

Peter Krieger

„Die Malerei reicht weiter, als man sich vorstellt.“

Bemerkungen zu drei Werken in der Nationalgalerie

Entre los que reconocieron y apreciaron tempranamente el arte de los así llamados “primitivos”, en particular el arte africano y su peculiar riqueza formal, su ingenio e inventiva, así como su elevado valor espiritual, se cuentan, además de los investigadores y científicos, en primer lugar pintores y escultores europeos de renombre.

Esto se explica en tres piezas que son propiedad de la “Nationalgalerie der Staatlichen Museen Preussischer Kulturbesitz in Berlin”. Se trata de la “Muchacha frente al espejo” de Karl Schmidt-Rottluff, la “Cabeza de Marthe” de Amedeo Modigliani y el “Rapto” de Hannah Höch.

Unter denjenigen, die die Kunst der sogenannten „Primitiven“, insbesondere die afrikanische und ozeanische Kunst in ihrem einzigartigen Formenreichtum, ihrer Erfindungskraft und ihren hohen geistigen Werten frühzeitig erkannt und gepriesen haben, stehen – neben den Wissenschaftlern – namhafte europäische Maler und Bildhauer an vorderster Stelle.

Paul Gauguin war der erste Künstler, der Europa verliess, um in der Südsee an einer unverfälschten, ursprünglichen Daseinsform selbst teilzuhaben, sie in seiner Kunst zu feiern und den Daheimgebliebenen als Botschaft zu übermitteln. Gauguins Suche nach den verschütteten Quellen eines magischen Weltempfindens wurde hellseherisch von Mallarmé erspürt, als er ausrief: „Es ist erstaunlich, dass man soviel Geheimnis in soviel lauten Glanz legen kann!“ Diese im Symbolismus eines Gauguin, Vincent



van Gogh, der Nabis, eines Edvard Munch, Odilon Redon oder James Ensor sich bekundende Wendung zu vereinfachten, ausdrucksstarken Formen und Farben, das neuerwachte Interesse an Volkskunst und frühen Kulturen, der Kult des Magischen, Idolhaften und Geheimnisvollen bereitere den Boden für die Anfang des Jahrhunderts von Expressionisten und Kubisten vollzogene Entdeckung und enthusiastische Neuwertung gerade der afrikanischen Plastik als einer der grossartigsten Manifestationen menschlichen Gestaltungswillens, ebenbürtig den besten Leistungen aus den Hochkulturen der Welt.

Gleichzeitig und unabhängig voneinander „entdeckten“ Ernst Ludwig Kirchner in Dresden und Maurice Vlaminck in Paris 1905 die Ausdruckskraft von Südseeschnitzereien und afrikanischen Skulpturen (Dahomey). Und wenig später spielte die Negerplastik für den Übergang Pablo Picassos zum Kubismus wie auch für die Formulierung der frühen Skulpturen von Henri Matisse (1906 – 1911) eine wesentliche Rolle im Sinne einer konsequent blockhaften, die Synthese anstrebenden Gestaltungsweise. Entscheidende Anstösse aus der gleichen Quelle empfangen auch Constantin Brancusi und Amedeo Modigliani in den Jahren vor dem 1. Weltkrieg. So wurde plötzlich eine bislang aus zivilisatorischem Hochmut geächtete Kunst für einige der wichtigsten Künstler des 20. Jahrhunderts Ansporn und Bestätigung auf dem Wege in die Zukunft.

