

Kunst – Geschichte – Kind

2 + 1 for 1:

Eine imaginäre Bibliothek und Galerie zu Carl Einstein

Neolithische Kindheit – Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930 lädt im Haus der Kulturen der Welt zu einer Kopfreise ein

Sie dürfen die *Neolithische Kindheit* zweimal auf einer Eintrittskarte inklusive einem ca. 200 seitigen Ausstellungsmanual besuchen. Der rätselhafte Titel der Ausstellung geht auf **Carl Einstein** zurück. Vielleicht werden Sie sogar noch öfter kommen wollen. Lesestoff, Bild- und Filmmaterial sind erstens faszinierend, zweitens aus internationalen, exquisiten, teilweise privaten Sammlungen zusammengetragen und konstellierte sowie drittens beunruhigend gegenwärtig. Carl Einstein – Literat, Schriftsteller, Avantgardist, politischer Aktivist, Kunsthistoriker wie -theoretiker, Publizist – ist mit z. B. „Krise“ mehr als nur Stichwortgeber für die *Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*. Noch vor dem Ausstellungsraum A, *Die unmögliche Expansion der Geschichte*, steht eine Buchvitrine mit Krise-Titeln.



Die **Krise-Titel** von „ca. 1930“ formulieren nicht zuletzt den Wunsch nach Vereinfachung, nach Ordnung, nach Hierarchien – *Krisenpolitik und Planwirtschaft. – Bemerkungen über Wissenschaft und Krise. – The Crisis. (The Crisis Publishing Company, Baltimore) – Die Krisis der Kultur. – Wege aus der Krise. – La crise. – La crise du monde moderne. – Krise der Jugend.* –, gewünscht werden eine definierte Kunst und Kultur, Kontrolle, Wissen und Grenzen. Der Krisenmodus war offenbar derart beherrschend, dass Paul Sakmann 1931 „die Werke“ von Jean-Jacques Rousseau zu einem Krise-Titel „aus()wählt(e)“ und aus dem *Gesellschaftsvertrag* zu *Die Krisis der Kultur* montierte. Die Kuratoren Anselm Franke und Tom Holert finden „es nicht immer leicht, zwischen zutreffenden Lagebeschreibungen und rhetorischen Verschärfungen zu unterscheiden“, was durchaus an aktuelle Krisendebatten erinnert.



„Ca. 1930“ gibt in der Eröffnungsrede der Kulturstaatsministerin Monika Grütters auch einen Wink auf ein Parteiprogramm zur letzten Bundestagswahl, das **Kunst** und Kultur in den Dienst einer deutschen Nation stellen wollte und will. – Krawatte mit Jagdhundmotiv. – In ihrer Eröffnungsansprache lobte Monika Grütters nicht nur die Zusammenarbeit des Hauses der Kulturen der Welt mit dem Carl-Einstein-Archiv im Archiv der Akademie der Künste, das nicht nur entscheidende Exponate wie den „Prospectus“ zu Carl Einsteins nie abgeschlossenen und publizierten „Handbuch der Kunst“ zur Verfügung stellt. Vielmehr ist

am 12. April ebenfalls das Carl-Einstein-Archiv digital und global unter www.adk.de/einstein[1] zugänglich gemacht worden. Monika Grütters zeigt Haltung für eine „freie Kunst“, wenn sie sagt.

... So führt uns die Ausstellung vor Augen, wie wichtig es ist, uns gegen jede Form der politischen, religiösen oder weltanschaulichen Vereinnahmung zu verteidigen. Denn nur eine freie Kunst kann Kräfte der Veränderung mobilisieren.[2]



Wie aktuell sind die *Neolithische Kindheit* und Carl Einstein? Es ist nicht nur das **Stichwort** Krise, das neben „Sprache, Projektion, Ironie“ oder „Aufruhr“ der Ausstellung anregende Impulse gibt. Vielmehr noch wird mit Carl Einsteins Schriften und politischen Aktivitäten ein Denken lesbar, das sich nicht vereinnahmen lassen will. Das Denken lässt sich nicht einfach bio- oder monographisch fassen. *Bebuquin* (1912) gibt als Roman einen Wink auf Einsteins Verhältnis zur Sprache.[3] Das ist keine Nebensächlichkeit. *Bebuquin* 1907 zu schreiben, sollte für den 1885 geborenen nicht spurlos bleiben. Eine Spur führte 1928 von Berlin nach Paris. Eine andere auf die Seite der Internationalen Brigaden in den Spanischen Bürgerkrieg und eine weitere Spur vielleicht dahin, dass das Projekt „Handbuch der Kunst“ gleichsam als Gegenwurf und -entwurf zur 28bändigen, wesentlich nach Epochen organisierten *Propyläen Kunstgeschichte* aus dem Berliner Ullstein Verlag ein Überlebensversuch wurde.



