jäger der Steinzeit“¹²³. Unterschiedlos stehen beide für eine ursprüngliche Kollektivität und als Beleg für seine Theorie des Ursprungs der Kunst aus Magie und Mimesis, die er in der „Frühgeschichte“ ansiedelt.

Erinnert sei daran, dass fast zur selben Zeit, als Fischer seinen Aufsatz publizierte, in Frankreich der antikoloniale Film von Chris Marker und Alain Resnais erschien, *Les Statues meurent aussi* (1953), der nicht nur gegen den Kolonialismus vorgeht, sondern ebenfalls Zuschreibungen an afrikanische Künste als primitiv sowie ihre Musealisierung in europäischen Institutionen kritisiert.

Weit davon entfernt perpetuieren sich bei Fischer, aber auch bei Raphael, die Klischees über primitive Kunst. Kunst gilt Fischer als Überbleibsel aus totemistischen Glaubensvorstellungen, bzw. enthalten sich in ihr magische Reste des ehemals ökonomisch begründeten Totemismus. Hierfür rekurriert er auf George Thomsons, *Aeschylus and Athens* (dt. Aischylus in Athen, 1957), ein Buch über den Ursprung des Dramas, die Herkunft von Totem und Tabu aus der Magie und die erste marxistische Drameninterpretation. Da mit der „Entwicklung neuer Produktivkräfte“, so Fischer Thomson referie-

¹²³ Vgl. Ernst Fischer, „Von der Notwendigkeit der Kunst“, in: ders., *Kunst und Menschheit. Essays*, Wien 1949, S. 99–268, S. 213 und 214. Im Folgenden abgekürzt als VdN.

rend, die Funktion des Totems und die Verhängung eines Tabus ihren ursprünglichen Sinn verloren hatten, der nach Thomson ein ökonomischer war, veränderte sich ihre Funktion: „Sie wurden nun zu magischen Regeln zur Sicherung der traditionellen Struktur der Gesellschaft, zur Sicherung der Stämme und ihres gesellschaftlichen Eigentums und damit auch zur Ordnung des *sexuellen* Beziehungen.“ (VdN, 209) Anders als Thomson sieht Fischer die sexuelle Bedeutung des Totem nicht als spätere Form an, sondern neben der ‚ursprünglichen‘ ökonomischen als gleichwertig.

Fischers Hervorhebung des Sexuellen führt zu einer ‚ganzheitlichen‘ Vorstellung von Gesellschaft: „Es scheint mir für das ursprüngliche Kollektiv charakteristisch, daß *Sexualität*, Fütterung und Arbeitsprozeß zu einer unauflösbaren Einheit verschmolzen sind, daß sie in dieser Einheit ‚das Leben‘ sind, das kollektive, durch Arbeitsteilung noch nicht differenzierte Leben.“ (VdN, 209) Und weiter: „Zahllose Riten deuten darauf hin, daß für den kollektiven Menschen der Frühzeit der Stoffwechsel mit der Außenwelt, der Stoffwechsel zwischen den Geschlechtern und der durch die Arbeit vermittelte Stoffwechsel zu einem einheitlichen Lebensprozeß zusammenfließen [...]“ (VdN, 209–210) In diesem Lebensprozess entsteht Kunst quasi von selbst: In diesen magischen Vorstellungen sei ein „Urquell der Kunst“ zu erblicken, da die Mimesis, die Ähnlichkeit, und nicht mehr nur die Einfühlung sondern weitergehend das „Einleben“ in das Totemtier zu deren Abbildern geführt habe (vgl. VdN, 210).

Auch wenn diese „ersten Bildwerke der Menschheit“ nichts mit dem zu tun haben, „was wir heute ‚Kunst‘ nennen“, würden einmal herausgebildete Kunstwerke einen „konservativen Charakter“ tragen, der sich mit neuen Inhalten füllt. Konservativ meint hier, dass sie im Unterschied zur Gesellschaftsstruktur noch diesen ursprünglichen Sinn bewahren, auch wenn dieser nicht mehr präsent ist. „Auch wenn ihr ursprünglicher magischer Sinn schon weitgehend in Vergessenheit geraten ist, hält man mit scheuer Ehrfurcht an ihnen fest: all die Wortfiguren, Tanzfiguren, Bildfiguren usw. [...] werden in der Kunst einer fortgeschrittenen, höher entwickelten Gesellschaft konserviert, und sehr allmählich nur verdünnt sich das *magisch-gesellschaftliche* in das ‚ästhetische‘ Gesetz.“ (VdN, 219–220) Insofern aber sind in „jeder Kunstform [...] *Reste der alten kollektiven Verbundenheit und Verbindlichkeit* mehr oder minder wirksam geblieben [...]“ (VdN, 220–221)

Auch er stellt diesen Urkommunismus gegen den Kapitalismus. Hier vollziehe sich der „einsame und verzweifelte Kampf vieler bildender Künstler [...] gleichsam in einem Vakuum der ‚*Gesellschaftslosigkeit*““, die ihn „den unmittelbaren Eindrücken und Einflüssen einer verdinglichten, zerstückelten, unmenschlich gewordenen Welt“ unterwerfe. (Vgl. VdN, 256) Der Topos der Gesellschaftslosigkeit der Kunst wurde in den Jahren nach 1945 zu einer der prominentesten Diagnosen über den Zustand der zeitgenössischen Kunst. Diese Diagnose wurde mehr oder weniger neutral beurteilt als

Ersatzfunktion bei Gehlen, sie wurde gefeiert als Voraussetzung für die absolute Freiheit der Kunst oder lamentiert als Scheitern der avantgardistischen Hoffnungen, Gesellschaft qua Kunst revolutionieren zu können und seitens einer Feindsetzung von BRD und DDR ersterer als Symptom ihres Scheiterns attestiert. Gegen eine von Oskar Koschka ihm, Fischer, gegenüber erwähnte „Lebensangst“ und gegen den dafür verantwortlichen Kapitalismus, in dem der Mensch zum „Zubehör der Maschine, des Außer-Menschlichen und Gegen-Menschlichen“ (VdN, 257) geworden sei – ein Zustand, der auch die bildende Kunst infiziert habe, stellt Fischer den „neuen Menschen“, „hervortretend aus dem Chaos der Dinge, aus dem Schatten der Maschinen“ der Mensch des „sozialistischen Kollektivs“ (VdN, 256). So geriet auch der Paläolithiker zwischen die Fronten des Kalten Krieges.

VI.5.2 AGON UND GESCHICHTSMÄCHTIGKEIT – *RAPHAEL*

Max Raphael hingegen wertete die Höhlenmalereien gegenüber Objekten der „Stammes-“, und „Völkerkunst“ auf und wies paläontologischen Völkern eine geschichtsbildende Kraft zu, während letztere stagnieren würden. Die frühere Ineinsetzung von Urmenschen und Wilden, die auch noch Fischer gleich behandelte, trennte Raphael wieder auf: Paläolithischen Völker „are in fundamental opposition to the so-called primitive peoples of today. [...] Paleolithic art cannot be understood by drawing an analogy with the sculpture of the ‘primitive peoples’, with which it has absolutely nothing in common“,¹²⁴ deklariert er apodiktisch. Diese fundamentale Andersheit wird bei ihm milieu-theoretisch und aus den Produktionsmitteln heraus begründet: Die Notwendigkeit des beständigen Kampfes gegen Gefahren bei den paläontologischen Völkern würde zu einer schnelleren Entwicklung und Weiterbildung führen. Die „eingelebten“ Naturvölker hingegen bleiben bei ihren gewohnten Jagdmitteln, und würden somit stagnieren „because they avoid all those changing difficulties of material life that cannot be mastered by the means of production they have adopted one and for all.“ (PCP, 3) Aus den Produktionsmitteln ergibt sich die Fähigkeit zur Geschichtsmächtigkeit. Den Nahkampf stellte er gegen mittelbare Werkzeuge wie Pfeil und Bogen. Diejenigen, die letztere verwenden würden stagnieren. Erfolgt keine Auseinandersetzung, erfolgt auch keine Weiterentwicklung der Produktionsmittel, im Gegenteil: Die „Naturvölker“ würden es vermeiden, sich mit den Schwierigkeiten des materiellen Lebens auseinander zu setzen. Nur antagonistische Kräfte, sprich dialektischer Materialismus, halten die Geschichte in Gang.

¹²⁴ Max Raphael, *Prehistoric Cave Paintings*, New York 1945 (= *The Bollingen Series*, IV), S. 3. Im Folgenden abgekürzt als PCP.

Max Raphael bestreitet die „Modernität“ der Höhlenmalereien. Bei aller Vertrautheit, konstatiert er: „there is no art more distant and alien to us“ (PCP, 1). Die tatsächliche Ferne begründet er ebenso wie die vermeintliche Nähe. Erstere rühre daher, dass im Unterschied zu unseren geistigen Schöpfungen, die entweder um den Menschen oder um die von ihm gemachten Güter zentriert sind, die prähistorische Kunst um das Tier kreist. Die gleichwohl scheinbare Vertrautheit, trotz dieser gänzlich anderen „Zentrierung“, schreibt er einer gewissen Parallelität im Hinblick auf die Situation zu, in der sich der paläontologische Völker und die gegenwärtige Menschheit befinden würden. Die Höhlenmalereien seien entstanden – und hier hält er sich an die anthropologische Differenz –, als sich der Mensch von seiner „zoologischen Existenz“ (PCP, 2), von einem „animalischen Zustand“ (ebd.) emanzipiert habe: „[W]hen instead of being dominated by animals, he began to dominate them.“ (ebd.) In einer ähnlichen Umbruchssituation würden wir uns heute, publiziert wurde der Text 1945, befinden. Und diese gleiche Situation ist für Raphael dann auch der Grund, warum uns deren Kunst so vertraut erscheine: „Thus the art most distant from us becomes the nearest; the art most alien to us becomes the closest.“ (PCP, 2) Es ist also eine vergleichbare existenzielle Situation, die uns die Archaik so vertraut erscheinen lassen würde: „The paleolithic paintings remind us that our present subjection to forces other than nature is purely transitory; these works are a symbol of our future freedom.“ (PCP, 2)

Als Symbole künftiger Freiheit, stehen sie für die Möglichkeit, aus einem Zustand der Unterwerfung herauszugelangen. Wie damals der Mensch angefangen hat, das Tier zu beherrschen, so die gegenwärtige Menschheit „andere Kräfte“. Was Raphael mit diesen anderen Kräften meinen könnte, erschließt sich nur aus dem Erscheinungsdatum des Buches, 1945. Er spricht von den enormen Opfern und Leiden der heutigen Menschheit – ein Zustand, aus dem heraus es eine neue Geschichte anzustreben gelte. Auch heute würde die Menschheit wieder eine Zukunft anstreben, in deren Augen jegliche Geschichte auf das Niveau der Vorgeschichte sinkt.

Vor dem Hintergrund des Zweiten Weltkriegs einerseits zu lesen, den Raphael hier zum Menschheitszustand verallgemeinert. Andererseits finden sich auch Schlagseiten gegen den Kapitalismus, wenn er gegen leere Abstraktion verurteilt, sich, unter Bezug auf Gustav Flaubert, gegen eine Vereinnahmung von Kunst durch die herrschenden Klassen ausspricht (vgl. PCP, 12), von der Unterdrückung der Menschheit spricht (vgl. PCP, 50) und nicht zuletzt eine vermeintliche Beurteilung der Höhlenmalereien als primitiv als die „laziest excuse of humanistic science in the period of monopoly capitalism“ beschreibt, der damit nichts anderes im Sinn hätte, als „to conceal the lack of ideas and their deterioration in a whole historical epoch“ (50). Wie auch bei Gehlen wird der Kapitalismus als eine geschichtlose Zeit entworfen, dem Raphael, anders als Gehlen, die Hoffnung auf eine neue Zukunft, eine neue Menschheit macht. Liest sich

bei Gehlen: „Uns bewegt eine bestimmte Hoffnung auf die Vergangenheit“ (ZB, 127), heißt es bei Raphael: „What’s past is prologue.“ (PCP, 51)

In diesem Sinn verurteilt er auch die Versuche der Kunstgeschichte, die Geschichte der Höhlenmalereien zu schreiben und weitet das Argument aber in dem Maße aus, in dem sein Kunstbegriff der paläolithischen Höhlenmalereien zum Kunstbegriff überhaupt verallgemeinert werden. Der Kunstgeschichte sei deren Zugang zur Kunst gerade durch ihren Anspruch auf Geschichtlichkeit verstellt: Denn paläolithische Kunst habe keine Geschichte, sondern die paläolithische Völker „were history-making people *par excellence*“ (PCP, 3). Daraus leitet er grundsätzliche Überlegungen und eine Definition von Kunst ab: „Art as such is not a historical act but an act of creating values. [...] Art as such has no history, there is only a theory of art which is the theory of artistic creation [...].“ (PCP, 17) Und selbst Kunsttheorie habe nur Gültigkeit, wenn sie Kunst als die Transformation und Übersetzung historischer Situationen in die Sprache sichtbarer Formen erklären könne. (nach ebd.)

Max Raphaels Vergleich mit der Emanzipationsgeschichte des Paläontolitikers, nebst jener der Griechen vom Ackerbau und dem Beginn des sozio-politischen Lebens mit der Erfindung der Seefahrt und -handel (Vgl. PCP, 2), stellen für ihn Brüche dar und keine Kontinuitäten oder Evolutionen, sieht aber letztlich nur zwei gültige Emanzipationsgeschichten, womit die Kunst, die es heute zu bewerkstelligen sei, nur eine in Parallele zu der Emanzipation der Paläolithiker und der Griechen sein könne. Seine Euphorie für paläontologische und seine Verwerfung zeitgenössischer „primitiven“ Völker als saturierte ist zu offensichtlich von positiven bzw. pejorativen Bewertungen geprägt, um sie nicht als ein prokommunistisches bzw. antikapitalistisches Manifest zu lesen. Bezüglich der verbreiteten Klischees über die Produktionskultur aktueller „primitiver Völker“ hatte es Carl Einstein allerdings viele Jahre zuvor bereits besser gewusst. In Bezug auf die geschichtsbildende Kraft erweist sich Raphaels Entwurf ähnlich unbestimmt wie derjenige Gehlens. Jener eröffnet zwar noch die Zukunft hin auf eine Geschichtsmächtigkeit und traut der Kunst wesentlich mehr zu. Diese Geschichtsmächtigkeit aber so fundamentalanthropologisch als agonal verstanden, dass sie für konkrete Praktiken kaum handlungsleitend sein kann. Geschichtsbilder verstellen hier selbst die Option auf Handlungsfähigkeit, und das Konstrukt des agonalen Kampfes und eine Betrachtung nach Produktionskultur zwingt die Künste der Anderen noch einmal in die Stufe der Stagnation. Sowohl das Ende des Posthistoire, als auch solcher Geschichtskonstrukte wie demjenigen von Raphael erlauben es erst, Geschichten als historisch spezifische und verwickelte zu denken.

VII. WELTKUNST UND *GLOBAL ART HISTORY*

Die anthropologische Konfiguration hat unterschiedliche Konzepte hervorgebracht, die ein ganzes Spektrum naturhafter oder außerhalb der Kunst stehender menschlicher und tierischer Artefakte als Begründungsfiguren der Kunst umfasst. Tätowierungen, Ornamente, Baukünste der Tiere, Kanupaddel, Hütten, Felszeichnungen, Schachtelhalme, Tanzmasken, Kinderzeichnungen, Höhlenmalereien – sie alle konstituieren einen jeweiligen Ursprung der Kunst in spezifischen historischen Zusammenhängen und stehen am Anfang eines universalistischen oder Weltkunstbegriffs.