Emil Nolde bekannte: „Die künstlerischen Erzeugnisse der Naturvölker sind ein letztes Überbleibsel der Urkunst.“ Deutlicher noch sah Paul Klee die Zusammenhänge zwischen dem modernen Empfinden des Künstlers und den Schöpfungen der „Primitiven“, als er schrieb: „Alle Kunst ist Erinnerung an das Uralte, Dunkle, von dem Fragmente im Künstler immer noch leben.“ Und Willi Baumeister erläuterte in seiner in den finstersten Jahren des 2. Weltkrieges verfassten Bekenntnisschrift „Das Unbekannte in der Kunst“ (Stuttgart 1947: 147 f.), was den Künstler an den Erzeugnissen Afrikas und Ozeaniens faszinierte: „Als auf den Bildern Picassos um 1907 Gestaltungen erschienen, die an Kongo-Masken erinnerten, ging davon langsam eine Reaktion aus, die Anteilnahme an exotischen Erzeugnissen im Kreis von Malern entfachte. Damit war die ‚Kunst der Naturvölker‘ entdeckt. Die ausserordentlich kühnen Formen erzeugten eine seltsame Spannung zwischen der Naturerscheinung und der Verformung zum Beispiel eines menschlichen Gesichtes. Es offenbart sich eine urtümliche Formkraft, die eine hintergründige Magie enthält und damit vieles Nachbildhafte, viel Zivilisatorisch-Kulturelles im gewohnten Sinne verblässen lässt. Hier scheint die Lebenskraft der Welt, der Weltstoff, unmittelbar rein und stark zu sprechen.“ Das Magische, die Beschwörung von unergründlichen, aus den Tiefen des Vorbewussten und Unbewussten aufsteigenden Lebensenergien, von Baumeister hier ange-

deutet, stand im Brennpunkt der Aktivitäten von Dadaisten und Surrealisten. Am knappsten definierte es Hans Arp: „Das Leben ist für den Dadaisten der Sinn der Kunst.“

Ein solcher vitalistisch gefärbter Daseinsentwurf, der Leben und Kunstschaffen weitgehend zur Deckung bringen wollte, musste zwangsläufig in einen von Sympathie getragenen Kontakt mit der afrikanischen Kunst treten. Und bekanntlich gehörten die Pariser Surrealisten zu den leidenschaftlichsten Sammlern von Negerplastik. Spuren der Auseinandersetzung mit primitiven Kulturen finden sich denn auch bei vielen Künstlern des Surrealismus, und Anklänge an Afrikanisches besonders bei dem frühen Alberto Giacometti, bei Victor Brauner, in den Plastiken von Max Ernst, später bei Jean Michel Atlan. Der Maler Atlan, aus Algerien stammend, verwies auf einen entscheidenden Punkt in der Wechselwirkung zwischen moderner Kunst und den Werken der Naturvölker: „Die Malerei reicht weiter, als man sich vorstellt. Der primitive Mensch glaubte, Magie hervorzubringen, wenn er Kunstwerke schuf. Und wir, die wir glauben, Kunstwerke zu schaffen, rühren an furchtbare magische Kräfte.“

Im Museum Folkwang, Essen, wurden erstmals 1912 afrikanische Skulpturen vereinzelt als Kunstwerke ausgestellt, und 1915 kommentierte der Kunstkritiker Carl Einstein erstmals in einem Buch „Negerplastik“; 1922 liess er in breiterer Auswahl „Afrikanische Plastik“ folgen. Auch die Nationalgalerie besitzt einige Werke aus der Pionierzeit der Moderne, in denen die Auseinandersetzung mit afrikanischen Traditionselementen deutlich wird und die zugleich zeigen, dass es sich nicht um epigonal passives Aneignen bewunderter Vorbilder, sondern um sehr persönliche, die eigene künstlerische Position pointierende Stellungnahmen handelt.

Nur drei Künstler seien hier genannt: Karl Schmidt-Rottluff, Amedeo Modigliani und Hannah Höch.

Schmidt-Rottluffs „Mädchen vor dem Spiegel“ (Abb. 1) entstand im Kriegsjahr 1915, kurz bevor der Maler zum Militär eingezogen wurde. Das Bild gehört zu einer Reihe von Werken mit weiblichen Figuren, die das plastisch-architektonische betonen. Schon seit 1912 hatte Schmidt-Rottluff sich wieder in stärkerem Masse mit afrikanischer Plastik beschäftigt. Die bis zum Schreckerregenden gesteigerte Wirkung maskenhafter Gesichter war das Resultat dieser Studien, die darauf zielten, seinen kantigen Gestalten höchste Intensität zu verleihen. Dies zeigen nicht zuletzt auch die monumentalen Holzschritte jener Jahre.