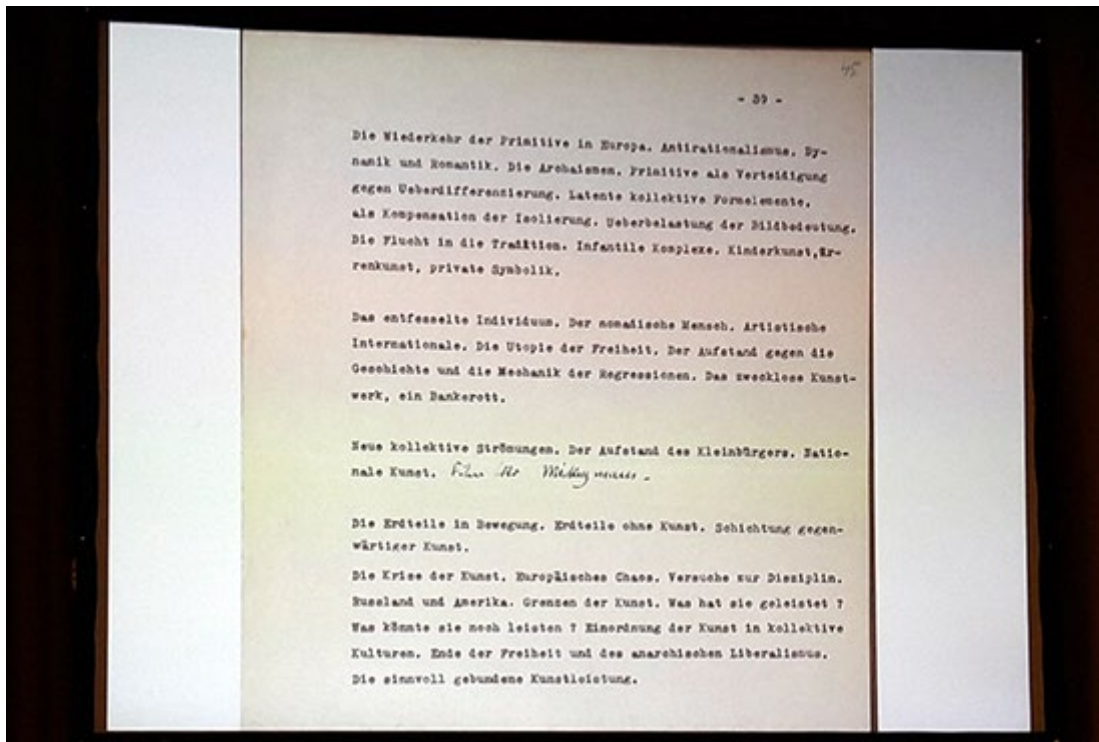
Einstein hatte zwar 1926 neben ausgewiesenen Kunsthistorikern wie Wilhelm von Bode oder Gustav Pauli *Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts* als Band 16 der *Propyläen Kunstgeschichte* veröffentlichen dürfen. Doch das enzyklopädisch angelegte **Geschichtswissen** von der Kunst, forderte ihn zu einer Lexik zwischen „Die Wiederkehr der Primitive in Europa. Antirationalismus. Dynamik und Romantik. Die Archaismen. Primitive als Verteidigung gegen Ueberdifferenzierung“[4] u. ä. heraus. Mit welchem Wissen sollte Einstein von der Kunst des noch jungen 20. Jahrhunderts oder schon 1921 für Paul Westheims *Orbis Pictus* über *Afrikanische Plastik* schreiben? Und wie geht er dann mit dem Begriff des Primitiven um? Ein ethnologisches Wissen, das sich auf ambivalente Weise erst seit geraumer Zeit herausbildete, spielt allein schon deshalb in den *Orbis Pictus* der „Weltkunst-Bücherei“ hinein, weil Einstein mit dem Buch nur einen „bescheidenen Beginn“ geben will.

Ich betrachte afrikanische Kunst kaum unter dem Aspekt des heutigen Kunstbetriebes; nicht um Anregung erlauernden Unproduktiven einen Dreh (neuen Formenschatz) zu starten, vielmehr aus dem Wunsch, daß kunstgeschichtliches Untersuchen afrikanischer Plastik und Malerei beginne. Die Ethnographie hat ihre erste Aufgabe gelöst, indem sie die Gesamtkomplexe der Forschung aufstellte. Sie verändert nun Methode und Gesicht, damit Einzelfragen behandelt werden. Aus der Differenzierung der Völkerkunde gewinnt der Kunsthistoriker neue Aufgaben.[5]



Carl Einstein als **Kunsthistoriker** betritt und generiert mit *Afrikanische Plastik* ein neues Feld für die Kunstgeschichte. Er formuliert damit wesentlich eine Verschiebung des Erkenntnisinteressen von Afrika, um zugleich der Geschichte als Erzähl- und Wissensmodus gegenüber kritisch zu bleiben. Unter dem übermächtigen Druck des Einmarschs der rassistischen Deutschen Wehrmacht in Frankreich beging Carl Einstein fünfundfünfzigjährig am 5. Juli 1940 auf der Flucht an der Grenze zu Spanien Suizid in den Pyrenäen bei Pau. Freitod oder Mord? Weiter ins faschistische Franco-Spanien oder den deutschen Faschisten als Kommunist und Jude in die Hände fallen?!

Es besteht weder eine einheitliche kunstgeschichtliche Kontinuität noch eine klare Entwicklung der Kunstformen. Die scheinbare Einheit des kunstgeschichtlichen Ablaufs wird durch den zeitlichen Abstand bewirkt, der die ungemeinen zeitlichen und geographischen Lücken der Kunstgeschichte verschleiert. Wir vereinfachen aus dem Wunsch, leichter zu begreifen und die Vereinheitlichung erleichtert uns die Konstruktion sogenannter geschichtlicher Zusammenhänge.[6]