Die Logik, die dabei am Werk war hat Walter Benjamin benannt: Die längste Zeit dominierende Fortschrittslogik, die andere Kulturen zum überwundenen Eigenen erklärte, habe einen modernen „Totenkult“ hervorgebracht. Dieser übernimmt die Aufgabe, „all dasjenige dem Vergessen zu entwinden, was die Moderne durch die Entfaltung der Produktivkräfte im Bewusstsein des unaufhaltsamen Fortschritts als Vorgeschichte ständig abschneidet“.¹ Ethnografika wurden musealisiert, enthistorisiert und noch ihre zeitgenössischen Produzenten/innen zu bloßen „Überlebenden“ erklärt. Als eingeschlossene Ausgeschlossenen waren sie gleichwohl konstitutiv für anthropologische Kunstbegriffe – sei es, um einen europäischen Kunstbegriff zu universalisieren, sei es, um die Zuschreibungen verabschließend als Dialektik zwischen Selbst/Fremd, Hoch/Niedrig für einen nichtidentitären Subjektbegriff zu internalisieren.

Es zeichnet die kulturvergleichenden und dadurch in Maßen relativistischen Ansätze dadurch aus, dass sie gegen einen bestimmten Hochkunstbegriff oder gegen eine klassische Linie der Kunstgeschichte opponierten. Nur für solche Autoren waren die „Künste der Anderen“ überhaupt von Belang. Grundlegend hierfür ist wiederum die anthropologische Differenz, die westlichen Anthropologien zugrunde liegt.² Denn erst als der Mensch als Gattungswesen definiert war, tauchte die Frage auf, ob auch Artefakte „anderer Tiere“ auch zur Kunst zuzurechnen oder wie die Kunst des Menschen von diesen zu trennen sind. Weder die Vertreter einer Biologie der Kunst, noch die einer humanistischen Teleologie waren indes vor einer Deklassierung anderer Kulturen und ihrer Artefakte gefeit. Auch eine humanistische Teleologie erlaubte es, bestimmte Klassen, aber vor allem andere Kulturen zu degradieren, als noch nicht vollständig in den Zustand der Humanität gelangt. Die Anerkennung oder Aberkennung von Zeitgenossen-

¹ Josef Fürnkäs, *Surrealismus als Erkenntnis*. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen, Stuttgart 1988, S.142.

² Dies wurde in Kap. II.4. anhand der Analysen von de Castro bereits erläutert.

schaft hat damit eine politische Dimension. Ob etwas als unmenschliches Lallen, als fledermausähnliches Krächzen – wie die Sprache der Troglodyten nach Herodot, jene in Höhlen lebende Äthiopier³ – oder als menschliche Sprache gilt, ob etwas als Kritzelei oder als Kunst verstanden wird, leitet sich nicht von den Objekten ab, sondern unterliegt jener „Aufteilung des Sinnlichen“ (Rancière), die am europäischen Überlegenheitsphantasma partizipierten oder es kritisierten.

Über einen Spieltrieb oder Schmucktrieb vereint, hatte die anthropologisch begründete Ästhetik die Szene hin auf die Kunst der Anderen mitgeöffnet und gleichzeitig durch die Fortschrittsnarration diese Öffnung wieder verstellt. Als Kompensations- oder Versöhnungsinstanz indes imaginierte sie sie als von der Gesellschaft Getrenntes. Während „Weltkunst“ noch bis hin zu Malraux als eine ästhetische Oberfläche galt, über die allein noch die Einheit der Menschheit zu stiften wäre – um den Preis der Verallgemeinerung der eigenen Kunstbegriffe –, ist bei Gehlen Kunst nicht mehr Stilkfunktion einer (Welt-)Gemeinschaft, sondern die Instanz, an die das in der Gesellschaft ausgeschlossene delegiert wird, damit sie funktioniert. Nicht mehr nur die Kunst der Anderen fungiert als das eingeschlossene Ausgeschlossene, sondern Kunst insgesamt.

Das Problem mit einer solchen anthropobiologischen Fundierung von Kunst ist weniger die Frage der entlastenden Institution, der Rituale, der Tradition oder Konvention, sondern das Modell der Delegation, d.h. Kunst nicht mehr an gesellschaftliche Prozesse zurückzubinden und als materialistisch-symbolischen Denk- und Handlungsraum zu begreifen. Bereits Foucault hatte kritisiert, dass im Rahmen der Konfiguration eine anthropobiologische Größe als unveränderliche Substanz angenommen wird, statt – so sein Alternativvorschlag – einer Bewegung des Denkens Raum zu geben. Entsprechend setzte er das „Ende des ‚Menschen‘“ mit der Wiederkehr der Philosophie gleich.⁴

Es macht aber auch innerhalb dieser Konfiguration einen Unterschied, welches Subjektivitätsmodell qua dieses Urzustands etabliert wird. Semper hatte eine feministische Lektüre ermöglicht, die sich über das Ornament auf das „niedere“ Textil wendet, Bataille und Warburg ein dialektisches Model, während sowohl die heroische Subjektivität des Posthistoire als auch das Bild des männlichen Künstlerjägers die anthropologische Konstante des Freund-Feind-Schemas latent hält, bzw. diese als anthropologische Konstante allererst installiert. Das Posthistoire findet sein komplementäres Bild in einem

³ Herodot, *Historien*, gr.-dt., hrsg. von Josef Felix, 1. Band: Buch I-IV, Düsseldorf, Zürich 2000, hier: Buch IV, S. 638.

⁴ „Wenn die Entdeckung der Wiederkehr das Ende der Philosophie ist, ist das Ende des Menschen dagegen die Wiederkehr des Anfangs der Philosophie. In unserer heutigen Zeit kann man nur noch in der Leere des verschwundenen Menschen denken. Diese Leere stellt kein Manko her, sie schreibt keine auszufüllende Lücke vor. Sie ist nichts mehr und nichts weniger als die Entfaltung des Raums, in dem es schließlich möglich ist, zu denken.“ Foucault, *Die Ordnung der Dinge*, S. 412.

Nebeneinander aller möglichen Künste, eines ideosynkratischen Weltkunstzusammenhangs, der nicht mehr mit handelnden Subjekten rechnet.

Die weltweiten Dekolonisierungsprozesse haben u.a. dazu geführt, dass die anthropologische Konfiguration und ihre entwicklungsgeschichtliche Fortschrittsnarration auch für die Kunst obsolet geworden sind. Daher wurde die Vorstellung, dass es eine „Kunst der Anderen“ geben könnte, von Okwui Enwezor strikt abgelehnt, als er mit der Ausstellung „The Short Century: Independence Movements and Liberation in Africa 1945–1994“ die Afrikanische Moderne in der Moderne insgesamt situierte und damit die Künstler/innen zu jenen Zeitgenossen machte, die sie jenseits der eurozentrischen Imagination und anthropologischen Konfiguration immer schon waren.⁵

Enwezor rief dazu auf, eine konkrete Universalität der Menschenrechte gegen ihre abstrakte Allgemeinheit, die im Dienst der Weltpolitik steht, zu stellen. Dies zu tun sei Aufgabe der Kunst, die sich um das Elend der Welt zu kümmern hätte.⁶ Auch wenn dieses zu normativ erscheint und am legalen Paradigma der Menschenrechte ausgerichtet bleibt, wäre dies eine Universalität, die einen Anspruch und ein „Verlangen“⁷ in ihren Horizont stellt; anders als eine humanitaristische Kunst, die mit anthropologischen Konstanten das Elend zur *conditio humana* essentialisiert. Ein solcher Universalismus des Verlangens ist allerdings nicht anthropologisch abzuleiten, im Unterschied zu einigen Vertreter/innen der *Global Art History*, die, sei es über phänomenologisch-anthropologische Figuren, sei es über die Neurowissenschaften eine erneute anthropologische Fundierung der Kunst vorschlagen.

Auch wenn anthropologische Kunstbegriffe und vor allem auf ihr basierende Universalentwürfe vor diesem Hintergrund kaum noch gebrauchsfähig sind, sei es weil die Fortschrittsnarrationen und ein Entwicklungsdenken zu sehr an ihnen haften, sei es weil sie, sofern sie über die anthropologische Differenz verstanden werden, eine humanistische Teleologie erfordern, erfreuen sie sich gerade in der *Global Art History* einer erneuten Wiederkehr. Das Anthropologische erscheint als Begründungsfigur nach wie vor für einen weltweit gültigen Kunstbegriff nicht nur attraktiv, sondern eine wichtige Ressource zu sein. Wenn Kunst global gedacht werden soll, bzw. ein globaler Kunstbegriff

⁵ Vgl. *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994*, hrsg. von Okwui Enwezor, München 2001.

⁶ Okwui Enwezor, „Documentary/Vérité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of ‚Truth‘ in Contemporary Art“, in: *Art & ethics. Australian and New Zealand Journal of Art*, Nr. 4/5, 2003/2004, S. 11–42.

⁷ Angespielt wird hier auf „Antigones Verlangen“, ein Verlangen oder ein Anspruch, der von einem nach dem hegemonialen Diskurs als „unmöglich“ erscheinenden Ort aus erhoben wird. Vgl. dazu: Judith Butler, *Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*, a.d. Amerikan. von Reiner Ansén, mit einem Nachwort von Bettine Menke, Frankfurt am Main 2001 (Orig. *Antigone's Claim*, 2000).

definiert werden soll – sei es die Weltkunst um 1900, sei es die derzeitige *Global Art History* – sind anthropologische Denkfiguren und Kunst als Erfahrungsbegriff nicht weit. David Summers Buch *Real Spaces* hält James Elkins in *Is Art History Global?* für den grundlegendsten aktuellen Ansatz zur Frage nach der Globalität der Kunstgeschichte.⁸ Gemäß Summers sind „reale Räume“ solche, auf die sich Menschen als geteilten Bezugspunkt einigen, auch wenn dieser Raum jeweils anders sozial interpretiert würde. Das verbindende Prinzip ist dabei anthropologischer Natur, da sich dieser reale Raum nach Summers von der menschlichen körperlichen Verfasstheit her, also phänomenologisch erschließe: der aufrechte Gang, die Symmetrie des Körpers und das *facing*, also die frontale Zugewandtheit zur Welt seien die maßgeblichen, bedeutungsgebenden Faktoren, in denen sich die spezifische Endlichkeit unserer körperlichen Reichweite manifestiere.⁹ Diese Merkmale seien insofern die „gemeinsame und universale Basis für alle menschlichen Aktivitäten“ – und man könnte anmerken: wie zuvor in anderen Theorien der aufrechte Gang, der Spracherwerb oder die Instinklosigkeit. Nur auf der Basis dieses selbsterklärten Anthropomorphismus können wir, so Summers, überhaupt andere soziale Räume als Alternative zu den unsrigen sehen.

Diese Auffassung gründet in der Annahme, dass es universelle Elemente verkörperter Erfahrung geben würde, die die Möglichkeit eröffnen, Kunstwerke verschiedener Kulturen zu verstehen. Von einer phänomenologischen körperlichen Situiertheit in der Welt auszugehen, setzt zwar dem vorherrschenden optischen/visuellen Paradigma etwas entgegen. Allerdings sind die meisten Kunst- und ästhetischen begriffe damit nicht zu fassen. Atreyee Gupta und Sugata Ray stellen fest, dass die nichtwestliche Moderne, etwa das Kreolische, das Hybride und das *mestiza* in Summers „realen Räumen“ nicht erhalten seien.¹⁰ Sie verweisen auch noch auf eine andere Schwierigkeit: Summers würde sich durchaus um nichtwestliche ästhetische Kategorien bemühen, etwa den Begriff des *darśana* als indisch-hinduistischer Begriff für eine Schau des Göttlichen. Nur sei die Historizität dieses Begriffs nicht mitberücksichtigt. Das *darśana*, wie es im 6. Jahrhundert in der Saiva-Höhlen in Elephanta praktiziert wurde, sei nicht mit dem des *jharoka-i darśan* (*balcony of audience*) am Mughal-Hof zu vergleichen, und schon gar nicht mit

⁸ Die folgenden Abschnitte basieren auf einem bereits andernorts veröffentlichten Aufsatz und wurden hier leicht modifiziert und im Schlussteil deutlich ergänzt. Vgl. Leeb, Weltkunst und Universalismen.

⁹ David Summers, *Real Spaces. World Art History and the Rise of Western Modernism*, London 2003, S. 36–37: „Real space is ultimately defined [...] by the body’s finite spatiotemporality, its typical structure, capacities and relations. [...] What I shall call the cardinal structure of the human body – its normative uprightness, symmetry (including the asymmetry of handedness) and facing – is reiterated in much of the basic and assumed meaning we take as given in the world around us.“

¹⁰ Atreyee Gupta, Sugata Ray, „Responding from the Margins“, in: *Is Art History Global?*, hrsg. von Elkins, S. 348–356, hier: S. 349.

dem *darśanic gaze* von Millionen Bollywood-Zuschauer/innen heute.¹¹ Ein solcher Ansatz wie der von Summers ist so basal, dass im Anschluss an Gupta/Ray hier bezweifelt wird, dass anhand seiner gerade Kunst bzw. Kunstwerke, die auf komplexen Praktiken, langen Geschichten und regionalen Ausdifferenzierungen beruhen, verständlicher würden. Kunst als kultureller Wertbegriff und materiell symbolische Praxis fängt erst nach der Anthropologie bzw. den anthropologischen Gattungsmerkmalen an. Man könnte hingegen mit Alfred Gell arbeiten, der Kunst als „the mobilization of aesthetic principles in the course of social interaction“¹² versteht. Kunst wäre dann *ein* Modus sozialer Interaktion, wobei zu berücksichtigen wäre, inwieweit Kunst genau spezifische Formen sozialer Interaktion auch unterbricht oder suspendiert.

Andere Zweige der *World Art History* knüpfen mit Neuroästhetik und Kognitionswissenschaft an wahrnehmungspsychologische und -physiologische Ansätze von um 1900 an. Diese waren die Grundlage, als es galt, völkerpsychologische Gemeinsamkeiten aufzuspüren. Insofern laufen aber auch diese Ansätze Gefahr, denselben Universalismus zu wiederholen, der die Suche nach Wissenschaftlichkeit bereits um 1900 prägte. Dies betrifft etwa John Onians, der in einer *Neurohistory* die Grundlage für die *World Art History* sieht.¹³ Und auch Ladislav Kesner und Barbara Maria Stafford meinen, dass Neuro- und Kognitionswissenschaften über biologische Universalien der Wahrnehmung und der ästhetischen Erfahrung Aufschluss geben. Solche anthropobiologische Universalien kämen dann ins Spiel, wenn, so Kesner, Kunstgeschichte nicht mehr nur auf ein intellektuelles Verständnis von Kunst ziele, sondern sich auf ästhetische Erfahrung verlege – ein Erfahrungsbegriff, der nicht kulturell bedingt, sondern anthropologisch-sensualistisch bzw. neuroästhetisch und kognitionswissenschaftlich verstanden wird.¹⁴

Eine solche Verlagerung auf Erfahrung angesichts einer die bisherigen Kategorien und Kriterien überfordernden Vielfalt von Objekten ist den wahrnehmungspsychologisch basierten Ansätzen um 1900 und den neuroästhetischen gemeinsam. In beiden Fällen werden positivistisch bestimmbare, partikuläre Kriterien universalisiert. Und so abwegig es wäre zu bestreiten, dass Kunst nicht auch mit wahrnehmungspsychologischen und erfahrungsästhetischen Elementen arbeitet, so abwegig wäre es, Kunst im Zuge eines solch deklarierten Antiintellektualismus darauf zu begrenzen. Selbst wenn es biologische und anthropologische Gemeinsamkeiten gibt, fangen Künste als komplexe

¹¹ Ebd., S. 356.

