

Klaus von Beyme

DIE FASZINATION DES  
EXOTISCHEN

Exotismus, Rassismus und Sexismus  
in der Kunst

Wilhelm Fink

Württ.  
Landes-  
bibliothek  
Stuttgart



58/10243

28

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Alle Rechte, auch die des auszugsweisen Nachdrucks, der fotomechanischen Wiedergabe und der Übersetzung, vorbehalten. Dies betrifft auch die Vervielfältigung und Übertragung einzelner Textabschnitte, Zeichnungen oder Bilder durch alle Verfahren wie Speicherung und Übertragung auf Papier, Transparente, Filme, Bänder, Platten und andere Medien, soweit es nicht §§ 53 und 54 URG ausdrücklich gestatten.

© 2008 Wilhelm Fink Verlag, München  
(Wilhelm Fink GmbH & Co. Verlags-KG, Jühenplatz 1, D-33098 Paderborn)

Internet: [www.fink.de](http://www.fink.de)

Einbandgestaltung: Evelyn Ziegler, München

Printed in Germany.

Herstellung: Ferdinand Schöningh GmbH & Co. KG, Paderborn

ISBN 978-3-7705-4656-5

## Inhaltsverzeichnis

1) EINLEITUNG: VOM EXOTISMUS UND ORIENTALISMUS ZUR „HYBRIDISIERUNG“ UND „KREOLISIERUNG“ IM VERHÄLTNIS ZUR DRITTEN WELT . . . . .	7
a) Phasen des Exotismus . . . . .	7
b) Die Erkennbarkeit des Fremden . . . . .	14
2) ORIENTALISMUS IM MITTELALTER UND IN DER NEUZEIT . . . . .	19
a) Die Zeit der Kreuzzüge . . . . .	19
b) Das Zeitalter der Entdeckungen . . . . .	25
Mongolen, Moslems und Christen . . . . .	25
Die „Befreiung des Raumes“ in der frühen Neuzeit und die politische Theorie . . . . .	30
c) Exotismus in der Kunst der frühen Neuzeit . . . . .	34
d) Orientalismus und Chinoiserien im Zeitalter des Absolutismus . . . . .	47
3) AMERIKA IN DER EUROPÄISCHEN KUNST . . . . .	53
a) „Sünde“ und „Selbstfindung“ Europas durch die Entdeckung Amerikas . . . . .	53
b) Indianer: edle Wilde oder Monstervolk? . . . . .	55
c) Indianer in der europäischen Kunst . . . . .	61
d) Indianer in der amerikanischen Kunst . . . . .	70
4) DAS BILD DER AFRIKANER IN DER KUNST . . . . .	77
a) Afrikaner in der Kunst der frühen Neuzeit . . . . .	77
b) Kunst und Antislaverei-Bewegung . . . . .	87
Frankreich . . . . .	88
Großbritannien und USA . . . . .	94
5) EXOTISMUS IM ZEITALTER DES IMPERIALISMUS . . . . .	101
a) Orientalismus im Zeitalter der Revolution und Napoleons . . . . .	101
b) Exotismus und Orientalismus des 19. Jahrhunderts im Schleptau des französischen Imperialismus . . . . .	104
c) Orientalismus in England, Italien, Deutschland und Russland . . . . .	120
d) Impressionismus und Orientalismus . . . . .	123

6) EXOTISMUS, ORIENTALISMUS, FOLKLORISMUS, ARCHAISMUS UND PRIMITIVISMUS IN DER KLASSISCHEN MODERNE .....	127
a) Der Japonismus – der letzte Exotismus einer ganzen Generation .....	127
b) Ausdrucksformen und Theorien des Exotismus und Archaismus .....	131
c) Reisekunst und Sex-Tourismus oder Imaginationskunst? .....	140
d) Vom Exotismus zum Anti-Exotismus .....	150
7) DAS ENDE DES EXOTISMUS: POSTKOLONIALE KUNST UND „KREOLISIERUNG“ DER KULTUREN .....	159
a) Das Ende der Kunst – der Triumph der Ästhetik. Die Versprachlichung der Kunst im Postkolonialismus .....	160
b) Das Ende des Exotismus im internationalen Ausstellungsbetrieb .....	161
c) Documenta und Kontextkunst – eine neue politische Kunst? .....	165
d) Kreolisierung und Hybridisierung im Postkolonialismus und ihre Vorläufer in Lateinamerika .....	168
e) Postkolonialismus – das Ende des Exotischen? .....	173
8) AUSBLICK .....	177
QUELLEN UND LITERATUR .....	181
LISTE DER ABBILDUNGEN .....	201
DANKSAGUNG .....	203
REGISTER .....	205