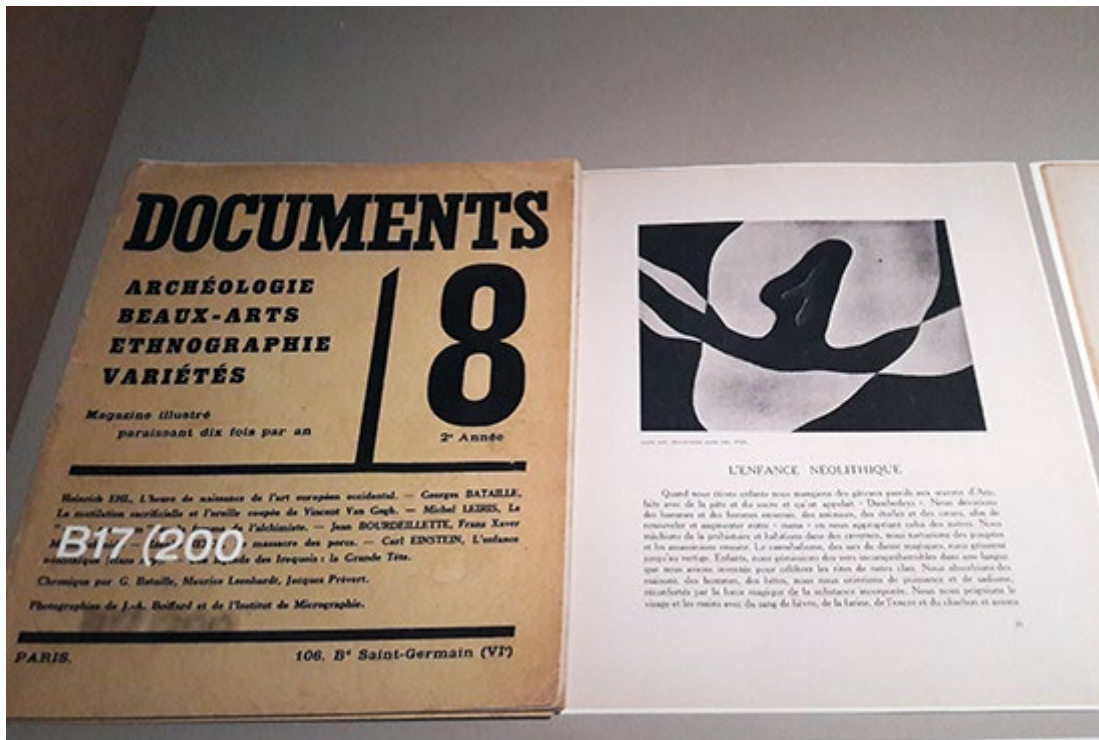
Carl Einsteins „Handbuch der Kunst“ bleibt lückenhaft und begrifflich vage. Denn die **Vagheit** der Begriffe lässt sich bereits in der 1931 erschienen *L'enfance néolithique* lesen. Die Unschärfe der Begriffe wendet sich gegen das allenthalben Wissen produzierende Definieren. Carl Einstein arbeitete redaktionell mit an der Zeitschrift *Documents*, in der der Artikel mit dem kryptischen Titel zu Hans Arp erschien. Die Formulierung und Kombination von Kindheit mit Neolithikum als anthropologische Kindheit sollte weniger Wissen vom Menschen generieren als dieses ins Heterologische aufsplintern. Die Kindheit, für die sich nicht zuletzt die Psychoanalyse „ca. 1930“ besonders interessiert, wird von Einstein keinesfalls in ein Schutz- und Niedlich-Schema gepresst. Walter Benjamin erzählt seinerseits um die Zeit von einer *Berliner Kindheit um neunzehnhundert* im geradezu psychoanalytischen Modus.[7]



Von Carl Einstein wird die Kindheit mit einem fast schon adoleszenten **Aufbruch** verknüpft. „(D)ie revoltierende Energie (...), die für Einstein, Georges Bataille, Michel Leiris und andere in der „heterologischen“ (Bataille) Gewalt einer von Dämonen beherrschten Kunstpraxis wirkte“ [8], sollte unterstrichen werden. Die heterologische und kindliche Gewalt entzieht sich eines positiven Wissens, wenn Carl Einstein schreibt:

Was ist der kindliche Neolithismus eines Arp wert, oder die angsterfüllte Welt der Tiere von Masson mit ihren totemistischen Bedeutungen, oder die Welt „X“, die wir glücklicherweise! noch nicht definieren können, und die dank der Wissenschaft immer ferner rückt und immer esoterischer wird. [...]

Arp isoliert die Tatsachen, um nicht im Sumpf zu versinken. Soll eine Sache nicht anonym bleiben, muss sie aus dem Ganzen gelöst und aufgewertet werden; auf diese Weise enteignet man die logische Kontinuität. [9]



Man kann Carl Einsteins „Neolithische Kindheit“ nicht nur als Titel und kulturhistorische **Programmatik** in unendlich vielschichtiger Weise kontextualisieren, wie es die Kuratoren und die Ausstellungsarchitektur der Kooperative Darstellungspolitik mit den beiden Grabungsstegen im Bereich A und B machen, um die *Neolithische Kindheit* in der kleinen wie der großen Ausstellungshalle des HKW als archäologisches Forschungsprojekt zu inszenieren. Die Besucher*innen werden wie das Team zu archäologischen Forscher*innen, die Segment für Segment, Schaukasten für Schaukasten neue Schichten von „A01 Die Krise (von allem)“ über „A15 Grundlagenkrise: Ontologische Umwälzungen und Formalisierungen“, über „B Die S/O-Funktion“ und „B32 Urkommunismus, Verschwendung, Proletarisierung“ bis „KW (Kunstwerke)“ und „C37 Konversion in den Kampf: Spanischer Bürgerkrieg“, nicht zu vergessen „B20 Pornophilie“ freilegen oder sich darin verbuddeln können. Mit jeder Vitrine öffnet sich eine weitere Schicht aus der Zeit „ca. 1930“. Doch die Kuratoren wollen ausdrücklich kein „monografisches, einer historischen Person gewidmetes Projekt“ entfalten. Vielmehr lautet „eine der Ausgangsfragen“:

Was sind die Positionen und Funktionen der Kunst im breiteren Kontext der Erschütterungen von Ordnungssystemen und Weltanschauungen in der Zwischenkriegszeit?[10]



Die Kuratoren wollen einerseits durchaus positive Antworten auf die Frage der Krise in der **Gegenwart** geben können. Andererseits verrät Anselm Franke während der Ausstellungseröffnung, dass Tom Holert vor geraumer Zeit mehr oder weniger beiläufig zu ihm gesagt habe, man müsse eigentlich einmal etwas zu Carl Einstein machen. Sind Carl Einsteins Texte von epistemologischen Spuren durchwirkt? Weil eine Gegenwartsfrage von „Kapitalismuskrisis“, „Bankenkrise“, „Euro-Krise“, „Demokratiekrise“ etc. mit politischer Bildung kurzgeschlossen wird, muss Carl Einstein mit einer breitangelegten „Neufassung des Wirklichkeitsverständnisses“ quasi überblendet werden? Oder generieren Finanzierungsmodule Forschungsmodelle?

Die Kunst- und das Wissen der Kunst in einem erweiterten Zusammenhang von intellektueller und wissenschaftlicher Wissensproduktion – fand sich hier im Zentrum eines Ringens um eine ontologische Öffnung wieder. Diese Öffnung der Seinsbegriffe versuchte, auf die „falschen“ gesellschaftlichen, politischen und epistemischen Schließungen, die vom kolonialistischen Kapitalismus wie vom Faschismus der Zwischenkriegsjahre vollzogen wurden, mit einer Neufassung des Wirklichkeitsverständnisses zu antworten.[11]



Wenn man Carl Einsteins **Texte** liest, dann lassen sich die paradoxen Formulierungen – „... die Welt „X“, die wir glücklicherweise! noch nicht definieren können, und die dank der Wissenschaft immer ferner rückt und immer esoterischer wird“ – nicht normalisieren oder abgleichen. Einstein will die „Neolithische Kindheit“ gar „nicht definieren können“, weil die Wissenschaft nur dazu dient, sie „immer ferner“ zu rücken und sich diese vom Leib zu halten. Das Bedrohliche am „kindliche(n) Neolithismus“ sind vielleicht die kindliche Rohheit und die Rohheit des Menschen im Neolithikum, die sich nicht einfach in der Herstellung von Geschichte als Zivilisation und Ausdifferenzierung leugnen lassen. Auf diese Weise wird Einsteins Text zu einem Fanal für den Zivilisationsbruch der Nationalsozialisten und der Sowjets, der bereits eingesetzt hatte. Die „Welt „X““ ist „glücklicherweise!“ eine ebenso unbekannte wie auch durchkreuzte, während die Wissenschaft „ca. 1930“ ständig neue Welten beispielsweise durch neuartige Unterwasserfilme oder die Makrofotografien und ihre Rahmungen von Karl Blossfeld produziert. Blossfeld macht aus „Photographische(n) Pflanzenbilder(n)“ 1928 *Urformen der Kunst*.

... Wie groß die Resonanz auf *Urformen der Kunst* unter den Zeitgenossen war, verdeutlichen nicht nur die rasch aufgelegten Folgebände und Neuauflagen, sondern auch die visuell-argumentativen Verwendungen des Buches. *Urformen*-Fotografien illustrierten etwa Georges Batailles Essay über die „obskure Intelligenz“ und

obszöne Sexualität der „Sprache der Blumen“, erschienen 1929 in *Documents*.^[12]



Die **Überschneidungen** von Kunst und Wissenschaft, Technologien und (neuen) Medien wie Makrofotografie oder Zeitlupe im Film werden von Anselm Franke und Tom Holert weniger aufeinander bezogen und hinterfragt als in einer Art Fragencluster von sieben Abschnitten in der Einleitung zur Ausstellungspublikation besprochen. Sie wird im Juni erscheinen. Die Methode verdichtet sich zu einer ebenso plastischen wie fragmentarischen Erkenntnisarbeit.

VI.

Der Name Carl Einstein steht auch für die früheste und noch heute in weiten Teilen gültige Kanonisierung der europäischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts. Seine fulminante *Kunst des 20. Jahrhunderts* erschien zuerst 1926 und in überarbeiteten Neuauflagen 1928 und 1931 als Band 16 der renommierten *Propyläen-Kunstgeschichte*. Andererseits steht er für all das, was an jener Moderne – um eine These des Kunsthistorikers Walter Grasskamp auszuweiten – als „unbewältigt“ gelten muss. Das ist einerseits jener anti-bürgerliche, degenerative und antizivilisatorische Impetus von wesentlichen Teilen der Avantgarde, die sich in Reaktion auf den rapide wachsenden Rationalisierungs- und Disziplinierungsdruck

auf irrationale, oft mediumistisch-halluzinative Elemente beriefen, und denen dabei die Künste nicht-moderner und nicht-europäischer Gesellschaften wesentliche Ressourcen waren, zusammen mit den Bildwerken der „Geisteskranken“ und Kinderzeichnungen.[13]



Auf einer großen **Trennwand** zum Bereich „C Widerstände und Fluchtlinien“ sind mit einem Begriff Einsteins KWs bzw. Kunstwerke neben- und übereinander gehängt. Jean (Hans) Arp sticht in Anzahl und Format aus dieser Hängung nicht einmal besonders hervor, obwohl sich Einstein eben mit der *Neolithischen Kindheit* seinem Werk besonders gewidmet hatte. „Ohne Titel“ und „Collage auf Papier“ bleiben allerdings vom Titel her vage. Tom Holert weist im Manual auf die Frage des Zeichens bei Hans Arp als „Künstler und Dichter“ hin. Ist es doch die Diskussion nicht nur um das Bild, vielmehr noch über das Zeichen, die sich „ca. 1930“ herauskristallisiert. Was ist ein Zeichen? Und in welchem Verhältnis steht das Zeichen zum Subjekt? Diese Zeichenfrage scheint in den digitalen Medien zu schwinden, weil sich im Digitalismus vermeintlich alles in ein algorithmisches Entweder/Oder bzw. 0 und 1 fassen lässt. Genau dieser Digitalismus versagt unterdessen an Arps KW.