¹² Alfred Gell, *Art and Agency: An Anthropological Theory*, London 1998, S. 4.

¹³ Zu einer Kritik daran vgl. auch Whitney Davis, „World Series. The Unruly Orders of World Art History“, in: *Third Text*, Nr. 5, September 2011, S. 493–501.

¹⁴ Vgl. Ladislav Kesner, „Is a Truly Global Art History Possible?“ und Barbara Maria Stafford, „Another Kind of Global Thinking“, in: *Is Art History Global?*, hrsg. von James Elkins, New York, London, 2007, S. 81–111 und S. 184–188, hier: S. 104.

materielle und intellektuelle Praktiken jenseits solcher basalen und naturalisierenden Begriffe an, auch wenn die eigene Körperlichkeit Bedingung ihrer Erfahrbarkeit ist. Oder man könnte im Anschluss an die bereits an Summers formulierte Kritik: Es bedarf keines Begriffs von Kunst, um neuroästhetisch und kognitionswissenschaftlich zu argumentieren.

In der neuesten Forschung ist auffällig, dass anthropobiologische Grundprinzipien ohne politische Konsequenzen und Kontexte auskommen: Sie erklären keine Geschichte, keine Ungleichheit, keine Verteilung von Wissensressourcen. Matthew Rampley stellt fest, dass globale Bestrebungen der Kunstgeschichte vor allem seitens angloamerikanischer Wissenschaftler/innen vorangetrieben würden – und zwar symptomatisch-erweise in Zeiten nach der Dekolonisierung und während der Globalisierung. Er hält dies vor allem für den letztlich eurozentrischen Versuch, den Eurozentrismusvorwurf zu verdecken, indem die eigenen Wissenschaftsparadigmen verallgemeinert und so die Globalisierungsprozesse unterstützt werden.¹⁵ Dies trifft sich mit den Beobachtungen Chica Okeke-Agulus, der zu bedenken gibt: „Globalism is the pressing issue of art history only if we mean Western art history, which, like other knowledge industries, must align itself with the discursive and operative logic of political and economic globalization unleashed by post-industrial Western democracies and free-market economies.“¹⁶ Wenn es Zugang zu den Institutionen der Kunstgeschichte auch für nichtwestliche Wissenschaftler/innen gibt, dann nur insofern sie die westlichen Modelle und Methoden der Kunstgeschichte beherrschen würden. Was zähle, sei eine „familiarity and competence with authors such as Clark, Baxandall, Heidegger, and Merleau-Ponty, together with their understanding of European art historical traditions and theories, that guarantee them access to these institutions, even when in fact their focus is on the work of artists living in Guangzhou or in Ouagadougou.“¹⁷ Zwar könnte man dem entgegenhalten, dass sich im Zuge des Kolonialismus und Postkolonialismus nichtwestliche Künstler/innen europäische Modelle aneigneten und uminterpretierten, nicht zuletzt weil sie in europäischen Metropolen studierten. Daher wäre selbst der Begriff der „Aneignung“ zu relativieren. Auch betreiben heutige Kulturwissenschaftler/innen, die von Kolonialisierung und Dekolonisierung und ihren Folgen ausgehen eine diasporische Kunsttheorie. Sie verfolgen aber auch keinen Universalentwurf, denkt man etwa das Konzept des *Black Atlantic* von Paul Gilroy oder das der *Créolité*, wie es Edouard Glissant mitformulierte.

¹⁵ Vgl. Matthew Rampley, „From Big Art Challenge to a Spiritual Vision: What ‘Global Art History’ Might Really Mean“, in: *Is Art History Global?*, hrsg. von Elkins, S. 188–202, hier: S. 202.

¹⁶ Chika Okeke-Agulu, „Art History and Globalization“, in: *Is Art History Global?*, hrsg. von Elkins, S. 202–207, hier: S. 205.

¹⁷ Ebd., S. 206.

Grundsätzlich ließe sich natürlich fragen, ob eine von Schmidt-Linsenhoff geforderte Dekolonialisierung mit einer historischen und immanenten Kritik der europäischen und vor allem deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung überhaupt zu bewerkstelligen ist; oder ob nicht vielmehr Untersuchungen spezifischer Kunstbegriffe, des Status der Akteure in je spezifischen kulturellen Zusammenhängen, von Verflechtungen der ohnehin nie „rein“ westlichen Künste mit den ebenso wenig „rein“ nichteuropäischen Künsten, von Rückaneignungsprozessen und Widerständen gegen einen hegemonialen westlichen Kunstbegriff – kurz: Untersuchungen der Vervielfältigung von Wissen und Praktiken – dazu angetan wären.¹⁸ Andererseits bot die frühe Kunstgeschichtsschreibung auch Möglichkeiten der Relativierung des eigenen Kunstbegriffs, wenn auch aufgrund zeitspezifischer Narrationen, aufgrund vorherrschender Geschichtsmodelle oder aufgrund politischer Interessen diese Möglichkeiten wieder verstellt wurden, bzw. das Wissen in erster Linie zur Stärkung des eigenen Kunstbegriffs und als Beweis der Überlegenheit der europäischen Kultur eingesetzt wurde. Aber, und so versteht sich diese Arbeit, ist es wohl nötig, all jene bisweilen noch selbstverständlich verwendeten kunsthistorischen Begrifflichkeiten durchzuarbeiten, um ihre Definitionsmacht über die Künste und Artefakte anderer Kulturen verabschieden zu können – gerade weil zahlreiche der hier genannten Positionen aufgrund ihrer antiklassischen Haltung allererst angefangen haben, sich nach ihrem Verhältnis zu anderen Gesellschaften und Kulturen zu fragen.

Insofern kann eine Kritik der Kunstgeschichtsschreibung, ihrer Vorannahmen, Wissenschaftsbegriffe und Geschichtskonstrukte dazu dienen, bis heute immer wieder stattfindende selbstverständliche Rückgriffe auf die eigene Fachgeschichte als legitimierende Narration zu unterminieren. Die aktuelle Auseinandersetzung mit Künsten anderer Gesellschaften produziert nicht nur das „Eigene“, sondern eröffnet den Raum für eine transkulturelle Kunstgeschichte, die vom Austausch, Begegnung und Verflechtungen ausgeht, unter Berücksichtigung der Ungleichheit der Ressourcenverteilung und der (kolonialen und postkolonialen) Machtverhältnisse, wie es vor allem *entangled histories* propagieren.

¹⁸ Mittlerweile gibt es eine Reihe von Studien, die Rückaneignungen oder die spezifische Ausprägung jeweils anderer Modernen als der europäischen, bzw. ihre Verstrickung untereinander untersuchen und dabei auch die Vorstellung der Homogenität von *einer* westlichen Moderne zerstreuen. Vgl. u.v.a. Partha Mitter, *Art and Nationalism in Colonial India, 1850–1922: Occidental Orientations*, Cambridge/MA 1994; Kobena Mercer (Hrsg.), *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge/MA, London 2005; Partha Mitter, *The Triumph of Modernity. India's Artists and The Avant-Garde 1922–1947*, London 2007; Dipesh Charkabarty, *Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung*, Frankfurt am Main, New York 2010 (Orig. *Provincializing Europe*, 2000); Iftikhar Dadi, *Modernism and the Art of Muslim South Asia*, North Carolina 2010; Tom Avermaete, Serhat Karakayali, Marion von Osten (Hrsg.), *Colonial Modern. Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future*, London 2010, darin v.a. Kobena Mercer, „Art History after Globalisation: Formations of the Colonial Modern“, S. 233–242.

Solche Ansätze argumentieren ebenfalls nicht mehr anthropologisch. Relativismen oder Ambivalenzen im historischen Diskurs selbst aufzuzeigen, dient insofern nicht dazu, die prinzipiell ungleichen Voraussetzungen der Kunstrezeption und der Kunstproduktion samt ihrer unterschiedlichen Kunstbegriffe zu verharmlosen oder zu vereinheitlichen, wie es noch unter dem hegemonialen Anspruch europäischer Kunstwissenschaftler in einer Zeit des Imperialismus und Kolonialismus der Fall war. Die historische Tatsache der einseitigen, mehr oder weniger uneingeschränkten Zugriffsmöglichkeit auf nichteuropäische Künste und ihre Hersteller/innen, lässt sich auch durch Ambivalenzen und Relativismen nicht revidieren.

Dies gilt umso mehr, als diese Tatsache nicht rein historisch ist, sondern sich in den musealen Sammlungen vor allem in ethnologischen oder Weltkulturenmuseen bis heute perpetuiert, sind die Artefakte der einstmals Anderen doch größtenteils im Besitz des Globalen Nordens und damit nur dessen Publikum zugänglich, aber nicht Personen aus dem Globalen Süden, aus dem sie einstmals abtransportiert worden waren.

Gegen vereinnahmende Kunstbegriffe einer westlichen Kultur als eine Verallgemeinerung und Universalisierung der Kunstbegriffe des Globalen Nordens wären mit Michael Walzer, Susan Buck-Morss und Étienne Balibar andere Universalismusbegriffe ins Spiel zu bringen. Walzer unterscheidet zwischen dem „Universalismus des allumfassenden Gesetzes“,¹⁹ der seine Wurzeln im Monotheismus hat. Dieser Universalismus gehe davon aus, „dass es *einen* Gott und – *weil und insofern* es einen Gott gibt – ein Gesetz, eine Gerechtigkeit, ein richtiges Verständnis des guten Lebens, der guten Gesellschaft oder der guten Regierungsform, eine Erlösung, einen Messias, ein Millennium für die gesamte Menschheit gibt.“²⁰ Diese Form des Universalismus war insofern in der Kunstgeschichtsschreibung um 1900 gegeben, als das gesamte Bestreben drauf gerichtet war, ein einheitliches Entwicklungsgesetz für die Kunst aller Völker und Zeiten zu finden. Walzer stellt dieser Form des Universalismus einen „wiederholenden Universalismus“ gegenüber, der nicht an ein Gesetz, sondern an eine je spezifische Erfahrung – er führt als Beispiel die Befreiung eines unterdrückten Volkes an – gebunden ist, die von Einzelnen im Hinblick auf ein universales Prinzip immer wieder neu gemacht werden müsse. Dieser Universalismus habe eine „partikularistische Blickrichtung und eine pluralisierende Tendenz“ und bilde keine *Universalgeschichte*, sondern nur „eine Reihe von Geschichten aus, die jeweils für sich wertvoll sind“.²¹ Auch hier gebe es eine *Gottheit* – was man übersetzen könnte in: einen transzendentalen Begriff –, den man sich

¹⁹ Michael Walzer, „Zwei Arten des Universalismus“, in: ders., *Lokale Kritik – Globale Standards. Zwei Formen moralischer Auseinandersetzung*, Hamburg 1996, S. 139–168, hier: S. 140.

²⁰ Ebd.

²¹ Ebd., S. 144 und S. 145.

aber als vielgestaltig vorstellen sollte. In eine ähnliche Richtung geht Susan Buck-Morss, die in *Hegel und Haiti* dafür plädiert, dass ein Universalismus nur in Befreiungskämpfen auftauchen kann. „Nicht durch Kultur, sondern in Situationen, in denen diese Kultur verraten zu werden droht, gelangen wir zum Bewußtsein einer gemeinsamen Humanität.“²²

Balibar fordert einen Universalismus, der auf einer theoretischen Kritik und auf der praktischen Zurückweisung von angestammten Ungleichheiten, Privilegien und Herrschaftsverhältnissen basiert und der sich ebenfalls nur im konkreten Fall zeigen oder erweisen kann, aber nicht positiv bestimmbar ist.²³ Er unterstreicht allerdings auch, dass jeder Universalismus ein Außen produziert. Das heißt jede Setzung von Kunst impliziert eine Nichtkunst. Der Universalismus kann also paradoxerweise nie allumfassend sein. Der Weltkunstbegriff oder vereinheitlichende Vorstellungen von einer *Global Art* wären indes solche, die eine solche innere Spaltung und Ausgrenzung und die damit einhergehenden Widersprüche verdeckt.

Was Balibar vorschwebt, ist ein „Universalismus der Vielheit“, der jegliche gemeinsame Kriterien übersteigt. Ein solches Übersteigen von Kriterien scheint schwer zu vereinbaren mit einem kulturellen Produkt wie Kunst, das Bildung, ästhetische Erfahrung, Aufklärung, Auseinandersetzung, Identität, Prestige, Handlungsraum, Geschichtsbewusstsein und Rendite verspricht. Nur braucht man sich rein praktisch gesehen um Kriterien wenig Sorgen zu machen. Diese sind noch fest in den Narrationen und Institutionen installiert, dass der Weg von einer Hinterfragung sicher geglaubter Setzungen zu einem Universalismus der Vielheit ohnehin weit ist. Zudem kann dieser, wie Balibar unterstreicht, auch nie erreicht, sondern immer nur wieder reklamiert werden. Kunst aber gehört zu einer jener Universalien, die „ihre institutionelle Stärke nicht daraus beziehen, dass die sie verkörpernden Institutionen selbst absolut wären, sondern aus der Tatsache, dass sie der Ort endloser Anfechtungen auf der Basis ihrer eigenen Prinzipien oder Diskurse sind.“²⁴

Neuerliche Weltkunstbegriffe stehen damit vor einer Alternative: Als transzendentaler Begriff schafft Kunst das Phantasma der Zuständigkeit der *Kunstgeschichte* für Kunst weltweit, was dazu führen kann, einen allgemeingültigen Kunstbegriff auf der Basis von anthropologischen Aspekten und Positivismen zu formulieren. Als anfechtbarer Begriff eröffnet eine solche Universalie aber auch eine Reklamierbarkeit für unter-

²² Susan Buck-Morss, *Hegel und Haiti*, a.d. Engl. von Laurent Faach-Ibrahim, Frankfurt am Main 2011 (Orig. *Hegel, Haiti and Universal History*, 2009).

²³ Etienne Balibar, „Universalismus. Diskussion mit Alain Badiou“, auf: <http://eiccp.net/transversal/0607/balibar/de> (zuletzt aufgerufen am 15.7.2013), S. 5, S. 4 (in der Ausdruckversion).

²⁴ Ebd., S. 4.

schiedlichste Praktiken, die genau einen solchen Einheitsbegriff unterminieren. „Wiederholte Akte von Selbstbestimmung erzeugen eine Welt der Differenz.“²⁵, so nochmals Walzer. Die Differenz wäre dann nur gewahrt, wenn der ohnehin noch nie reine westliche Kunstbegriff nicht als Absolutum beansprucht wird, sondern seine Verwickeltheit mit anderen Gesellschaften und Kulturen und deren ästhetischen Konzepten und kulturellen Praktiken berücksichtigt wird. Dies ist das Projekt einer *entangled history*, die die homogenisierenden Versuche einer *World Art History* nicht teilt. Es gibt in jener keine Kunst der „Anderen“ mehr, sondern nur noch jeweils andere Kunst. Eine Möglichkeit wäre es, den Vorschlag von de Castro zur Pluralisierung von Ontologien zu befolgen. Eine andere – und das wäre gleichsam die Voraussetzung dafür –, wäre es, das ehemals anderen Kulturen zugeschriebene in die eigenen Kunst- und Subjektivitätsbegriffe als innere und nicht aufhebbare Differenz zu internalisieren. In den Kunstbegriffen von Bataille, in *Documents* und bei Warburg war dies bereits der Fall.