## 1) Einleitung: Vom Exotismus und Orientalismus zur „Hybridisierung“ und „Kreolisierung“ im Verhältnis zur Dritten Welt

### a) Phasen des Exotismus

Die Faszination des Exotischen hat eine lange Geschichte und entwickelte sich von einem extrem hierarchischen Verständnis gegenüber dem „Fremden“ anderer Kontinente zu einer Konzeption der Gleichberechtigung, die sogar Hybridisierung und Kreolisierung der Kulturen anvisierte. Der Begriff „Exotismus“ ist nach der Sprachregelung postkolonialer Studien zuerst 1599 gebraucht worden. Er wurde von den Betroffenen so stark internalisiert, dass selbst Schulkinder in der Karibik oder in Queensland nicht die europäische Eiche, sondern ihre Vegetation als „exotisch“ bezeichneten (Ashcroft u. a. 1998: 94f). Der Exotismus und der Orientalismus hatten immer zwei Seiten:

- die positive Seite der Faszination durch das Fremde, die Verständnis und Sympathie weckte,
- die negative Seite der Voreurteile, des Eurozentrismus, des Imperialismus, des Rassismus und des Sexismus. Auch ganz unpolitische Künstler unter den Orientalisten wurden in die Mitschuld am Imperialismus verstrickt, und sei es auch nur unbewußt aufgrund der Propagandawirkung ihres Werkes. Der Sexismus wurde vielfach zum Antrieb auch bei unpolitischen Künstlern, die prima vista weder imperialistisch noch rassistisch schienen und doch in ihren Bildern eine doppelte Machphantasie auslebten: Macht über fremde Kulturen und über ihre Frauen.

Diese beiden Seelen konnten durchaus in der gleichen Brust eines Künstlers koexistieren. Schon bei Columbus (2006) steht in seinem „Bordbuch“ neben dem Lob der gutartigen Indianer geradezu penetrant nach jeder Ankunft auf einer neuen Insel die imperialistische Suche nach Gold. Europäer waren in der Wahrnehmung des Exotischen innerlich fundamental gespalten: „*to do or to die*“, verständnisvolle Aufnahme oder „strategische Benutzung“ des Exotischen lautete angeblich ihre Alternative (Baudet 1976: 8, 55). Das Wilde und Exotische hatte daher ebenfalls zwei Seiten. In den Fiktionen des „guten“ und des „bösen Wilden“ gab es immer zwei Bewußtseinsformationen:

- die melancholisch-selbstkritische Sicht Europas
- und das machtzentrierte Bewusstsein des Imperialismus.

Ethnozentrismus und Xenophobie standen neben Fernweh und Empathie. Selbst die positive Seite des ethnologisch Reisenden wirkte nicht nur positiv: die Betroffenen seines Interesses sahen nur den Sammler, der die Kunstschatze der Welt für die Metropolen zusammenraffte. Er war nicht darauf aus, andere Kulturen kennen zu lernen. Die Selbsterkenntnis, die er suchte, erwartete er weniger aus der Kommunikation mit den Angehörigen anderer Völker sondern „aus den abgestorbenen Dingen des Museums“ (Kramer 1977: 70).