In der Betonung der Gelenke, der pfahlartigen Längung der Figur und dem wie mit dem Messer geschnitzten maskenhaften, übergroßen Kopf zeigt das genannte Bild Merkmale, die in den Ahnenfiguren der Bambara besonders ausgeprägt sind, wie die aufschlussreiche Gegenüberstellung im

Münchner Ausstellungskatalog „Weltkulturen und moderne Kunst“ (München 1972: 459) zeigt. Die Farbe ist, ähnlich wie bei den Kubisten, weitgehend reduziert auf eine eng begrenzte Skala von Goldocker und benachbarte Töne. Auch die in jener Zeit entstandenen Holzskulpturen veraten die Auseinandersetzung mit afrikanischen Vorbildern. Doch zitierte Schmidt-Rottluff in solchen Werken keineswegs schematisch Stilmerkmale, sondern zog sie zur Steigerung seines expressiven Vokabulars sinnvoll heran. Er erreichte so eine Verbindung von Elementarkraft mit dem Ausdruck der Angst, der Fremdheit des expressionistischen Menschen in einer bedrohlichen Umwelt.

Im gleichen Jahr 1915 entstand Modiglianis „Porträt der Marthe“ (Abb. 2). Eine aus dem Kubismus gewonnene flächige Vereinfachung verbindet sich in solchen Köpfen Modiglianis mit den scharf geritzten Lineamenten, die er als Bildhauer zuvor schon in seinen Skulpturen gebraucht hatte. Bestimmt seit 1909, möglicherweise auch schon früher, hatte er sich mit Negerplastik beschäftigt. In der für seine Kunst typischen Verschmelzung von Manierismus mit strenger Archaik konnten ihm bei der Längung seiner Köpfe und der dünnlinigen Zeichnung von Mund und Nase die sensiblen Masken der Fang oder der Baule Bestätigung und Anregung sein. In der Bevorzugung zylindrischer und elliptischer Formen zeigt er die gleichen Merkmale wie Brancusi, der Freund, mit dem er um 1909 eng zusammenarbeitete und dem er vielleicht in seiner Begeisterung für die Kunst Afrikas sogar vorauseilte.

Hannah Höch – einziges weibliches Mitglied der Berliner Dada-Gruppe und zusammen mit Raoul Hausmann die Erfinderin der Fotomontage – gewann Mitte der zwanziger Jahre einen anderen Blickpunkt gegenüber der Figurenwelt Afrikas. Es war die aus dem respektlosen und spielerischen Geiste Dadas und des Surrealismus geborene Haltung der Verfremdung, des Schocks und der Persiflage. Nach dem Besuch der ethnographischen Sammlungen in Leyden entstand seit 1926 eine Serie von Fotomontagen unter dem Titel „Aus einem Ethnographischen Museum“. Fotos und Reproduktionen von Werken aus Afrika und Asien dienten ihr als Ausgangsmaterial, das sie durch Hinzufügen disparater Fragmente verschiedenartigster Herkunft grotesk veränderte und verfremdete. Zu den eindrucksvollsten Blättern dieser Reihe gehört die Komposition „Entführung“: Auf einem Pferd werden zwei weibliche Figuren von zwei männlichen Begleitern bewacht und „entführt“ (Abb. 3). Durch die verschieden gefärbte Sockelzone wird eine erste Verfremdung und Umdeutung zum „Monument“ erreicht. Als weiterer Eingriff erscheint ein der zweiten Figur aufmontierter mondäner Kopf mit schreiendem Mund. Seine jähe Rückwendung unterbricht schockartig die dumpfe Ruhe der starr verharrenden Reiter, so wie das grelle Weiss der Haut

als Störfaktor innerhalb des dunklen Ensembles der Leiber wirkt. Ein weiterer Störeffekt der Montage sind die drei in ihren Grössenverhältnissen undefinierbaren Gewächse mit roten Beeren. Besonders die hinter der Gruppe aufragende Pflanze irritiert, indem ihre Beeren aus dem Rücken der zweiten Frauengestalt wie die Brüste einer Diana von Ephesos hervorzuwachsen scheinen.