Arps Einzelausstellung in der Kunsthalle Basel lässt die Kunsthistorikerin und Literaturwissenschaftlerin Carola Giedion-Welcker 1932 von „Sehzeichen“ sprechen, die das Sehen leiten oder sogar ersetzen. Statt darzustellen oder nachzuahmen,

schreibe Arp die Welt, jede „sentimentale Ichaussprache“ werde hinfällig. Auch die Collage mit dem Ausriss eines schwarz-weißen Drucks aus den späten 1940er Jahren partizipiert an diesem Modell eines subjektlosen, schreibenden Sehens.[14]



Die **Frage des Zeichens** wird von Carola Giedion-Welcker mit „Sehzeichen“ an der Schnittstelle von Bild und Text oder auch Sehen und Zeichen formuliert. Im Digitalismus und dem Modus des Semantic Web, dem „Internet der Dinge“, in dem das Zeichen durch Ergänzungen quasi kontextualisiert wird, gibt es nur positive Antworten auf das Zeichen. Wenn es heute gerade auch mit dem Auftauchen des Twitter-Populismus' eine politische Krise der Zeichen gibt, dann wäre sie damit zu formulieren, dass das Zeichen in Dichotomien der Hashtags nicht als Schwäche, sondern als Übermacht wiederkehrt. Alice Weidel hat sich für den Twitter-Populismus nach eigener Auskunft Rat bei Steve Bannon geholt. Man kann es einmal so sagen: die Blog- und Mikroblog-Kultur der Social Media begünstigt die Wiederkehr des Zeichens in klaren Dichotomien, an die sich die „Ichaussprache“ heften lässt. Die „Ichaussprache“ mit Emojis - “👍 Like — Thumbs Up, ❤️ Love — Beating Heart, 😂 Haha — Laughing Face, 😊 Yay — Smiling Face (discontinued), 😲 Wow — Surprised Face, 😭 Sad — Crying Face, showing an animated tear, 😡 Angry“, um nur diese Grund-Gefühle anzuführen -, bietet nicht etwa eine Vielfalt

an vagen Zeichen, vielmehr geht es immer nur um die Entscheidung, ob eines der Emojis als eindeutiges Zeichen geklickt wird oder nicht. Es geht immer nur um eine Entscheidung für oder gegen das Zeichen, in dem sich das Ich ausspricht bzw. durch die es sich generiert.



Der Bereich C der Ausstellung wirkt schon durch die **Ausstellungsarchitektur** ein wenig abgetrennt. Nur durch eine schmale Lücke gelangen die Besucherinnen in den dritten Teil. Auch mit dem Titel *Widerstände und Fluchtlinien* wird eher eine Trennung signalisiert. Hinter der Kunstwerk-Wand geht es vor allem um Carl Einstein in Paris und die *Exposition coloniale internationale* in Paris 1931. Da Carl Einstein seit 1928 vor allem in Paris lebte, in *Documents* veröffentlichte, sich politisch am Kommunismus und der Sowjetunion orientierte, seit der *Afrikanische(n) Plastik* auf ambivalente Weise mit Ethnologie und Kolonialismus vertraut war, darf es als schwierig gelten, diese Trennung quasi ausstellungsarchitektonisch vorzuschlagen. Der Rassismus der Kolonial- und Industriemacht Frankreich wurde 1931 quasi noch einmal als Staatsdoktrin zelebriert, während im Palais des Soviets *La vertu sur les colonies* propagiert wurde. Doch, um es einmal mit Étienne Balibar zu formulieren, es gibt weder Reinheit noch reine Diskurse.[15]