Exotismus und Orientalismus stellten offensichtliche Haltungen zum Fremden dar. Aber es gibt auch Fremdes in der eigenen Kultur. Eine an Freud orientierte Psychologie hat daher die Anerkennung des Exotischen an das Bewusstsein des Fremden in jedem Betrachter gebunden. Schon die Religionen, die Europa durch das alte und neue Testament prägten, hatten ein ambivalentes Verhältnis zum Fremden. Wer gegen den Bund Gottes mit dem jüdischen Volk verstieß, sollte mit Frauen und Kindern des Todes sein (1. Samuel 15: 2–3). Wer aber dem jüdischen Volk Asyl geboten hatte, wie die Ägypter, sollte gut behandelt werden. Dieses „Asylrecht“ bezog sich im Gedenken an den Auszug der Kinder Israels auf alle Fremden: „Die Fremdlinge sollt ihr nicht unterdrücken; denn ihr wisset um der Fremdlinge Herz, dieweil ihr auch seid Fremdling in Ägyptenland gewesen“ (2. Mose 23: 9).

Empathie und Fernweh verbanden sich in der Faszination des Exotischen vielfach mit traumatischen Erfahrungen europäischer Völker. Je größer der Anteil der Empathie, umso schmuckreicher fiel die Darstellung aus. Die Reisedarstellungen wurden von einigen Autoren nur dann als literarisch-kreative Auseinandersetzung mit dem Fremden angesehen, wenn sie ein gewisses Niveau künstlerischer Verarbeitung erreichten. Goethes „Italienische Reise“ wäre dann die ideale Reisebeschreibung (kritisch: Brenner 1990: 23). Diesem Kriterium der Literaturwissenschaftler genügten die Beschreibungen exotischer Länder selten. Häufig sind sogar die wenig künstlerischen, aber exakt-deskriptiven Berichte die verlässlicheren. Beide Seiten flossen in der verbalen Rezeption des Exotischen immer zusammen: die Information, die Wissen und Erfahrung vermittelte und die Unterhaltung, die nach künstlerischer Verarbeitung des Erlebten strebte.

Die Faszination des Exotischen ließ kein egalitäres Bild der Teile der Welt zu. Erst nach dem Zweiten Weltkrieg setzte sich mit den Entkolonialisierungskriegen der Begriff „Dritte Welt“ durch. Auf der Ebene der Vereinten Nationen wurden die Länder in Rechten und Pflichten equalisiert, wie es das im Zeitalter der europäischen Hegemonie nie gegeben hatte. Der Begriff wurde freilich auch bald zu einem Euphemismus. Regionale Hegemone von China und Indien bis Brasilien strebten nach einem Sitz im Sicherheitsrat und akzeptierten damit die von den Exkolonialmächten geschaffene Asymmetrie in der Dritten Welt. In der Geschichte vor 1945 zeigte sich eine *Hierarchie der Kontinente*, die sich künstlerisch in den großen Freskenzyklen bis zu Tiepolo widerspiegelte (Kap. 2 d). Europa stand an der Spitze der Hierarchie, Amerika als der zuletzt entdeckte Kontinent am Ende. Australien erreichte niemals wirkliche Gleichberechtigung in der Wahrnehmung und rangierte noch hinter Polynesien im Pazifischen Ozean. Das galt auch für den Einfluss des Exotismus bis in die Kunst der klassischen Moderne. Erst mit der nahezu völligen

Aufteilung Afrikas unter die Kolonialmächte und mit dem Aufstieg der USA änderte sich diese Hierarchie zugunsten Amerikas ein wenig. Asien nahm die zweite Stelle hinter Europa ein. Hier war immerhin Christus geboren, die monotheistischen Religionen, die in dieser Region entstanden, schienen über dem angeblichen Aberglauben sonstiger Religionen zu stehen. Philosophie, Wissenschaft und Kunst waren in Teilen Asiens am höchsten entwickelt.