Solche collagierten Elemente simulieren zwar einen bedrohlichen Vorgang, unterstreichen das Rätselhafte und Geheimnisvolle – bewirken aber zugleich durch die Wendung ins Groteske und Parodistische eine gewisse „Domestizierung“.



Abb. 1: Karl Schmidt-Rottluff: „Mädchen vor dem Spiegel.“ 1915, Öl auf Leinwand, 101 × 87 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.



Abb. 2: Amedeo Modigliani: „Kopf der Marthe.“ Um 1915, Öl auf Leinwand, 40,5 × 33 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.

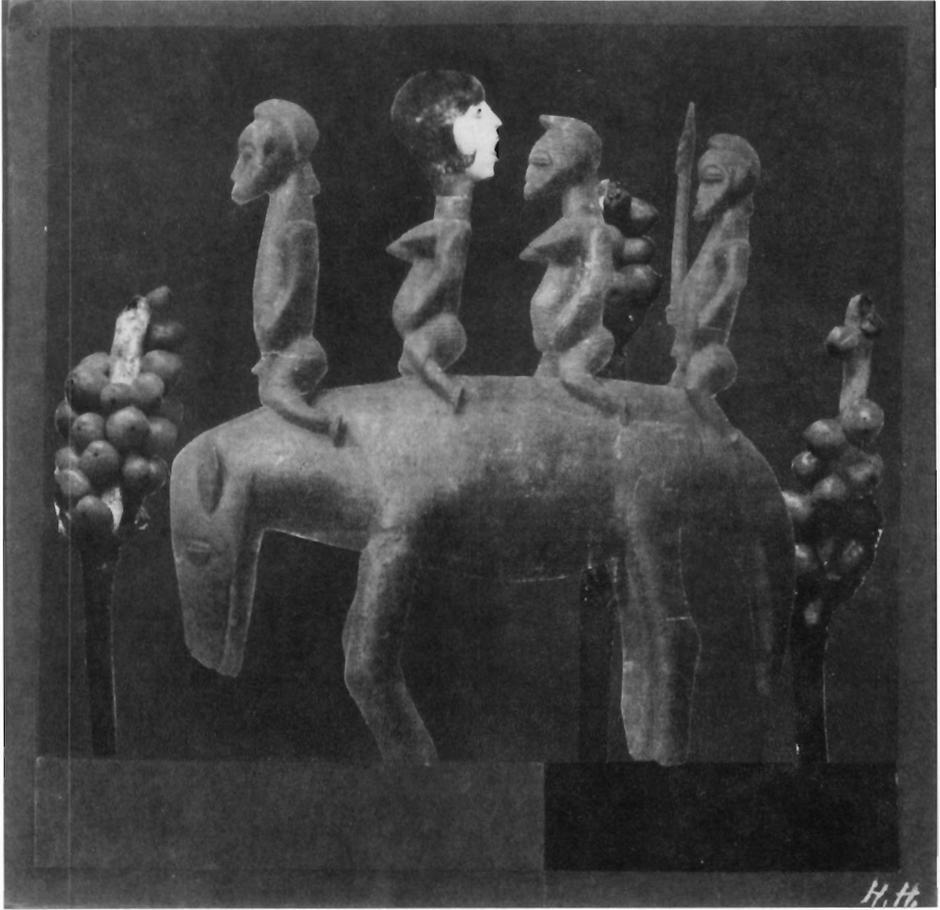


Abb. 3: Hannah Höch: „Entführung“. Aus der Serie „Aus einem Ethnographischen Museum.“ Um 1926, Fotomontage, 19,5 × 20 cm. Nationalgalerie, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Berlin.