²⁵ Walzer, Zwei Arten des Universalismus, S. 105.

BIBLIOGRAPHIE

- ADÈS, Dawn und Simon Baker (Hrsg.): *Undercover Surrealism: George Bataille and Documents*, Ausstellungskat. Hayward Gallery London, London 2006
- AGAMBEN, Giorgio: „Lebens-Form“, in: Joseph Vogl (Hrsg.), *Gemeinschaften. Positionen zu einer Philosophie des Politischen*, Frankfurt am Main 1994, S. 251–257
- _____*Homo Sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben, a.d. Italien.* von Hubert Thüning, Frankfurt am Main 2002 (Orig. *Homo sacer. Il potere sovrano e la nuda vita*, 1995)
- _____*Das Offene. Der Mensch und das Tier*, Frankfurt am Main 2003 (Orig. *L’aperto*, 2002)
- _____*„Difference and Repetition: On the Films of Guy Debord“*, a.d. It. von Brian Holmes, auf: http://www.totusradio.fi/wordpress/wp-content/uploads/2010/09/Giorgio-Agamben-difference_and_repetition_on.pdf (zuletzt aufgerufen am 15.7.2013)
- ALACRÓ, Paloma: „Willi Baumeister und Spanien. Gemeinsamkeiten und Einflüsse“, in: Helmut Friedel und Thomas Llorens (Hrsg.), *Willi Baumeister*, Ausstellungskat. Sala de exposiciones Fundación Caja Madrid, Madrid und Städtische Galerie im Lehnbachhaus, München, 2003/4, München 2004, S. 51–72
- ALAIN-BOIS, Yves und Rosalind Krauss (Hrsg.): *L’informe*, Ausstellungskat. Centre Georges Pompidou, Paris 1996
- ALBERRO, Alexander und Sabeth Buchmann (Hrsg.): *Art After Conceptual Art*, Wien 2006
- ALBERS, Irene und Anselm Franke (Hrsg.): *Animismus*, Zürich 2012
- ALLESCH, Christian: *Einführung in die psychologische Ästhetik*, Wien 2006
- AMANSHAUSER, Hildegund: *Untersuchungen zu den Schriften von Adolf Loos*, Wien 1985
- APTER, Emily und William Pietz (Hrsg.): *Fetishism as Cultural Discourse*, Ithaka/NY 1993
- ARBURG, Hans-Georg von: „Archäodermatologie der Moderne. Zur Theoriegeschichte der Tätowierung in der Architektur und Literatur zwischen 1830 und 1930“, in: *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 77 (2003), S. 407–445
- ASAD, Talal: „Afterword. From the History of Colonial Anthropology to the Anthropology of Western Hegemony“, in: George W. Stocking (Hrsg.), *Colonial Situations: Essays on the Contextualization of Ethnographic Knowledge (= History of Anthropology, 7)*, Madison 1991, S. 314–324.
- AVERMAETE, Tom, Serhat Karakayali und Marion von Osten (Hrsg.): *Colonial Modern: Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future*, London 2010
- BAHMER, Claudia: *Weltkunst: Formpsychologie und Kulturanthropologie in André Malraux’ Kunstschriften*, Berlin 2008
- BALIBAR, Etienne: „Universalismus. Diskussion mit Alain Badiou“, auf: <http://eipcp.net/transversal/0607/balibar/de> (zuletzt aufgerufen am 15.7.2013)

- BARCK, Karlheinz, Jörg Heininger und Dieter Kliche: [Lemma] „Ästhetik/ästhetisch“, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 1, Stuttgart, Weimar 2000, S. 308–400
- BARNETT, Vivian Endicott: „Kandinsky und die Naturwissenschaft: Die Einführung biologischer Motive in der Pariser Periode“, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), *Elan Vital oder Das Auge des Eros. Kandinsky, Klee, Arp, Miro, Clader*, Ausstellungskat., München 1994, S. 39–55
- BARRINGER, Tim und Tom Flynn (Hrsg.): *Colonialism and the Object: Empire, Material Culture and the Museum*, London 1998
- BASU, Pryanka: „Die ‚Anfänge‘ der Kunst und die Kunst der Naturvölker: Kunstwissenschaft um 1900“, in: *Image Match. Visueller Transfer, „Imagescapes“ und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, hrsg. von Martina Baleva und Ingeborg Reichle, München 2012, S. 109–130
- BATAILLE, Georges: „Der Sonnen-Anus“, in: *Der Pfahl VI, a.d. Franz.* von Gerd Bergfleth, München 1992, S. 23–28
- _____, „Le langage des fleurs“, in: *Documents* 3, 1929, S. 160–168; dt. „Die Sprache der Blumen“ in: Gaßner (Hrsg.), *Elan Vital*, S. 495–498
- _____, „Le gros orteil“, in: *Documents* 6, 1929, S. 297–302; dt. „Der große Zeh“, in: Gaßner (Hrsg.), *Elan Vital*, S. 500–502
- _____, „Soleil pourri“, in: *Documents* 3, 1930, S. 173–174; dt. „Verfaulte Sonne“, in: Gaßner (Hrsg.), *Elan Vital*, S. 509
- _____, „L’art primitif“, in: *Documents* 7, 1930, S. 391–397
- _____, *Lascaux oder Die Geburt der Kunst*, Genf 1955 (Orig. *Lascaux ou La naissance de l’art. Peinture préhistorique*, 1955)
- BAUMEISTER, Willi: *Das Unbekannte in der Kunst*, Köln 1960 (1947)
- BELTING, Hans: *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001
- BENDER, Cora (Hrsg.): *Schlangenritual. Der Transfer der Wissensformen vom Tsu’ti’kive der Hopi bis zu Aby Warburgs Kreuzlinger Vortrag*, Berlin 2007
- BENNETT, Tony: „The Exhibitionary Complex“, in: *New Formations* 4, Frühling 1988, S. 73–102
- BEYER, Oskar: *Welt-Kunst. Von der Umwertung der Kunstgeschichte*, Dresden 1923
- BICKEL, Cornelius: „Ferdinand Tönnies und Helmuth Plessner“, in: Wolfgang Eßbach, Joachim Fischer und Helmut Lethen (Hrsg.), *Plessners „Grenzen der Gemeinschaft“. Eine Debatte*, Frankfurt am Main 2002, S. 183–194
- BISCHOF, Rita: *Souveränität und Subversion. Georges Batailles Theorie der Moderne*, München 1984
- BLEY, Helmut: „Der Traum vom Reich? Rechtsradikalismus als Antwort auf gescheiterte Illusionen im Deutschen Kaiserreich 1900–1918“, in: Birthe Kundrus (Hrsg.), *Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus*, Frankfurt am Main 2003, S. 56–70
- BLOCH, Ernst: „Aus der Begriffsgeschichte des (doppelsinnig) ‚Unbewußten‘“, in: ders., *Gesamtausgabe*, Bd. 10: Aufsätze zur objektiven Phantasie, Frankfurt am Main 1969
- BLUMENBERG, Hans: *Höhlenausgänge*, Frankfurt am Main 1996 (1989)

- BÖHME, Hartmut: „Der Dämon des Zwiewegs‘. Kurt Breysigs Kampf um die Universalhistorie“, in: Kurt Breysig, *Die Geschichte der Menschheit*. Bd. 1: Die Anfänge der Menschheit; Neuausgabe der 2. Aufl. Berlin 2001, S. V–XXVIII (zuletzt aufgerufen am 16.2.2013).
- _____*Fetischismus und Kultur. Eine andere Theorie der Moderne*, Reinbek bei Hamburg 2006
- BÖHRINGER, Hannes: „Der Limes zwischen uns‘. Worringers Geschichtsphilosophie“, in: Hannes Böhringer und Beate Söntgen (Hrsg.), *Wilhelm Worringers Kunstgeschichte*, München 2002, S. 35–44
- BOURIAUD, Nicolas: *Esthétique relationnelle*, Paris 1992
- BREUER, Robert: „Grüne Architektur“, in: *UHU* 9, Berlin 1926
- BRUCH, Rüdiger vom: „Kulturstaat – Sinndeutung von oben?“, in: ders., Friedrich Wilhelm Graf und Gangolf Hübinger (Hrsg.), *Kultur und Kulturwissenschaft um 1900. Krise der Moderne und Glaube an die Wissenschaft*, Stuttgart 1989, S. 63–101
- BUCI-GLUCKSMAN, Christine: *Philosophie de l’ornement. D’Orient en Occident*, Paris 2008
- BUCK-MORSS, Susan: *Hegel und Haiti*, a.d. Engl. von Laurent Faach-Ibrahim, Frankfurt am Main 2011 (Orig. *Hegel, Haiti and Universal History*, 2009).
- BÜCHNER, Ludwig: *Aus dem Geistesleben der Tiere oder Staaten und Thaten der Kleinen*, Leipzig 1876
- BÜRGER, Peter: *Zur Kritik der idealistischen Ästhetik*, Frankfurt am Main 1983
- BUNZEL, Matti: „Foreword“, in: Johannes Fabian, *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York 2002 (neue und erweiterte Auflage; Erstauflage 1983)
- _____*„Franz Boas and the Humboldtian Tradition: From Volksgeist and Nationalcharacter to an Anthropological Concept of Culture“*, in: George W. Stocking (Hrsg.), *Volksgeist as Method and Ethic. Essays on Boasian Ethnography and the German anthropological tradition*, Wisconsin, London 1996 (= *History of Anthropology*, Bd. 8), S. 52–63
- BUTLER, Judith, Ernesto Laclau und Slavoj Žižek: *Contingency, Hegemony, Universality*, London, New York 2000
- _____*Antigones Verlangen. Verwandtschaft zwischen Leben und Tod*, a.d. Engl. von Reiner Ansén, mit einem Nachwort von Bettine Menke, Frankfurt am Main 2001 (Orig. *Antigone’s Claim*, 2000)
- BURTON, Antoinette (Hrsg.): *Gender, Sexuality and Colonial Modernities*, London 1999
- CANCIK-KIRSCHBAUM, Eva: *Die Assyrer. Geschichte, Gesellschaft, Kultur*, München 2003
- _____*„Assur und Assyrien im Blick der historischen Forschung“*, in: Johannes Renger (Hrsg.), *Assur – Gott, Stadt und Land. dAššur – Aššurki – māt Aššur* (= *Akten des V. Internationalen Colloquiums der Deutschen Orient-Gesellschaft in Berlin 2004*), Wiesbaden 2011, S. 347–369
- CASTRO, Viveiros de: „Perspektiventausch: Die Verwandlung von Objekten zu Subjekten in indianischen Ontologien“, in: Irene Albers und Anselm Franke, *Animismus*, Zürich 2012, S. 73–93

- CHAKRABARTY, Dipesh: Europa als Provinz. Perspektiven postkolonialer Geschichtsschreibung, a.d. Engl. von Robin Cackett, Frankfurt am Main, New York 2010 (Orig. Provincializing Europe, 2000).
- CLARK, T.J.: „Jackson Pollock’s Abstraction“, in: Serge Guilbaut (Hrsg.), *Reconstructing Modernism: Art in New York, Paris und Montreal 1945–1964*, Cambridge/MA 1990, S. 172–234
- CLIFFORD, James: *The Predicament of Culture: Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*, Cambridge/MA, London 1988
- COELEN, Marcus: „Geschichtsmedien Trauer und Traum – Psychoanalyse und Surrealismus“, in: Christoph Hoch und Philipp Jeserich (Hrsg.), *Egologie. Subjektivität und Medien in der Spätmoderne (1880–1940)*, Frankfurt am Main 2005, S. 125–150
- CONNELLY, Frances S.: *The Sleep of Reason: Primitivism in Modern European Art and Aesthetics 1725–1907*, Pennsylvania 1995
- DADI, Iftikhar: *Modernism and the Art of Muslim South Asia*, North Carolina 2010
- DAMME, Wilfried van und Kitty Zijlmans (Hrsg.): *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008
- _____, „Ernst Grosse and the ‚Ethnological‘ Method in Art Theory“, in: *Philosophy and Literature* 34, 2010, S. 202–212
- _____, „Ernst Grosse and the Birth of the Anthropology of Aesthetics“, in: *Anthropos* 107, 2012, S. 497–509.
- _____, „Not What You Expect: The Nineteenth-Century European Reception of Australian Aboriginal Art“, in: *Konsthistorik Tidskrift / Journal of Art History* 3, Jg. 31, 2012, S. 133–149
- DARWIN, Charles: *On the Origin of Species by Means of Natural Selection or the Preservation of Favoured Races in the Struggle for Life*, London 1859
- DAVIS, Whitney: *Replications: Archaeology, Art History, Psychoanalysis*, University Park/PA 1996
- _____, „World Series. The Unruly Orders of World Art History“, in: *Third Text* 5, Bd. 25 September 2011, S. 493–501
- DELEUZE, Gilles: *Foucault*, Frankfurt am Main 1992 (1987) (Orig. Foucault, 1986)
- DERCON, Chris, León Krempel und Avinoam Shalem (Hrsg.), *Die Zukunft der Tradition – Die Tradition der Zukunft. 100 Jahre nach der Ausstellung „Meisterwerke Muhammedanischer Kunst“ in München*, Ausstellungskat. München, Haus der Kunst 2010/11, München 2010
- DERRIDA, Jacques: *Grammatologie*, a.d. Franz. von Hans-Jörg Rheinberger und Hanns Zischler, Frankfurt am Main 1992 (Orig. De la grammatologie, 1967)
- _____, *Vom Geist. Heidegger und die Frage*, Frankfurt am Main 1992 (Orig. De l’esprit. Heidegger et la question, 1987)
- _____, *Marx’ Gespenster. Der Staat der Schuld, die Trauerarbeit und die neue Internationale*, a.d. Franz. von Susanne Lüdemann, Frankfurt am Main 1996 (Orig. Spectres de Marx, 1993)
- _____, *Der Rechtsanspruch auf die Philosophie in weltbürgerlicher Absicht*“, Vortrag gehalten am 23. Mai 1991, <http://www.hydra.umn.edu/derrida/unesco.html> (o.S., zu-