Selbst die Wertschätzung der angewandten Künste und exotischer Dekorationen aus fernen Erdteilen war hierarchisch angeordnet: zwar gab es zunehmend indianischen Federschmuck und Tomahawks als Symbole neben den Chinoiserien. Aber mit ihrem Reiz für die europäischen Oberklassen konnten sie sich mit dem asiatischen Kunsthandwerk nicht messen. Indianische Symbole entwickelten auch nicht den Gebrauchswert chinesischen Porzellans oder türkischer Gefäße, vielleicht mit Ausnahme der indianischen Pfeifen-Utensilien für eine männliche Minderheit in den Metropolen. Diese Hierarchien in der europäischen Wahrnehmung waren auch eine Folge der jeweiligen Ausprägungen des Imperialismus. Die spanischen Kolonien in Südamerika waren für Ausländer schwer zugänglich und selbst Spanier unterlagen Reisebeschränkungen. Eine ähnliche Abschottung entwickelte sich später in einigen afrikanischen Kolonien.

Exotismus und Orientalismus – sind das im Zeitalter des Postkolonialismus nur die Suche von Ausstellungsmachern nach Nischen in der Geschichte bisher nicht recht gewürdigter Kunst wie „Northern Light“ oder „Zweites Empire“? Der Orientalismus des 19. Jahrhunderts in seinem dokumentarischen Realismus könnte allenfalls in der zitatentüchtigen Postmoderne wieder interessieren. Edward Saids (1978, 1991) Orientalismus-Studie – welche die bildenden Künste ausklammerte – sah in diesem Interesse günstigstenfalls den *Ausdruck des schlechten Gewissens*. Europa hatte den Orientalismus als Mode angeblich nur kreiert, um die Inferiorität des islamischen Orients und die Fortschrittlichkeit des Kolonialismus zu belegen. Diese Meinung ist zu pauschal. Der Exotismus entwickelte sich in historischen Phasen, die vergröbert auf vier reduziert werden könnten:

- 1) In der *Prämoderne* herrschte eine Ambivalenz zwischen Faszination des Exotischen und einer nicht „artgerechten“ Rezeption aufgrund europäischer Vorurteile.
- 2) Im *Zeitalter des Imperialismus* wurde die Faszination des Exotischen durch den machtorientierten Blick der an nationaler Imperiumsbildung interessierten Eliten auch bei Malern vielfach getrübt. Frankreichs Kolonialpolitik war auf „Assimilation“ der einheimischen Eliten geeicht. Das Land hat damit ein Paradoxon geschaffen: einerseits wurde der Exotismus zur imperialen Propaganda benutzt. Andererseits hat die Assimilationspolitik die Reste des Exotischen schneller als in anderen Teilen der Erde nivelliert.
- 3) In der *klassischen Moderne* der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war die Faszination des Exotischen von der kritischen Aneignung des Fremden gekennzeichnet. Es ging nur gelegentlich um den Versuch, außereuropäische Kulturen zu verstehen (Kap. 6 b). Man suchte in Verbindung mit einem europäischen Archäa-

ismus vor allem sich selbst und verarbeitete exotische Formen in eigenständiger Weise.

- 4) In der Postmoderne seit den 1960er Jahren wurde der Postkolonialismus zunehmend ernst genommen. Es kam zu einer hybridisierten Weltkultur, in der auch die nicht-nordatlantischen Länder zunehmend ihre Stimme erheben können. Das Ende des Exotismus war damit eingeläutet.

In allen vier Phasen ist die Ambivalenz im Bewusstsein der am Exotischen orientierten Künstler in unterschiedlichen Mischungsverhältnissen anzutreffen. Der Orientalismus in Kunst und Literatur unterlag selbst innerhalb dieser groben Epochen der vier Stadien einem starken historischen Wandel:

- In der Zeit des Rokoko wurde eine höfische laszive Kontrastfolie zu Europa entfaltet. Die Faszination des Exotischen blieb vielfach „Arabeske“. Die Chinoiserien verschwanden weitgehend, als der Klassizismus sich durchsetzte und Griechenland und Rom Modell der eigenen Traditionen wurden.
- Mit dem Feldzug Napoleons in Ägypten kam ein wenig idyllisches ziemlich kriegerisches und aufmüpfiges Bild vom Orient zum Vorschein, wie in den Bildern von Gros und Girodet.
- In der Romantik schließlich wurde der Orientalismus ästhetisch-literarisch verklärt und einem dekadenten Europa normativ entgegengesetzt.