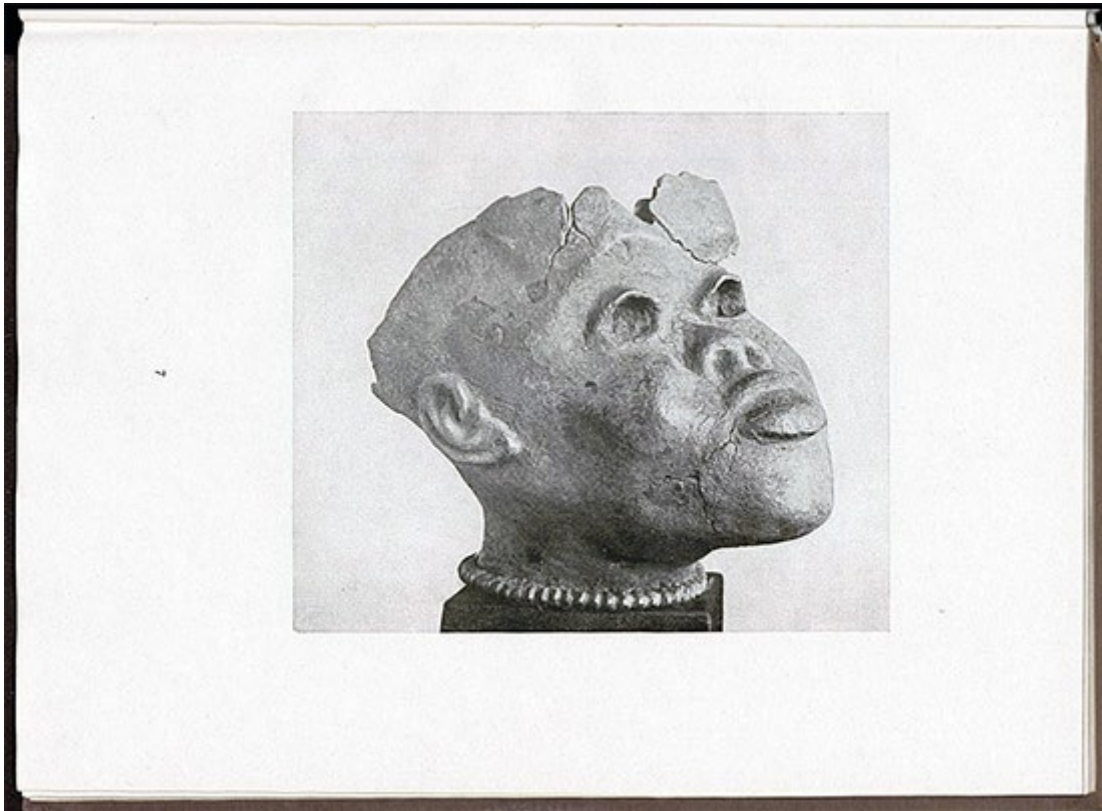


Der **Rassismus** lässt sich von der Kunst „ca. 1930“ kaum abtrennen. Er durchzieht möglicherweise positiv wie negativ den Diskurs der Künste. Leider wird auf die *Afrikanische Plastik* von Carl Einstein nicht ausführlicher eingegangen, während doch zeitgleich die Ausstellung *Unvergleichlich: Kunst aus Afrika* im Bode-Museum einen Seitenwink geben kann. Die Frage drängt sich auf, was Einstein beispielsweise mit den berühmten Benin-Bronzen macht. Urteilt er über sie kunsthistorisch in einer Aufstiegs- oder Verfallsgeschichte? Oder widmet er sich dieser in einer ethnologischen Erzählung über den Gebrauch des Kunstwerks? Im Kunstgeschichtlichen will sich Einstein nicht festlegen, die prekäre Herkunft des Kunstwerks aus einer englischen Strafexpedition bleibt ihm verborgen.

Tafel 6

dürfte wie Tafel 7 ein Porträt sein. Die Bronze mag eine Adelige oder Fürstin sein darstellen. Man ersieht dies aus der Menge der Korallenschnüre, die den Beninleuten Besonderes bedeuteten. Als eines ihrer höchsten Feste feierten sie das Korallenfest in Gegenwart des sonst hermetisch verborgenen Königs. Hierbei wurde über den Korallen geopfert, man besprengte sie mit dem Blut der enthaupteten Opfer. [...] Der Kopf zeigt die beninsche Bildniskunst auf ihrer Höhe. Trotz der Verschiedenheit des Materials und des zeitigen Abstands erkennen wir die

Verwandtschaft dieses Stückes zu Kameruner Kopfaufsätzen, die in Holz geschnitzt mit Tierhaut, zumeist Antilopenhaut, überzogen werden.[16]



Screenshot (T.F.) Carl Einstein: Afrikanische Plastik. Tafel 7.

Die **Kombination** aus ethnologischen Überlieferungen und handwerklicher „Bildniskunst“ im Vergleich mit den „Kameruner Kopfaufsätze(n)“ bleibt letztlich elastisch. Das „Porträt“ aus dem Berliner Völkerkundemuseum wird geradezu behutsam in den kunsthistorischen Diskurs überführt. Eine Wertung der „Bildniskunst“ wird lediglich im Kontext des Staates Benin als „Höhe“ vorgenommen, obwohl Einstein eigentlich Vergleichsobjekte aus Benin fehlen. Die Höhe wird aus dem Detailreichtum, dem „Material“ und einer imaginären Ähnlichkeit „ersehen“. Man müsste beispielsweise einwenden, dass Einstein die „Adelige oder Fürstin“ niemals gesehen hat. Einem Vergleich beispielsweise mit der als europäische „Höhe“ von Wilhelm von Bode angesetzten Renaissancekunst liefert Einstein die Bronzeplastik nicht aus. Gleichwohl hält er an dem Maßstab der „Höhe“ einer Bronze, die auf das „16. Jahrhundert“ datiert wird, fest und impliziert einen späteren Verfall der Kunst Benins.