- letzt aufgerufen am 1.12.2006) (Orig. *Le Droit à la philosophie du point de vue cosmopolitique*, 1997)
- ___ „Das Gesetz der Gattung“, in: ders., *Gestade*, Wien 1994 (Orig. *Parages*, 1986)
- ___ „L’animal que donc je suis (à suivre)“, in: Marie-Louise Mallet (Hrsg.), *L’animal autobiographique. Autour de Jacques Derrida*, Paris 1999
- DESCOLA, Philippe, *Jenseits von Natur und Kultur*, a.d. Franz. von Eva Moldenhauer, Berlin 2011 (Orig. *Par-delà nature et culture*, 2005)
- DESSOIR, Max: *Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Stuttgart 1906
- DIDI-HUBERMAN, Georges: *Formlose Ähnlichkeit oder Die fröhliche Wissenschaft des Visuellen nach Georges Bataille*, a.d. Franz. von Markus Sedlaczek, München 2010 (Orig. *La ressemblance informe ou le gai savoir visuel selon Georges Bataille*, 1995)
- ___ *Devant le Temps. Histoire de l’art et anachronisme des images*, Paris 2000
- ___ „Im Angesicht der Zeit‘ – Kaleidoskop und ‚Kopferbrecher‘: ‚Die Zeit schwingt sich wie eine Brezel ...‘“, in: Angela Lammert und Akademie der Künste (Hrsg.), *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität*, Amsterdam, Dresden 2001, S. 67–80
- ___ *Das Nachleben der Bilder. Kunstgeschichte und Phantomzeit nach Aby Warburg*, a.d. Franz. von Michael Bischoff, Berlin 2010 (Orig. *L’Image survivante. Histoire de l’art et temps des fantômes selon Aby Warburg*, 2002)
- DIETZ, Bettina: „Phrenologie des Fremden. Das Bild(nis) der *Ozeanier*, 1780–1850“, in: Hans-Peter Bayerdörfer, Bettina Dietz (u.a.) (Hrsg.), *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierung von Alterität im 19. Jahrhundert*, Berlin 2007, S. 157–176
- DILLY, Heinrich (Hrsg.): *Altmeister der Kunstgeschichte*, Berlin 1990
- DILTHEY, Wilhelm: *Einleitung in die Geisteswissenschaften. Versuch einer Grundlegung für das Studium der Gesellschaft und der Geschichte*, Bd. 1, Stuttgart-Göttingen 1990 (1883)
- DIODOROS, *Griechische Weltgeschichte I–X. Bibliothek*, a.d. Grch. von Gerhard Wirth und Otto Veh, Buch III, Stuttgart 1992
- DIRKS, Nicholas B. (Hrsg.): *Colonialism and Culture*, Ann Arbor 1992
- DOUGLAS, Stuart Sholto und Robert J. Gordon, *The Bushman Myth: The Making of a Namibian Underclass*, Boulder 2000
- EINSTEIN, Carl: *Negerplastik (1915)*, hrsg. von Rolf-Peter Baacke, Berlin 1992
- ___ „André Masson, étude ethnologique“, in: *Documents* 2, 1929, S. 93–105, dt. „André Masson, eine ethnologische Untersuchung“, in: ders., *Werke*, Bd. 3 (1929–1940), hrsg. von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar, Berlin 1996, S. 539–543
- ___ „Afrikanische Plastik“, in: *Werke*, Bd. 2 (1918–1928), hrsg. von Marion Schmit, Berlin 1981, S. 62–146
- ___ „A propos de l’Exposition de la Galerie Pigalle“, in: *Documents* 2, 1930, S. 104–110, dt. dt. „Anlässlich einer Ausstellung in der Galerie Pigalle“, in: *Werke*, Bd. 3 (1929–1940), S. 572–581
- ELKINS, James: *Is Art History Global?*, New York, London, 2007
- ENWEZOR, Okwui (Hrsg.): *The Short Century: Independence and Liberation Movements in Africa 1945–1994*, Ausstellungskat. München, Berlin, New York, München 2001

- _____, „Documentary/Verité: Bio-Politics, Human Rights and the Figure of ‚Truth‘ in Contemporary Art“, in: *Art & ethics. Australian and New Zealand journal of Art* 4/5, 2003/2004, S. 11–42
- FABIAN, Johannes: *Time and the Other: How Anthropology Makes its Object*, New York 2002 (1983)
- FEIST, Peter H.: „Wilhelm Hausenstein“, in: Peter Betthausen, Peter H. Feist und Christiane Fork (Hrsg.), *Kunsthistorikerlexikon*, Stuttgart, Weimar 1999, S. 155–158
- FISCHER, Ernst: „Von der Notwendigkeit der Kunst“, in: ders., *Kunst und Menschheit. Essays*, Wien 1949, S. 99–268
- FLACH, Sabine, Inge Münz-Koenen und Marianne Streisand (Hrsg.): *Der Bilderatlas im Wechsel der Künste und Medien*, Paderborn, 2005
- FLAM, Jack: „Introduction“, in: Jack Flam und Miriam Deutsch (Hrsg.), *Primitivism and Twentieth-Century Art: A Documented History*, Berkeley, Los Angeles, London, S. 1–22
- FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, Frankfurt am Main 1991 (Orig. *Les mots et les choses*, 1966)
- _____, *Der Wille zum Wissen (= Sexualität und Wahrheit, 1)*, Frankfurt am Main 1979, S. 170–171 (Orig. *Histoire de la sexualité, 1: La volonté de savoir*, 1976)
- FRANKE, Ursula: [Lemma] „Analogon rationis“, in: Joachim Ritter (†) und Karlfried Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 1, Basel 1971, S. 229–230
- FREUD, Sigmund: „Die ‚kulturelle‘ Sexualmoral und die moderne Nervosität“ (1908), in: ders., *Gesammelte Werke Bd. VII*, Frankfurt a. M., Fischer 1999
- _____, *Das Unbehagen in der Kultur*, in: ders., *Gesammelte Werke, Bd. XIV, Werke aus den Jahren 1925–1931*, Frankfurt am Main 1999
- _____, „Triebe und Triebchicksale“, in: *Gesammelte Werke, Bd. X*, Frankfurt am Main 1969
- _____, „Zur Einführung in den Narzissmus“, in: *Gesammelte Werke, Bd. X*, Frankfurt am Main 1969
- FRIEDRICH, Annegret, Birgit Haehnel, Victoria Schmidt-Linsenhoff u.a. (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur*, Marburg 1997
- FROBENIUS, Leo: *Der Ursprung der afrikanischen Kultur*, Berlin 1898
- _____, *Schicksalskunde im Sinne des Kulturwerdens*, Leipzig 1932
- FÜRNKÄS, Josef: *Surrealismus als Erkenntnis. Walter Benjamin – Weimarer Einbahnstraße und Pariser Passagen*, Stuttgart 1988
- FUHRMEISTER, Christian: „The Advantages of Abstract Art: Monoliths and Erratic Boulders as Monuments and (Public) Sculptures“, in: Charlotte Benton (Hrsg.), *Figuration/Abstraction: Strategies for Public Sculpture in Europe 1945–1968*, Aldershot 2004, S. 107–126
- GABNER, Hubertus (Hrsg.): *Elan vital oder Das Auge des Eros*, Ausstellungskat. Haus der Kunst München, München 1994
- GAUS, Hans-Joachim: „Die Urhütte. Über ein Modell in der Baukunst und ein Motiv in der bildenden Kunst“, in: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch* 33, 1971, S. 7–70

- GEHLEN, Arnold: Der Mensch. Seine Natur und seine Stellung in der Welt, Berlin 1940
 ___ Urmensch und Spätkultur, Studienausgabe Bd. 4, Wiesbaden 1986 (1956)
 ___ Zeit-Bilder. Zur Soziologie und Ästhetik der Modernen Malerei, Frankfurt am Main, Bonn 1960
 ___ „Über kulturelle Evolutionen“, in: Die Philosophie und die Frage nach dem Fortschritt, hrsg. von Helmut Kuhn und Franz Wiedmann, München 1964, S. 207–220
- GELL, Alfred: Art and Agency: An Anthropological Theory, London 1998
- GEORGIADIS, Sokratis: „Semper, die Griechen und die Anderen“, in: ders. (Hrsg.): Gottfried Semper (1803–1879). Griechenland und die lebendige Architektur, dt./grch., Köln, Tessaloniki 2004, S. 91–121
- GEULEN, Eva: „Form-of-life/Forma-di-vita: Distinction in Agamben“, in: Eva Horn, Bettine Menke und Christoph Menke (Hrsg.), Literatur als Philosophie. Philosophie als Literatur, München 2005, S. 363–374
- GIEDION, Siegfried: Mechanization Takes Command: A Contribution to Anonymous History, New York 1969
 ___ The Eternal Present: The Beginnings of Art, New York 1957
- GILROY, Paul: The Black Atlantic: Modernity and Double-Conscious, Cambridge/MA 2003
 ___ Between Camps: Nations, Cultures and the Allure of Race, London 2001
- GIRTLE, Rudolf: Kulturanthropologie. Entwicklungslinien, Paradigmata, Methoden, München 1979
- GLEITER, Rolf: Kritische Theorie des Ornaments. Zum Statuswandel der Ästhetik in der architektonischen Moderne, Univ. Diss. Weimar 2001, auf: www.e-pub/uni-weimar.de/opus4/files/26/Gleiter.pdf (zuletzt aufgerufen am 15.7.2013)
- GLOGER, Constantin: Ueber den Nestbau der Zwergmaus, *Mus minutus* Pall., nebst einigen allgemeinen Bemerkungen über den Kunsttrieb der Säugethiere und das Verhältniss desselben zu dem der Vögel, Bonn 1828
- GOMBRICH, Ernst H.: Aby Warburg. Eine intellektuelle Biografie, übersetzt von Matthias Fienbork, Frankfurt am Main 1984 (Orig. *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, 1970)
 ___ Ornament und Kunst. Schmucktrieb und Ordnungssinn in der Psychologie des dekorativen Schaffens, Stuttgart 1982 (Orig. *The Sense of Order*, 1979)
- GRABAR, Oleg: „Riegl, The Arabesque, and Islamic Art“, in: Peter Noever, Arthur Rosenauer und Georg Vasold (Hrsg.), *Riegl Revisited*. Beiträge zu Werk und Rezeption, Wien 2010, S. 84–89
- GRAMACCINI, Norberto und Johannes Rößler (Hrsg.): Hundert Jahre „Abstraktion und Einfühlung“. Konstellationen um Wilhelm Worringer, München 2012
- GREENHALGH, Paul: *Ephemeral Vistas: A History of the Expositions Universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851–1939*, Manchester 1988
- GREVE, Reinhard: „Tibetforschung im SS-Ahnenerbe“, in: Thomas Hauschild (Hrsg.), *Lebenslust und Fremdenfurcht. Ethnologie im Dritten Reich*, Frankfurt am Main 1995, S. 168–199
- GRIAULE, Marcel: „Un coup de fusil“, in: *Documents* 1, 1930, S. 46
- GRISS, Peter: „Karl Lamprecht und Japan“, in: Gerald Diesener (Hrsg.), *Karl Lamprecht weiterdenken. Universal- und Kulturgeschichte heute*, Leipzig 1993, S. 156–176

- GROHMANN, Will: Willi Baumeister, Köln 1963
- GROSS, Karl: Die Spiele der Tiere, Jena 1907 (2. umgearb. Auflage)
- GROSSE, Ernst: Die Anfänge der Kunst, Freiburg, Leipzig 1894
- GROSZ, Elizabeth: The Nick of Time: Politics, Evolution, and the Untimely, Durham, London 2004
- GUPTA, Atreyee und Sugata Ray: „Responding from the Margins“, in: James Elkins (Hrsg.), *Is Art History Global?*, New York, London 2007, S. 348–356
- HACKE, Jens: Philosophie der Bürgerlichkeit. Die liberalkonservative Begründung der Bundesrepublik, Göttingen 2006
- HAECKEL, Ernst: Generelle Morphologie der Organismen, Bd. 2, Berlin 1966 (1866)
- HAFTMANN, Werner: „Der Bildhauer Henry Moore“, in: *Die Kunst und das schöne Heim* 48/2 (November 1949), S. 53–54
- HALBERTSMA, Marlite: „Fremde Welten und vertraute Methoden: die deutsche Weltkunstforschung des frühen 20. Jahrhunderts“, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft* 2, Jg. 31, 2002, S. 28–36
- HALL, Stuart: „Der Westen und der Rest: Diskurs und Macht“, in: ders., *Rassismus und kulturelle Identität*, hrsg. und a.d. Engl. von Ulrich Mehlem, Hamburg 1994
- HARAWAY, Donna: *Primate Visions. Gender, Race, and Nature in the World of Modern Science*, New York, London 1989
- HARRINGTON, Anne: Die Suche nach Ganzheit. Die Geschichte biologisch-psychologischer Ganzheitslehren vom Kaiserreich bis zur New-Age-Bewegung, Reinbek bei Hamburg 2002
- HARTUNG, Gerald: Das Maß des Menschen. Aporien der philosophischen Anthropologie und ihre Auflösung in der Kulturphilosophie Ernst Cassirers, Weilerswist 2004
- HAUSCHILD, Thomas (Hrsg.): *Lebenslust und Fremdenfurcht. Ethnologie im Dritten Reich*, Frankfurt am Main 1995
- HAUSENSTEIN, Wilhelm: *Bild und Gemeinschaft. Entwurf einer Soziologie der Kunst*, München 1920
- ___ *Barbaren und Klassiker*, München 1922
- ___ *Kunstgeschichte*, Berlin 1927
- HAUSER, Ernst Otto: *Urmensch und Wilder. Eine Parallele aus Urwelttagen und Gegenwart*, Berlin 1921
- HAVERKAMP, Anselm: „Latenzzeit. Die Leere der 1950er Jahre“. Interview mit Susanne Leeb und Juliane Rebentisch, in: *Texte zur Kunst* 50, Juni 2003, S. 45–52
- ___ *Latenzzeit. Wissen im Nachkrieg*, Berlin 2004
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich: *Vorlesungen über die Ästhetik I*, Werke 13 (auf der Grundlage der Werke von 1832–1845), Frankfurt am Main 1986
- HEINRICHS, Hans-Jürgen: „Die fremde Welt, das bin ich.“ Leo Frobenius: Ethnologe, Forschungsreisender, Abenteurer, Wuppertal 1998
- HELD, Jutta: „Kunstgeschichte im ‚Dritten Reich‘. Wilhelm Pinder und Hans Jantzen“, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica-Gesellschaft* 5, 2003, Schwerpunkt: Kunstgeschichte an den Universitäten im Nationalsozialismus, hrsg. von Jutta Held und Martin Papenbrock, S. 17–60

- HERDER, Johann Gottfried: Abhandlung über den Ursprung der Sprache (1772), hrsg. von Hans-Dietrich Irmscher, Stuttgart 1993
- ___ Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit (1784), in: ders., Werke, hrsg. von Wolfgang Pross, Bd. III/1, München, Wien 2002
- HERF, Jeffrey: Reactionary Modernism: Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich, Cambridge, London, New York 1984
- HERRMANN, Wolfgang: Gottfried Semper. Theoretischer Nachlaß an der ETH Zürich. Katalog und Kommentare, Basel, Boston, Stuttgart 1981
- HERODOT: Historien, grch.-dt., hrsg. von Josef Felix, 1. Bd.: Buch I–IV, Düsseldorf, Zürich 2000
- HILLER, Susan (Hrsg.): The Myth of Primitivism: Perspectives on Art, London, New York 1991
- HIRN, Yrjö: Der Ursprung der Kunst. Eine Untersuchung ihrer psychischen und sozialen Ursachen, übersetzt von M. Barth, Leipzig 1904
- HIRNER-SCHÜSSELE, René: Von der Anschauung zur Formfindung. Studien zu Willi Baumeisters Theorie moderner Kunst, Worms 1990
- HÖRL, Erich: Die heiligen Kanäle. Über die archaische Illusion der Kommunikation, Berlin 2005
- HOLLIER, Denis: „The use value of the impossible“, in: *October* 6, Frühling 1992, S. 3–24, dt.: „Der Gebrauchswert des Unmöglichen“, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), *Elan Vital oder Das Auge des Eros*, Ausstellungskat. Haus der Kunst München, München 1994, S. 76–89
- HÜNEKE, Andreas: „Karl Blossfeldt und die Aktualität des Unzeitgemäßen“, in: Andreas Hüneke und Gerhard Ihrke (Hrsg.), *Karl Blossfeldt. Fotografien zwischen Natur und Kunst*, Leipzig 1990, S. 5–23
- ___ Leopold Ziegler, Karl Hofer, Briefwechsel 1897–1954, hrsg. von Andreas Hüneke, Würzburg 2004
- HYGIENEMUSEUM DRESDEN (Hrsg.): Mensch und Tier. Eine paradoxe Beziehung, Ausstellungskat., Dresden 2002
- IRMSCHER, Hans Dietrich: „Nachwort“, in: Johann Gottfried Herder, *Abhandlung über den Ursprung der Sprache*, Stuttgart 1993, S. 137–175
- JENNINGS, Michael W.: „Against Expressionism: Materialism and Social Theory in Worringer’s *Abstraction and Empathy*“, in: Neil H. Douhane (Hrsg.), *Invisible Cathedrals. The Expressionist Art History of Wilhelm Worringer*, University Park/PA 1995, S. 87–104
- JONES, Owen: *Grammar of Ornaments*, London 1856
- KAISER, Leander und Michael Ley (Hrsg.): *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*, München 2004
- KANT, Immanuel: *Kritik der Urteilskraft*, hrsg. von Heiner F. Klemme, Hamburg 2001
- ___ *Schriften zur Anthropologie, Geschichtsphilosophie, Politik und Pädagogik 1*, hrsg. von Wilhelm Weischedel, Werkausgabe Band XI, Frankfurt am Main 1977

- KEMP, Wolfgang: „Alois Riegl (1858–1905)“, in: Heinrich Dilly (Hrsg.), *Altmeister der Kunstgeschichte*, Berlin 1990, S. 37–62
- KESNER, Ladislav: „Is a Truly Global Art History Possible?“, in: James Elkins (Hrsg.), *Is Art History Global?*, New York, London, 2007, S. 81–111
- KIEFER, Klaus H.: „Die Ethnologisierung des kunstkritischen Diskurses. Carl Einsteins Beitrag zu *Documents*“, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), *Elan Vital oder Das Auge des Eros*, Ausstellungskat. Haus der Kunst München, München 1994, S. 90–103
- KIMPEL, Harald: *Documenta. Mythos und Wirklichkeit*, Köln 1997
- KLAMMER, Markus: „Ornament und Ornamentales in Kants *Kritik der Urteilskraft*“, unveröff. Manuskript, erscheint in: Catharina Kahane (Hrsg.), *Ornament und... – Über die Ränder ästhetischer Theorien und Praktiken* [i.V.]
- KOCH-GRÜNBERG, Theodor: *Die Anfänge der Kunst im Urwald. Indianer-Handzeichnungen, auf seinen Reisen in Brasilien gesammelt*, Berlin 1906
- KOHL, Karl-Heinz: *Ethnologie. Die Wissenschaft vom kulturell Fremden. Eine Einführung*, München 2000
- KÖRNER, Hans: „Alois Riegl und Loïe Fuller. Die Selbstzeugung von Kunst in Ornament“, in: *Wiener Schule. Erinnerungen und Perspektiven* (= *Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte*, Bd. LIII) 2005, S. 121–137
- KRAMER, Fritz: „Einführung. Überlegungen zur Geschichte der Ethnologie im präfaschistischen Deutschland“, in: Thomas Hauschild (Hrsg.), *Lebenslust und Fremdenfurcht. Ethnologie im Dritten Reich*, Frankfurt am Main 1995, S. 85–102
- KRAUSS, Rosalind: *Das Photographische. Eine Theorie der Abstände*, a.d. Franz. von Henning Schmidgen (= *Bild und Text*), München 1998 (Orig. *Le Photographique. Pour une théorie des écarts*, 1990)
- ___ *The Originality of the Avantgarde and Other Modernist Myths*, Cambridge/MA 1985
- KRAVAGNA, Christian: „Adolf Loos and the Colonial Imaginary“, in: Tom Avermaete, Serhat Karakayali und Marion von Osten (Hrsg.), *Colonial Modern. Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future*, London 2010, S. 245–261
- KREINER, J. (Hrsg.): *Japan-Sammlungen in Museen Mitteleuropas, Geschichte, Aufbau und gegenwärtige Probleme*, in: *Bonner Zeitschrift für Japanologie*, Bd. 3, 1918
- KRITISCHES WÖRTERBUCH, Beiträge von Georges Bataille, Carl Einstein, Marcel Griaule, Michel Leiris u.a., hrsg. und a.d. Franz. von Rainer Maria Kiesow und Henning Schmidgen, Berlin 2005
- KÜHN, Herbert: *Die Malerei der Eiszeit*, München 1922
- ___ „Beziehungen und Beeinflussungen der Kunstgruppen im Paläolithikum“, in: *Zeitschrift für Ethnologie. Organ der Berliner Gesellschaft für Anthropologie, Ethnologie und Urgeschichte* 5/6, Jg. 58, 1926, S. 349–367
- ___ und Hugo Obermaier, *Buschmannkunst. Felsmalereien aus Südwestafrika*, Berlin 1930
- KUGLER, Franz: *Über die Polychromie der griechischen Architektur und Skulptur und ihre Grenzen*, Berlin 1835
- ___ *Handbuch der Kunstgeschichte*, Stuttgart 1842
- KUNDRUS, Birthe: „„Weiß und herrlich“. Überlegungen zu einer Geschlechtergeschichte des Kolonialismus“, in: Annegret Friedrich, Birgit Haehnel, Victoria Schmidt-

- Linsenhoff u.a. (Hrsg.), Projektionen. Rassismus und Sexismus in der visuellen Kultur, Marburg 1997, S. 41–50
- _____, „Die Kolonien – ‚Kinder des Gefühls und der Phantasie‘“, in: dies. (Hrsg.), Phantasiereiche. Zur Kulturgeschichte des deutschen Kolonialismus, Frankfurt am Main 2003, S. 7–19
- KUPER, Adam: The Invention of Primitive Society: Transformations of an Illusion, London 1988
- LAMPRECHT, Karl: „Was ist Kulturgeschichte?“ (1896), in: ders., Ausgewählte Schriften zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte und zur Theorie der Geschichtswissenschaft mit einem Vorwort und literarischen Bemerkungen von Herbert Schönebaum, Aalen 1974, S. 263–264
- _____, „Vorwort“ zu einem Fragekatalog (1905), in: Siegfried Levinstein, Kinderzeichnungen bis zum 14. Lebensjahr: mit Parallelen aus Urgeschichte, Kulturgeschichte und Völkerkunde, Leipzig 1905, S. iii–iv im Anhang
- _____, „Zur universalgeschichtlichen Methodenbildung“ (1908), in: ders., Ausgewählte Schriften zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte und zur Theorie der Geschichtswissenschaft. Mit einem Vorwort und literarischen Bemerkung von Herbert Schönebaum, Aalen 1974, S. 633–661
- _____, „Europäische Expansion in Vergangenheit und Gegenwart“ (1908–1910), in: J. Pflugk-Hartung (Hrsg.), Weltgeschichte, Bd. II der Geschichte der Neuzeit (Bd. VI des gesamten Werkes), Berlin 1910
- _____, „Über auswärtige Kulturpolitik“ (1912), in: ders., Ausgewählte Schriften zur Wirtschafts- und Kulturgeschichte und zur Theorie der Geschichtswissenschaft. Mit einem Vorwort und literarischen Bemerkung von Herbert Schönebaum, Aalen 1974, S. 809–820
- LAPLANCHE, J. und J.B. Pontalis: Das Vokabular der Psychoanalyse, a.d. Franz. von Emma Moersch, Frankfurt am Main 1989 (Orig. Vocabulaire de la Psychanalyse, 1967)
- LATOUR, Bruno: Wir sind die modern gewesen. Versuch einer symmetrische Anthropologie, Frankfurt am Main 2008 (Orig. Nous n’avons jamais été modernes. Essai d’anthropologie symétrique, 1991)
- LECLERC, Gérard: Anthropologie und Kolonialismus, Frankfurt am Main 1976
- LECOQ, Dominique und Jean-Luc Lory (Hrsg.), Ecrits d’ailleurs. George Bataille et les ethnologues, Paris 1987
- LEEB, Susanne: „Weltkunst und Universalismen 1900/2010“, in: *Kritische Berichte* 2, Jg. 40, Sommer 2012, S. 13–25
- _____, „Contemporary Art and/in/versus/about the Ethnological Museum“, in: *Darkmatter Journal. In the Ruins of Imperial Culture*, Themenheft: Afterlives: German and European Postcoloniality. Artefacts. Museums. Art, hrsg. von Artefakte/anti-humboldt (Elsa de Seynes, Brigitta Kuster, Regina Sarreiter, Dierk Schmidt), auf: <http://www.darkmatter101.org> [i.E.]
- _____, „Gibt es eine Kunst des Posthistoire? Zu einem Deutungsschema der Nachkriegszeit“, in: Annette Machtel und Kathrin Peters (Hrsg.), Die Stadt von Morgen. Beiträge zu einer Archäologie des Hansaviertels Berlin, Köln 2008, S. 104–117

- LEIRIS, Michel: „Civilisation“, in: *Documents* 4, 1929, S. 221; dt. [Auszug]: „Zivilisation“, in: Hubertus Gaßner (Hrsg.), *Elan vital oder Das Auge des Eros*, Ausstellungskat. Haus der Kunst München, München 1994, S. 499
- _____, „L’œil de l’ethnographie“, in: *Documents* 7, 1930, S. 405–414
- _____, „De Bataille l’impossible à l’impossible ‚Documents‘“, in: *Critique* 195–196, August, September 1963, S. 685–693
- _____, „L’ethnographie devant le colonialisme“ (1950), in: ders., *Brisées*, Paris 1966
- LEJA, Michael: *Reframing Abstract Expressionism: Subjectivity and Painting in the 1940s*, New Haven, London 1993
- _____, „Progress and Evolution at the U.S. World’s Fair 1893–1915“, in: http://19thcartworldwide.org/spring_03/articles/leja_print.html (zuletzt aufgerufen am 15.6.2013)
- L’ESTOILE, Benoît de: „Au nom des ‚vrais Africains‘. Les élites scolarisées de l’Afrique coloniale face à l’anthropologie (1930–1950)“, in: *Terrain. Revue ethnologique de l’Europe* 28, 1997, S. 87–102
- LETHEN, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*, Frankfurt am Main 1994
- LÉVI-STRAUSS, Claude: *Das Ende des Totemismus*, a.d. Franz. von Hans Naumann, Frankfurt am Main 1965 (Orig. *Le Totémisme aujourd’hui*, 1962)
- LEY, Michael: „Gnosis und ästhetische Religion“, in: Leander Kaiser und Michael Ley (Hrsg.), *Von der Romantik zur ästhetischen Religion*, München 2004, S. 51–60
- LIMBOUR, Georges: „Eschyle, le Carnaval et les Cvilisés“, in: *Documents* 2, 1930, S. 97–102
- LINDNER, Ines: „Demontage in *Documents*“, in: Stefan Andriopoulos und Bernhard J. Dotzler (Hrsg.), 1929. *Beiträge zur Archäologie der Medien*, Frankfurt am Main 2002, S. 110–131
- LINDNER, Werner: *Bauten der Technik. Ihre Form und Wirkung*, Berlin 1927
- LIPPARD, Lucy: *Overlay: Contemporary Art and the Art of Prehistory*, New York 1983
- LLOYD, Jill: *German Expressionism: Primitivism and Modernity*, New Haven 1991
- LOCHER, Hubert: *Kunstgeschichte als historische Theorie der Kunst 1750–1950*, München 2001
- LOGAN, Peter Melville: *Victorian Fetishism: Intellectuals and Primitives*, Albany/NY 2009
- LOOS, Adolf: *Ueber Architektur. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Adolf Opel, Wien 1995
- _____, „Damenmode“ (1898), in: Adolf Loos. *Ornament und Verbrechen*, hrsg. von Peter Stuber, Wien 2012, S. 38–47
- _____, „Das Princip der Bekleidung“ (1898), in: ders., *Ueber Architektur. Ausgewählte Schriften*, hrsg. von Adolf Opel, Wien 1995, S. 44–49
- _____, „Luxusfuhrwerk“ (1898), in: *Sämtliche Schriften in zwei Bänden*, München, Wien 1962, Bd. 1
- _____, „Ornament und Verbrechen“ (1908), in: Adolf Loos. *Ornament und Verbrechen*, hrsg. von Peter Stuber, Wien 2012, S. 94–109

- LOVEJOY, Arthur: *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*, Cambridge 1936
- LUBBOCK, John: *The Origin of Civilisation and the Primitive Condition of Man: Mental and Social Condition of Savages*, London 1870
- MACDONALD, Bradley J.: *William Morris and the Aesthetic Constitution of Politics*, Lanham, Boulder, New York u.a. 1999
- MAHLMANN, Regina: *Homo Duplex. Zur Zweiheit des Menschen bei Georg Simmel*, Würzburg 1983
- MALLGRAVE, Harry Francis: „Gustav Klemm and Gottfried Semper. The meeting of ethnological and architectural theory“. In: *RES. Journal of Anthropology and Aesthetics* 9, Frühjahr 1985, S. 68–79
- ___ *Gottfried Semper. Architect of Nineteenth Century*, New Haven, London 1996
- MALRAUX, André: *Psychologie der Kunst. Bd.1: Das imaginäre Museum*, Hamburg 1957 (Orig. *Le musée imaginaire de la sculpture mondiale*, 1952–53)
- MALTER, Rudolf: „Kausalitätstrieb‘ und Erkenntnisschranke. Zur philosophischen Grundposition Emil du Bois-Reymonds“, in: Gunter Mann (Hrsg.), *Naturwissen und Erkenntnis im 19. Jahrhundert: Emil du Bois-Reymond*, Hildesheim 1981, S. 45–77
- DE MAN, Paul: „Kant and Schiller“, in: ders., *Aesthetic Ideology*, hrsg. und mit einer Einleitung von Andrzej Warminski (= *Theory and History of Literature*, 65), Minneapolis, London 2002
- MARCHAND, Susanne L.: „The Rhetoric of Artifacts and the Cedline of Classical Humanism: The Case of Josef Strzygowski“, in: *History and Theory* 4, Bd. 33, Dezember 1994 (= Themenheft *Proof and Persuasion in History*), S. 106–130
- ___ *Down from Olympus: Archaeology and Philhellenism in Germany 1750–1970*, Princeton/NJ 1996
- ___ *German Orientalism in the Age of Empire: Religion, Race, and Scholarship*, Cambridge/MA 2010
- MARQUARD, Odo: „Der angeklagte und der entlastete Mensch“, in: ders., *Abschied vom Prinzipiellen. Philosophische Studien*, Stuttgart 2005 (1981)
- MAURER, Evan: „Dada und Surrealismus“, in: William Rubin (Hrsg.), *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*, München 1984, S. 546–607
- MATTENKLOTT, Gert: „Karl Blossfeldt“, in: *Karl Blossfeldt 1865–1932. Das fotografische Werk, mit einem Text von Gert Mattenklott*, München 1981, S. 3–44
- MEFFRE, Liliane (Hrsg.): *Carl Einstein, Ethnologie de l’art moderne*, Marseille 1993
- MEINERS, Christian: *Grundriß der Geschichte der Menschheit*, Königsstein/Taunus 1981 (= Reprint der Ausgabe Lemgo 1793)
- MEISTER, Carolin: „Documents. Zur archäologischen Aktivität des Surrealismus“, in: Knut Ebeling und Stefan Altekamp (Hrsg.), *Die Aktualität des Archäologischen in Wissenschaft, Medien und Künsten*, Frankfurt am Main 2004, S. 283–305
- MENKE, Christoph: „Subjektivität“, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius und Dieter Schlenstedt u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd. 5, Stuttgart, Weimar 2003, S. 734–786
- ___ *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt am Main 2008
- MENNINGHAUS, Winfried: *Das Versprechen der Schönheit*, Frankfurt am Main 2003