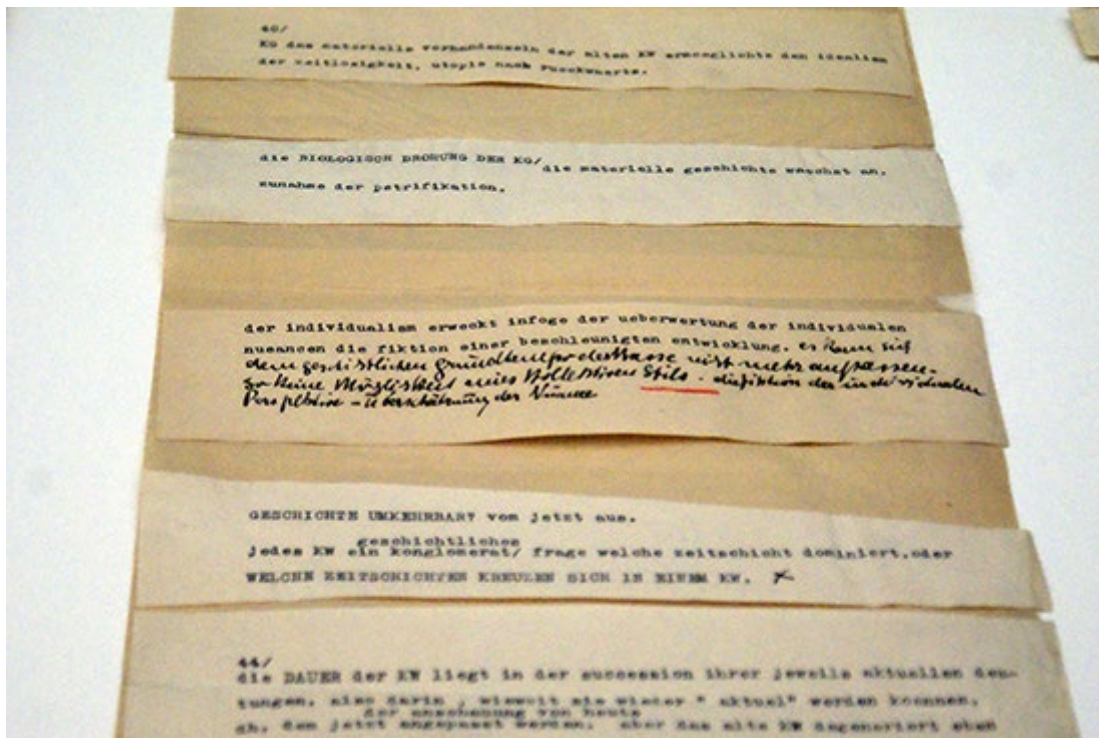
Die Ausstellung bietet eine durchaus ungeheure Breite an Exponaten und Ansätzen. Mit Michel Leiris und dem afrikanischen Maler Kalifala Sidibé eröffnet Irene Albers eine weitere Verzweigung des Einsteinschen **Diskursnetzwerks**. An zwei der überwiegend verschollenen Ölbilder aus der Sammlung Michael Graham-Stewart und Fondation Le Corbusier entfaltet Irene Albers einerseits die besondere Funktion von Kalifala Sidibé im Diskurs über das „Primitive“ und die Kunst Afrikas. Denn Sidibés Kunst war in der „Kunstproduktion zeitgenössischer „Anderer“ ... in der „Weltkunst“-Diskussion des frühen 20. Jahrhunderts nicht vorgesehen“, schreibt sie.[17] Andererseits war Michel Leiris im Diskursnetzwerk von Carl Einstein bisher nicht ausführlicher berücksichtigt worden. Doch die Zeitschrift *Documents* war das entscheidende Scharnier für diesen weit verzweigten Diskurs. In ihrem Aufsatz für die Ausstellungspublikation spürt Irene Albers dem Kunstdiskurs in Paris „ca. 1930“ zu Kalifala Sidibé detailliert mit offenem und subkutanem Rassismus nach, um die Sonderfunktion der Zeitschrift *Documents* mit Michel Leiris herauszuarbeiten.

Als Leiris' Artikel über die Ausstellung im sechsten Heft von *Documents* erscheint, ist das diskursive Feld also bereitet. Einmal mehr zeigt sich, wie die „Kriegsmaschine“ *Documents* auf einen Widerspruch gegen den Konsens angelegt ist, wie die inverse „Ethnologisierung“ der Kunstkritik den primitivistischen und kolonialrassistischen Diskurs aushebelt. Statt wie Ausstellungskatalog und Presse

über die „race noire“ und ihre künstlerischen Fähigkeiten bzw. ihre „Naivität“ zu spekulieren, charakterisiert Leiris erst einmal seine Zeitgenossen und Leser mit genau diesen Konzepten: „Eingebildet und naiv, stellt sich die weiße Rasse vor, dass sie alleine auf der Welt ist, und maßt sich das Privileg der Intelligenz und der Zivilisation an.“[18]



Wird einerseits von Anselm Francke und Tom Holert die Funktion von *Documents* nachträglich im Kontext der „Erschütterungen von Ordnungssystemen und Weltanschauungen“ als prekär eingeschrieben, so markiert Irene Albers diese andererseits in einer positiven und notwendigen Weise. Michel Leiris dreht in einer literarischen **Operation** den Diskurs um, wodurch der „primitivistische() und kolonialrassistische() Diskurs“ der Kunstkritik „aus(ge)hebelt“ wird. Die literarische Operation generiert „einen Widerspruch“ und eine Haltung, die allererst auf die Diskursmechanismen aufmerksam macht. Irene Albers hat gerade eine Monographie mit dem Titel *Der diskrete Charme der Anthropologie - Michel Leiris' ethnologische Poetik* zu dem in Deutschland weniger bekannten Akteur abgeschlossen, die in Kürze erscheinen wird. Ihr Beitrag im Kontext der *Neolithischen Kindheit* macht auf das Buch neugierig, zumal zu erwarten ist, dass die Diskussion um eine Weltliteratur bei ihr eine andere Wendung als in der *Weltgeschichte der deutschsprachigen Literatur* nimmt.



Die Ausstellung wird von einem umfangreichen **Programm** mit Konferenz Ende Mai und thematischen Führungen begleitet und zugänglich gemacht. Im Juni wird dann eine ausführliche Publikation im Verlag Diaphanes erscheinen. Auf diese Weise ist die Ausstellung auch unabgeschlossen und ein Work in Progress. Das schlichte, aber textreiche Manual, das lexikalisch eben an ein „Handbuch der Kunst“ anknüpft, bietet zunächst für die Besucher*innen eine Möglichkeit des Zugangs. Doch die Nachträglichkeit der „Ausstellungspublikation“ gibt nicht zuletzt als Vermeidung eines sonst üblichen, abschließenden Katalogs einen Wink auf die konzeptuelle Offenheit des Projektes.