- ___ Wozu Kunst? Ästhetik nach Darwin, Berlin 2011
- MERCER, Kobena (Hrsg.): *Cosmopolitan Modernisms*, Cambridge/MA, London 2005
- ___ „Art History after Globalisation: Formations of the Colonial Modern“, in: Tom Avermaete, Serhat Karakayali und Marion von Osten (Hrsg.), *Colonial Modern. Aesthetics of the Past, Rebellions for the Future*, London 2010, S. 233–242
- MERLEAU-PONTY, Maurice: *Humanismus und Terror*, a.d. Franz. von Eva Moldenhauer, Frankfurt am Main 1990 (1966) (Orig. *Humanisme et terreur*, 1947)
- MEURER, Moritz: *Vergleichende Formenlehre des Ornamentes und der Pflanze: mit besonderer Berücksichtigung der Entwicklungsgeschichte der architektonischen Kunstformen*, Dresden 1909
- MEYER STRUMP, Ulrike: „Natur im Raster: Blossfeldt-Rezeption heute“, in: Angela Lammert/Akademie der Künste (Hrsg.), *Konstruktionen von Natur. Von Blossfeldt zur Virtualität. Dokumentation des Symposiums, Konstruktionen von Natur. Karl Blossfeldt – Fotografie und Bild am 19. und 20. November 1999*, Akademie der Künste Berlin, Amsterdam, Dresden 2001, S. 35–46
- MILLER, Daniel: „Primitive Art and the Necessity of Primitivism to Art“, in: Susan Hiller (Hrsg.), *The Myth of Primitivism: Perspectives on Art*, London, New York 1991, S. 50–71
- MITTER, Partha: *Art and Nationalism in Colonial India, 1850–1922: Occidental Orientations*, Cambridge/MA 1994
- ___ *The Triumph of Modernity: India’s Artists and The Avant-Garde 1922–1947*, London 2007
- MORRIS, Desmond: *Biologie der Kunst. Ein Beitrag zur Untersuchung bildnerischer Verhaltensweise bei Menschenaffen und zur Grundlagenforschung der Kunst*, übersetzt von Hans Georg Lenzen, Düsseldorf 1963 (Orig. *The Biology of Art*, 1962)
- MOSSE, George L.: *Rassismus. Ein Krankheitssymptom in der europäischen Geschichte des 19. und 20. Jahrhunderts*, Königstein/Taunus 1978 (Orig. *Towards the Final Solution: A History of European Racism*, 1978)
- MUDIMBE, Valentin: *The Invention of Africa: Gnosis, Philosophy, and the Order of Knowledge*, Bloomington, Indianapolis 1988
- MÜHLMANN, Wilhelm Ernst: *Geschichte der Anthropologie*, Bonn 1948
- MÜLLER, Michael: *Die Verdrängung des Ornamentes. Zum Verhältnis von Architektur und Lebenspraxis*, Frankfurt am Main 1977
- NAUMANN, Hans: *Primitive Gemeinschaftskultur. Beiträge zur Volkskunde und Mythologie*, Jena 1921
- NEMOIANU, Virgil: „Under the Sign of Leibniz: The Growth of Aesthetic Power“, in: *New Literary History* 3, Bd. 16, 1985, S. 609–625
- NICOLAI, Bernd: „Abstraktion, Primitivität und der ‚orientalische Mensch‘“, in: Norberto Gramaccini, Johannes Rößler (Hrsg.), *Hundert Jahre ‚Abstraktion und Einführung‘. Konstellationen um Wilhelm Worringer*, München 2012, S. 169–180
- NIERENDORF, Karl: *Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder von Professor Karl Blossfeldt*, Berlin 1928
- NIETHAMMER, Lutz: *Posthistoire. Ist die Geschichte zu Ende?*, Hamburg 1989

- NIPPEL, Wilfried: Griechen, Barbaren und „Wilde“. Alte Geschichte und Sozialanthropologie, Frankfurt am Main 1990
- OBERMAIER, Hugo: „Die kleinafrikanische Felskunst im Lichte der Vorgeschichtsforschung“, in: Leo Frobenius und Hugo Obermaier, Hadschra Maktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinasien, Faksimilenachdruck der Ausgabe von 1925 mit einem Aufsatz von Walther F. E. Resch, Graz 1965, S. 25–62
- OGBECHIE, Sylvester Okwundodu: „Transcultural Interpretation and the Production of Alterity: Photography, Materiality and Mediation in the Making of African Art“, in: Gabriele Genge und Angela Stercken (Hrsg.), *Art History and Fetishism abroad: Global Shifting in Media and Methods* [i.E.]
- OBERMAIER, Hugo: „Die kleinafrikanische Felskunst im Lichte der Vorgeschichtsforschung“, in: Leo Frobenius und Hugo Obermaier, Hadschra Maktuba. Urzeitliche Felsbilder Kleinasien, Faksimilenachdruck der Ausgabe von 1925 mit einem Aufsatz von Walther F. E. Resch, Graz 1965
- ÖHLSCHLÄGER, Claudia: *Abstraktionsdrang. Wilhelm Worringer und der Geist der Moderne*, München 2005
- OELZE, Berthold: *Wilhelm Wundt. Die Konzeption der Völkerpsychologie*, Münster, New York 1991
- OESTERLE, Günter: „Gottfried Semper: Destruktion und Reaktualisierung des Klassizismus“, in: Thomas Koebner und Sigrid Weigel (Hrsg.), *Nachmärz. Der Ursprung der ästhetischen Moderne in einer nachrevolutionären Konstellation*, Opladen 1996
- OETTERMANN, Stephan: *Zeichen auf der Haut. Die Geschichte der Tätowierung in Europa*, Frankfurt am Main 1985
- OKEKE-OGULU, Chica: „Art History and Globalization“, in: James Elkins (Hrsg.), *Is Art History Global?*, New York, London, 2007, S. 202–207
- OLIN, Margaret: „Art History and Ideology: Alois Riegl and Josef Strzygowski“, in: Penny Shine Gold und Benjamin C. Sax (Hrsg.), *Cultural Visions: Essays in the History of Culture*, Amsterdam, Atlanta 2000, S. 151–170
- PAPAPETROS, Spyros: „An Ornamented Inventory of Microcosmic Shifts: Notes on Hans Hildebrandt’s Book Projekt ‚Der Schmuck‘ (1936–1937)“, in: *Getty Research Journal* 1, 2009, S. 87–106
- , „Aby Warburg as Reader of Gottfried Semper: Reflections on the Cosmic Character of Ornament“, in: Catriona MacLeod, Véronique Plesch und Charlotte Schoell-Glass (Hrsg.), *Elective Affinities: Testing Word and Image Relationships*, Amsterdam, New York 2009 (= *Word & Image Interactions* 6), S. 316–336
- PAUL, Barbara: „Schöne heile Welt(ordnungen). Zum Umgang mit der Kunstgeschichte in der früheren Bundesrepublik Deutschland mit außereuropäischer Gegenwartskunst“, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft* 2, Jg. 13, 2003, S. 5–27
- PAULCKE, Wilhelm: *Steinzeitkunst und moderne Kunst*, Stuttgart 1923
- PAXTON, Nancy L.: *George Eliot and Herbert Spencer: Feminism, Evolutionism, and the Reconstruction of Gender*, Princeton 1991

- PEUKERT, Detlev: Die ‚letzten Menschen‘. Beobachtungen zur Kulturkritik im Geschichtsbild Max Webers, in: *Geschichte und Gesellschaft. Zeitschrift für historische Sozialwissenschaft* 4, Jg. 12, 1986, S. 425–442
- PFISTERER, Ulrich: „Altamira – oder: Die Anfänge von Kunst und Kunstwissenschaft“, in: Martin Mosebach (Hrsg.), *Die Gärten von Capri* (= Vorträge aus dem Warburg-Haus, 10), Berlin 2007, S. 13–80
- _____, „Origins and Principles of World Art History: 1900 (and 2000)“, in: Kitty Zijlmans, Wilfried van Damme (Hrsg.), *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam 2008, S. 69–89
- PICARD, Max: *Der letzte Mensch*, Wien, Zürich 1921
- PLATON: *Politeia*, hrsg. von Otfried Höffe, Berlin 1997
- PLESSNER, Helmut: *Macht und menschliche Natur. Ein Versuch zur Anthropologie der geschichtlichen Weltansicht* (1931), in: ders., *Gesammelte Schriften*, Bd. V, hrsg. von Günter Dux, Odo Marquard und Elisabeth Ströker, Frankfurt am Main 1981
- PLINIUS: *Naturalis historia*, Buch 35, hrsg. von Roderich König, Düsseldorf, Zürich 1997
- PRANGE, Regine: *Die Geburt der Kunstgeschichte. Philosophische Ästhetik und empirische Wissenschaft*, Köln 2004
- _____, *Das Kristalline als Kunstsymbol: Bruno Taut und Paul Klee. Zur Reflexion des Abstrakten in Kunst und Kunsttheorie der Moderne*, Hildesheim u.a. 1991
- PREUB, Michael: „Vom ‚musealen Kosmos‘ zur Schau der deutschen Kolonien und Überseegebiete. Die Modernisierung einer Volksbildungsinstitution in Bremen am Beispiel des Übersee-Museums“, in: Thomas Hauschild (Hrsg.), *Lebenslust und Fremdenfurcht. Ethnologie im Dritten Reich*, Frankfurt am Main 1995, S. 200–209
- PYNE, Kathleen: „On Women and Ambivalence in the Evolutionary Topos“, in: http://19thcartworldwide.org/spring_03/articles/pyne_print.html
- QUITZSCH, Heinz: *Gottfried Semper. Praktische Ästhetik und politischer Kampf*, Braunschweig, Wiesbaden 1981
- RAMPLEY, Mathew: „From Big Art Challenge to a Spiritual Vision: What ‘Global Art History’ Might Really Mean“, in: James Elkins (Hrsg.), *Is Art History Global?*, New York, London 2007, S. 188–202
- RANCIÈRE, Jacques: *Die Aufteilung des Sinnlichen*, hrsg. von Maria Muhle, Berlin 2006
- RAPHAEL, Max: *Prehistoric Cave Paintings*, New York 1945 (= *The Bollingen Series IV*)
- RAULFF, Ulrich: *Wilde Energien. Vier Versuche zu Aby Warburg*, Göttingen 2003
- REES, Joachim: „Grafische Fremdkörper. Zeichnen und Kulturkontakt im Kontext europäischer Forschungsreisen 1770–1900“, in: Hans-Peter Bayerdörfer, Bettina Dietz, Frank Heidemann u.a. (Hrsg.), *Bilder des Fremden. Mediale Inszenierungen vom Alterität im 19. Jahrhundert*, (= *Kulturgeschichtliche Perspektiven* Bd. 2), Münster 2007, S. 207–238
- _____, „Die verzeichnete Fremde. (Auf-)Zeichnen, 1800–1900“, in: Clemens Krümmel und Alexander Roob (Hrsg.), *Tauchfahrten. Zeichnungen als Reportage* (Ausstellungskat. Hannover, Düsseldorf 2004/2005), Düsseldorf 2004, S. 20–28

- Rehberg, Karl-Siegbert: „Denkende Malerei‘ und konstruktivistische Moderne. Arnold Gehlens ambivalente Kunstsoziologie“, in: Gerda Breuer (Hrsg.), *Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Frankfurt am Main 1997, S. 73–100
- REICHLÉ, Ingeborg: „Vom Ursprung der Bilder und den Anfängen der Kunst. Zur Logik des interkulturellen Bildvergleichs um 1900“, in: Martina Baleva und Ingeborg Reichle (Hrsg.), *Image Match. Visueller Transfer, ‚Imagescapes‘ und Intervisualität in globalen Bildkulturen*, München 2012, S. 131–149
- REICHENBERGER, Andrea: „Kunstwollen‘. Riegls Rlädoyer für die Freiheit der Kunst“, in: *Kritische Berichte* 1, 2003, S. 69–84
- REIMARUS, Hermann Samuel: *Allgemeine Betrachtung über die Triebe der Thiere, hauptsächlich über ihre Kunsttriebe*, Hamburg 1798 (4. durchges. Aufl.; Erstaufll. 1760)
- RENNIE, James: *Die Baukunst der Tiere*, Stuttgart 1847
- RIEGL, Alois: „Über antike und moderne Kunstfreunde“, in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von Artur Rosenauer, Wien 1996
- _____, „Kunstgeschichte und Universalgeschichte“ (1898), in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Wolfgang Kemp, Berlin 1995, S. 3–9
- _____, „Naturwerk und Kunstwerk I“ (1901), in: ders., *Gesammelte Aufsätze*, mit einem Nachwort zur Neuausgabe von Wolfgang Kemp, Berlin 1995, S. 51–64
- _____, *Historische Grammatik der bildenden Künste*, hrsg. von Karl M. Swoboda und Otto Pächt, Graz, Köln 1966
- _____, *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik*, Berlin 1893
- RIVET, Paul: „L‘étude des civilisations materielles; ethnographie, archéologie, préhistoire“, in: *Documents* 3, 1929, S. 130–134
- ROBERTS, David: „Die Paradoxie des Ursprungs. Zur Archäologie der Romantik“, in: Thomas Wägenbaur (Hrsg.), *Blinde Emergenz? Interdisziplinäre Beiträge zu Fragen kultureller Evolution*, Heidelberg 2000, S. 87–100
- ROHBECK, Johannes: „Turgot als Geschichtsphilosoph“, in: Turgot. *Über die Fortschritte des menschlichen Geistes*, hrsg. von Johannes Rohbeck und Lieselotte Steinbrügge, Frankfurt am Main 1990, S. 7–87
- ROHRBACHER, Peter: *Die Geschichte des Hamiten-Mythos (=Veröffentlichungen der Institute für Afrikanistik und Ägyptologie der Universität Wien, 96)*, Wien 2002
- RÖLLI, Mark: *Kritik der anthropologischen Vernunft*, Berlin 2011
- ROMANES, George: *Animal Intelligence*, 2. Aufl. London 1880
- RUBIN, William (Hrsg.): *Primitivism in the 20th Century*, New York 1984
- RYKWERT, Joseph: *Adams Haus im Paradies. Die Urhütte von der Antike bis Le Corbusier*, Berlin 2005
- SAXL, Fritz: „Die Ausdrucksgebärden in der bildenden Kunst“ (1932), in: Aby M. Warburg, *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von Dieter Wuttke, 3. durchges. Auflage, Baden-Baden 1992, S. 419–431
- _____, „Warburgs Besuch in Neu Mexiko“, in: Aby M. Warburg. *Ausgewählte Schriften und Würdigungen*, hrsg. von Dieter Wuttke, 3. durchges. Auflage, Baden-Baden 1992, S. 317–326