Torsten Flüh

Neolithische Kindheit

Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930.

Haus der Kulturen der Welt

bis 9. Juli 2018

1 Ticket für 2 Besuche inklusive Manual 9,- €/erm. 6,- €

Konferenz:

Tiefenzeit und Krise, ca. 1930.

26. & 27. Mai 2018.

Gib die erste Bewertung ab

- Currently .0/5 Stars.
- 1
- 2
- 3
- 4
- 5

Tags : [Carl Einstein](#) . [Neolithische Kindheit](#) . [Ausstellung](#) . [Galerie](#) . [Bibliothek](#) . [Gegenwart](#) . [Krise](#) . [Haus der Kulturen der Welt](#) . [Kopf](#) . [Kopfreise](#) . [Carl-Einstein-Archiv](#) . [Archiv der Akademie der Künste](#) . [Kunstgeschichte](#) . [Geschichte](#) . [Kunst](#) . [Monika Grütters](#) . [Anselm Franke](#) . [Tom Holert](#) . [Digitalisat](#) . [Digitalismus](#) . [Stichwort](#) . [Bebuquin](#) . [Berlin](#) . [Paris](#) . [Handbuch der Kunst](#) . [Spur](#) . [Diskurs](#) . [Propyläen Kunstgeschichte](#) . [Geschichtswissen](#) . [Wissen](#) . [Afrikanische Plastik](#) . [Die Kunst des zwanzigsten Jahrhunderts](#) . [Primitive](#) . [Archaismen](#) . [Antirationalismus](#) . [Ethonologie](#) . [Ethnographie](#) . [Forschung](#) . [Vagheit](#) . [Orbis Pictus](#) . [Kindheit](#) . [Kind](#) . [Aufruhr](#) . [Revolte](#) . [Programmatik](#) . [Funktion](#) . [ca. 1930](#) . [Text](#) . [Überschneidung](#) . [Ausstellungsarchitektur](#) . [Hans Arp](#) . [Zeichen](#) . [Zeichenfrage](#) . [Subjektiv](#) . [Ichaussprache](#) . [Sehzeichen](#) . [Bild](#) . [Emoji](#) . [Gefühl](#) . [Wiederkehr des Zeichens](#) . [Semantic Web](#) . [Twitter](#) . [Twitter-Populismus](#) . [Kolonialismus](#) . [Frankreich](#) . [Benin](#) . [Bronze](#) . [Kunstwerk](#) . [KW](#) . [Völkerkundemuseum](#) . [Unvergleichlich](#) . [Renaissance](#) . [Wilhelm von Bode](#) . [Kombination](#) . [Bildniskunst](#) . [Portrait](#) . [Irene Albers](#) . [Michel Leiris](#) . [Höhe](#) . [Kalifala Sidibé](#) . [Documents](#) . [Kunstdiskurs](#) . [Diskursnetzwerk](#) . [Weltkunst](#) . [Weltliteratur](#) . [Operation](#) . [Ordnungssystem](#) . [Weltanschauung](#) . [Facebook](#) . [Rassismus](#)

[1] <https://archiv.adk.de/bigobjekt/7062>

[2] Monika Grütters in Pressemitteilung HKW und nach gesprochenem Wort 12. April 2018.

[3] Siehe auch: Torsten Flüh: Zwischen Wiener Saftgulasch und dem Wunder als Frage des Trainings. 30 Jahre Café Einstein. In: NIGHT OUT @ BERLIN [26. November 2009 21:06](#).

[4] Carl Einstein: Typoskript. Siehe: <https://archiv.adk.de/bigobjekt/7062>

[5] Carl Einstein: Afrikanische Plastik. Berlin: Wasmuth, 1922, S. 5.

[6] Haus der Kulturen der Welt: Neolithische Kindheit Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930. In: Manual. Berlin: HKW 2018, A 09 (100).

[7i] Vgl. u.a. Torsten Flüh: Übersetzungen. Eine Fortsetzung zum Symposium Benjamin Lektüren. In: NIGHT OUT @ BERLIN [2. Oktober 2013 20:27](#).

[8] Neolithische Kindheit. In: ebenda B17.

[9] Carl Einstein: L'enfance néolithique. In: Documents 2/8 (1930), Paris (erschienen 1931), übersetzt von Brigitta Restorff. In: ebenda B17 (200).

[10] Anselm Franke und Tom Holert: Einleitung. In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): Neolithische Kindheit ... Zürich: Diaphanes, (Juni) 2018. (Zitiert nach Pressemitteilung 12. 04. 2018).

[11] Ebenda.

[12] Tom Holert: B23 (277) Karl Blossfeldt, Urformen der Kunst. Photographische Pflanzenbilder [1928] Ernst Wasmuth, Berlin 1936. In: Haus der Kulturen der Welt: Neolithische ... [wie Anm. 6].

[13] Anselm Franke und Tom Holert: Einleitung... [wie Anm. 10].

[14] Tom Holert: ARP (368). In: Haus der Kulturen der Welt: Neolithische ... [wie Anm. 6].

[15] Siehe: Torsten Flüh: Über den neuen Rassismus in der Politik. *Gefährliche Konjunkturen* liest Étienne Balibars und Immanuel Wallersteins *Race, nation, classe* von 1988 wieder. In: NIGHT OUT @ BERLIN [10. April 2018 22:53](#).

[16] Carl Einstein: Afrikanische ... [wie Anm. 5] S. 13-14. ([Digitalisat der Bauhaus-Universität Weimar](#))

[17] Irene Albers: Global Art 1929: Kalifala Sidibé. In: Haus der Kulturen der Welt (Hg.): Neolithische ... [wie Anm. 10].

[18] Ebenda.