- SCHAEFFNER, André: „Des instruments de musique dans un musée d’ethnographie“, in: *Documents* 5, 1929, S. 248–254
- SCHAFTER, Debra: *The Order of Ornament, the Structure of Style: Theoretical Foundations of Modern Art and Architecture*, Cambridge/MA, London 2003
- SCHALLBERGER, Pirmin: *Herbert Spencers Theorie der sozialen Evolution und ihre Bedeutung innerhalb der theoretischen Soziologie*, Zürich 1980
- SCHERER, Brigitte: *Einführung in die Philosophische Ästhetik*, Darmstadt 1997
- SCHÉFER, Jean Louis: „L’Art paléotique préliminaire critique“, in: *Le Cahier du Musée National d’art moderne* 59 (1997), S. 5–34
- SCHELER, Max: „Die Stellung des Menschen im Kosmos“ (1928), hrsg. von M. S. Frings, Bonn 1998
- SCHILLER, Friedrich: *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* (1795), hrsg. und kommentiert von Klaus L. Berghahn, Stuttgart 2005
- SCHLESIER, Renate: *Kulte, Mythen und Gelehrte. Anthropologie der Antike seit 1800*, Frankfurt am Main 1994
- SCHMIDT-LINSEHOFF, Viktoria: „Kunst und kulturelle Differenz oder: Warum hat die kritische Kunstgeschichte in Deutschland den *postcolonial turn* ausgelassen?“, in: *Kunst und Politik. Jahrbuch der Guernica Gesellschaft* 4, 2002, Schwerpunkt: Postkolonialismus, hrsg. von Viktoria Schmidt-Linsenhoff, S. 7–16
- , „Dibutadis. Die weibliche Kindheit der Zeichenkunst“, in: *Kritische Berichte. Zeitschrift für Kunst- und Kulturwissenschaft* 4, Jg. 24, 1996, S. 7–21
- SCHNEIDER, Birgit: „Die Konsequenz des Stoffes. Eine Medientheorie ausgehend von Gottfried Semper“, in: Vera Beyer und Christian Spies (Hrsg.), *Ornament. Motiv – Modus – Bild*, München 2012, S. 255–286
- SCHOPENHAUER, Arthur: „Preisschrift über die Grundlage der Moral“ (1840), in: *Sämtliche Werke*, Bd. 6, hrsg. von Arthur Hübscher, Mannheim 1988
- SCHORN-SCHÜTTE, Louise: *Karl Lamprecht. Kulturgeschichtsschreibung zwischen Wissenschaft und Politik*, Göttingen 1984
- SCHÜTTPPELZ, Erhard: *Die Moderne im Spiegel des Primitiven. Weltliteratur und Ethnologie (1870–1960)*, München 2005
- SEMON, Richard: *Im australischen Busch und an den Küsten des Korallenmeeres, Reiseerlebnisse und Beobachtungen eines Naturforschers in Australien, Neu Guinea und den Molukken*, Leipzig 1903 (1896)
- SEMPER, Gottfried: „Vorläufige Bemerkungen über bemalte Architektur und Plastik bei den Alten“ (1834), in: ders.: *Kleine Schriften*, hrsg. von Manfred und Hans Semper, Berlin, Stuttgart 1884, S. 215–258
- , *Die vier Elemente der Baukunst. Ein Beitrag zur vergleichenden Baukunde*, Braunschweig 1851
- , „Über den Ursprung einiger Architekturstile“ (1854), in: Semper, *Kleine Schriften*, hrsg. von Hans und Manfred Semper, Berlin, Stuttgart 1884
- , „Ueber die formelle Gesetzmäßigkeit des Schmuckes und dessen Bedeutung als Kunstsymbol“, hrsg. von Herman Nohl, Berlin 1945 (Reprint des Artikels in: *Monatsschrift des wissenschaftlichen Vereins in Zürich* 1, Heft 3, 1856, S. 101–130
- , *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten oder Praktische Ästhetik. Ein Handbuch für Techniker, Künstler und Kunstfreunde*, 2 Bde., 1860/63

- Vergleichende Baulehre, Einleitung, Ms. 58, in: Gottfried Sempers theoretischer Nachlass an der ETA, Zürich. Katalog und Kommentare, hrsg. und kommentiert von Wolfgang Hermann, Basel 1981, S. 185–190
- SERVI, Carlo: „Protée, ou la propagation d’une forme: art primitif et mémoire“, in: Thomas W. Gaethgens (Hrsg.), Akten des XXVIII. internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Berlin 1992. Artistic Exchange/Kultureller Austausch, 3 Bde., Berlin 1993, Bd. 1, S. 121–136
- SETTIS, Salvatore: „Kunstgeschichte als vergleichende Kunstwissenschaft. Aby Warburg, die Pueblo-Indianer und das Nachleben der Antike“, in: Thomas W. Gaethgens (Hrsg.), Artistic Exchange. Künstlerischer Austausch. Akten des XXVIII. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Berlin 1992, 3 Bde., Bd. 1, S. 134–158
- SEUBOLD, Günter: Das Ende der Kunst und der Paradigmenwechsel in der Ästhetik, Freiburg, München 1997
- SIMMEL, Georg: „Der Begriff und die Tragödie der Kultur“, in: ders., Gesamtausgabe, Bd. 14: Hauptprobleme der Philosophie. Philosophische Kultur, hrsg. von Rüdiger Kramme und Otthein Rammstedt, Frankfurt am Main 1996, S. 385–416
- SMITH, Woodruff D.: Politics and the Sciences of Culture in Germany 1840–1920, New York, Oxford 1991
- SÖNTGEN, Beate: „Geheime Moderne: Worringers Barock“, in: Hannes Böhringer und Beate Söntgen (Hrsg.), Wilhelm Worringers Kunsttheorie, München 2004, S. 55–65
- SOLMS, Friedhelm: *Disciplina aethetica*. Zur Frühgeschichte der ästhetischen Theorie bei Baumgarten und Herder, Stuttgart 1990
- SONTHEIMER, Kurt: Antidemokratisches Denken in der Weimarer Republik. Die politischen Ideen des deutschen Nationalismus zwischen 1918 und 1933, München 1962
- SPENGLER, Oswald: Der Untergang des Abendlandes. Umriss einer Morphologie der Weltgeschichte, München 1995 (12. Auflage, Erstauflage 1918)
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty: *A Critique of Postcolonial Reason. Toward a History of the Vanishing Present*, Cambridge/MA, London 1999
- STÄDTKE, Klaus: „Form“, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe*. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 2, Stuttgart, Weimar 2001, S. 462–493
- STAEUBLE, Irmingard: „„Subjektpsychologie‘ und ‚subjektlose Psychologie‘ – Gesellschaftliche und institutionelle Bedingungen der Herausbildung der modernen Psychologie“, in: Mitchell G. Ash und Ulfried Geuter (Hrsg.), *Geschichte der deutschen Psychologie im 20. Jahrhundert*, Opladen 1985, S. 19–44
- STAFFORD, Barbara Maria: „Another Kind of Global Thinking“, in: James Elkins (Hrsg.), *Is Art History Global?*, New York, London, 2007, S. 184–188
- STEINEN, Karl von den: *Die Kunst der Marquesaner*, Bd.1: Tatauierung: mit einer Geschichte der Inselgruppe und einer vergleichenden Einleitung über den polynesischen Brauch, Berlin 1925
- STEWART, Janet: *Fashioning Vienna: Adolf Loos’s Cultural Criticism*, London, New York 2000
- STRZYGOWSKI, Josef: *Europas Machtkunst im Rahmen des Erdkreises*, Wien 1941
- *Asiens bildende Kunst in Stichproben. Ihr Wesen und ihre Entwicklung*, Augsburg 1930

- SÜNDERHAUF, Ester Sophia: Griechensehnsucht und Kulturkritik. Die deutsche Rezeption von Winckelmanns Antikenideal 1840–1945, Berlin 2004
- SÜNNER, Rüdiger: Schwarze Sonne. Entfesselung und Missbrauch der Mythen im Nationalsozialismus und rechter Esoterik, Freiburg, Basel, Wien 2003
- SUMMERS, David: Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism, London 2003
- SYDOW, Eckart von: Die Kunst der Naturvölker und der Vorzeit, Berlin 1923
- THREUTER, Christina: „Ausgerechnet Bananen: Die Ornamentfrage bei Adolf Loos oder Die Evolution der Kultur“, in: Cordula Bischoff und Christina Threuter (Hrsg.), Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne, Marburg 1999, S. 106–117
- TORGOVNICK, Marianna: Gone Primitive: Savage Intellectuals, Modern Lives, Chicago, London 1990
- TRAUTMANN, Thomas: „The Revolution in Ethnological Time“, in: *Man. New Series* 2, Bd. 27, Juni 1992, S. 379–397
- TURGOT: Über die Fortschritte des menschlichen Geistes, hrsg. von Johannes Rohbeck und Lieselotte Steinbrügge, Frankfurt am Main 1990
- TYLOR, Charles: Die Anfänge der Cultur: Untersuchungen über die Entwicklung von Mythologie, Philosophie, Religion, Kunst und Sitte, 2 Bde., Nachdruck der Ausg. Leipzig 1873, Hildsheim 2005 (Orig. Primitive Culture. Researches into the Development of Mythology, Philosophy, Religion, Art, and Custom, 1871)
- UBL, Ralph: Prähistorische Zukunft. Max Ernst und die Ungleichzeitigkeit des Bildes, Bonn 2004
- ULZ, Melanie: „Authentizität und Artefakt. Sammler, Sammlungen und das Verhältnis zu den Dingen“, unveröff. Manuskript, wird publiziert in: Gabriele Genge und Angela Stercken (Hrsg.), Art History and Fetishism abroad [i.E.]
- VASOLD, Georg: Alois Riegl und die Kunstgeschichte als Kulturgeschichte: Überlegungen zum Frühwerk des Wiener Gelehrten, Freiburg im Breisgau 2004
- VENN, Couze: Occidentalism: Modernity and Subjectivity, London, Thousand Oaks, New Dehli 2000
- VIERKANDT, Alfred: Naturvölker und Kulturvölker. Ein Beitrag zur Socialpsychologie, Leipzig 1896
- VOGEL, Josef: „Ästhetik und Polizey“, in: Felix Ensslin (Hrsg.), Spieltrieb. Was bringt die Klassik auf die Bühne – Schillers Ästhetik heute, Berlin 2006, S. 101–111
- WALZER, Michael: „Zwei Arten des Universalismus“, in: ders., Lokale Kritik – Globale Standards. Zwei Formen moralischer Auseinandersetzung, Hamburg 1996, S. 139–168
- WARBURG, Aby M.: Schlangenritual. Ein Reisebericht, mit einem Nachwort von Ulrich Raulff, Berlin 1988
- WEDEKIND, Gregor: „Abstraktion und Abendland: Die Erfindung der *documenta* als Antwort auf ‚unsere deutsche Lage‘“, in: Nikola Doll, Ruth Hefrig und Olaf Peters

- (Hrsg.), *Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland*, Köln, Weimar, Wien 2006, S. 165–182
- WEIGEL, Sigrid: „Die nahe Fremde – das Territorium des ‚Weiblichen‘“, in: Thomas Koebner und Gerhardt Pickerodt (Hrsg.), *Die andere Welt. Studien zum Exotismus*, Frankfurt am Main 1987, S. 171–199
- _____, *Genea-logik. Generation, Tradition und Evolution zwischen Kultur- und Naturwissenschaften*, München 2006
- WEIHE, Richard: *Die Paradoxie der Maske. Geschichte einer Form*, München 2004
- WEINTRAUB, Karl: *Visions of Culture*, Chicago 1966
- WELLMER, Albrecht: „The Death of the Sirens and the Origin of the Work of Art“, in: *New German Critique*, 81 (2000), S. 5–19
- WENDL, Tobias: *Black Paris: Kunst und Geschichte einer schwarzen Diaspora*, anläßl. der gleichnamigen Ausstellung in Bayreuth, Frankfurt am Main, Paris 2006/07, Wuppertal 2006
- WENTZEL, Tanja: [Lemma] „Spiel“, in: Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u.a. (Hrsg.), *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Bd.5, Stuttgart, Weimar 2003, S. 577–618
- WERTH, Emil: *Der fossile Mensch. Grundzüge einer Paläanthropologie*, Berlin 1921–28
- WETZ, F. J. und W. Mertens: [Lemma] „Trieb“, in: Joachim Ritter (†) und Karlfried Gründer (Hrsg.), *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, Bd. 10, Basel 1998, Sp. 1483–1492
- WEYAND, K. und G. Mühle: [Lemma] „Entwicklung“, in: *Historisches Wörterbuch der Philosophie*, hrsg. von Joachim Ritter (†) und Karlfried Gründer, Bd. 2, Basel 1972
- WIGLEY, Mark: „Untitled. The Housing of Gender“, in: Beatriz Colomina (Hrsg.), *Sexuality & Space* (= Princeton Papers on Architecture 1), New York 1992, S. 327–389
- WIWJORRA, Ingo: „‚Ex oriente lux‘ – ‚Ex serpentrione lux‘. Über den Widerstreit zweier Identitätsmythen“, in: Achim Leube (Hrsg.), *Prähistorie und Nationalsozialismus. Die mittel- und osteuropäische Ur- und Frühgeschichtsforschung in den Jahren 1933–1945*, Heidelberg 2002, S. 73–96
- WOERMANN, Karl: *Die Geschichte der Kunst aller Zeiten und Völker*, Bd. 1: *Die Kunst der vor- und außerchristlichen Völker*, Leipzig, Wien 1900
- WOODS, John George: *Homes without hands: Being a Description of the Habitations of Animals, Classed According to Their Principle of Construction*, new Ed. London 1892
- WORRINGER, Wilhelm: *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie* (1908), Amsterdam 1996 (Neudruck der Ausgabe von 1959); darin auch „Schlusswort nach fünfzig Jahren – zur Neuausgabe 1959“, S. 15–33
- _____, „Von Transzendenz und Immanenz in der Kunst“ (1910), in: ders., *Abstraktion und Einfühlung. Ein Beitrag zur Stilpsychologie*, Amsterdam 1996 (Erstveröffentlichung 1908), S. 175–191
- _____, „Ars Una?“, in: ders., *Fragen und Gegenfragen. Schriften zum Kunstproblem*, München 1956

- WUNDT, Wilhelm: Völkerpsychologie. Eine Untersuchung der Entwicklungsgesetze von Sprache, Mythos und Sitte, Bd. 3: Die Kunst, Leipzig 1908 (2. und neubearbeitete Auflage)
- ____ Elemente der Völkerpsychologie. Grundlinien einer psychologischen Entwicklungsgeschichte der Menschheit, Leipzig 1912
- ____ Erlebtes und Erkanntes, Stuttgart 1921
- WUTTKE, Heinrich: Die Entstehung der Schrift, die verschiedenen Schriftsysteme und das Schrifttum der nicht alfabetarisch schreibenden Völker, Leipzig, 1877
- WYSS, Beat: Die Trauer der Vollendung. Von der Ästhetik des Deutschen Idealismus zur Kulturkritik an der Moderne, München 1985
- YERUSHALMI, Yosef Hayim: Freuds Moses. Endliches und unendliches Judentum, Frankfurt am Main 1999
- YOUNG, Robert: White Mythologies: Writing History and the West, London, New York 2004 (1990)
- ZANTOP, Susanne: Colonial Fantasies: Conquest, Family, and Nation in Precolonial Germany, 1770–1870, Durham, London 1997
- ZEIDLER, Sebastian: „Totality against a Subject. Carl Einstein’s ‚Negerplastik‘“, in: *October* 107, Winter 2004, S. 14–46
- ZIMMERMAN, Andrew: Anthropology and Antihumanism in Imperial Germany, Chicago, London 2001
- ZUPANČIČ, Alenka: „The Splendor of Creation: Kant, Nietzsche, Lacan“, in: *Umbr(a): Aesthetics & Sublimation*, hrsg. von Joan Copjek, 1999, S. 35–44
- ____ The Shortest Shadow: Nietzsche’s Philosophy of the Two, Cambridge/MA, London 2003