Die Faszination des Exotischen nahm in allen diesen Stadien verschiedene Intensitätsgrade an:

- Vor allem in der frühen Zeit wurden exotische Elemente in die eigene antike und christliche Bildwelt eingebaut, wie der „wilde Heide“ im Bösen oder der „schwarze heilige König“ im Guten (Kap. 2 c, 4 a).
- Die Kunst der Neuzeit hat diese Stereotypen der Bildwelt zunehmend überwunden. Mit der Individualisierung der dargestellten Menschen in Figurenbildern oder in Portraits kam es zu einem echten Interesse am Charakter des Andersartigen, etwa von den „Mohren“ bei Dürer, Velázquez, Rubens oder Rembrandt (Kap. 4 a).
- Exotismus als „Arabeske“ war im Zeitalter des Absolutismus weit verbreitet. Der Ausdruck „chinoiserie“ zeigte bereits, dass damit keine Ideologie einer gesamten Lebensform gemeint war. Chinesisches Porzellan und japanische Teezeremonien waren in einen pluralistischen Lebensraum eingebettet, in dem es ein chinesisches Zimmer, ein orientalisches Bad und eine ägyptianisierende Ahnengruft neben einer Mehrzahl der Räume im Barock- oder Empire-Stil der Zeit geben konnte.
- Als ideologisierte Form des Exotismus erreichte diese Sparte der Darstellung des Fremden die hohe Kunst in den Imperien des 19. Jahrhunderts, die sich ihren speziellen Markt schuf und zum Teil staatliche Unterstützung genoss (Kap. 5).
- Es ist umstritten, wie lange man noch von Exotismus sprechen kann. Ein Japonismusforscher sah die Grenze dort, wo die exotischen Formen schon voll von den Europäern assimiliert worden sind, sodass der ältere China-Kult mit seinen

„Chinoiserien“ unter „Exotismus“ zu verbuchen wäre, nicht hingegen der Japonismus der Protoavantgarde von Klimt und Gauguin und der Bewegung der „Nabis“ bis zu van Gogh (Wichmann 1980: 6). Vor allem im Japonismus hörten die exotischen Elemente auf, Arabesken darzustellen. Es wurde der Bildraum geändert, die flächige Anordnung mit angeschnittenen Figuren und nur ange deuteten Hintergründen zeugten von einer tiefer gehenden Rezeption japanischer Kunst. Manets Bild von Zola enthielt zwar einen japanischen Wandschirm und eine japanische Darstellung hinter dem Portrait des Dichters. Aber das ganze Bild in seiner Flächigkeit deutete schon auf nachhaltigere Einflüsse des Japonismus als sie die Versatzstücke japanische Trivialkultur im französischen Wohnraum darstellten (Kap. 6 a). Dieser letzte Einfluss einer Kultur, der eine ganze Generation von Postimpressionisten erfasste, hat sich ab 1905 in wechselnde Moden der Inspiration an Negerplastik (Kubismus), orientalischer Kunst (Fauves) oder polynesischen Totems (Surrealisten) aufgesplittet. Die „Ismen“ und ihre führenden Künstler haben gelegentlich auch nacheinander verschiedene Ausprägungen des Exotismus durchlebt und mit archaischen Elementen ihrer eigenen Kulturen vermischt.

Neben der Frage, bis zu welchem Grad echtes Verständnis fremder Kulturen bei der Aneignung ihrer kulturellen Ausdrucksformen zugrunde lag, scheint mir die Intention eines Rezeptionsvorganges wichtig zu sein. Erst in der dritten Phase meiner Epocheneinteilung, in der klassischen Moderne, werden die exotischen Kulturelemente wie Negerplastik oder japanischer Holzschnitt zu echten Anregern einer eigenen Kunst auf dem Wege zur Abstraktion.

Lohnt es sich überhaupt der Faszination des Exotischen in der europäischen Kunstgeschichte nachzugehen? Kunsthistoriker neigen laut Linda Nochlin (1994: 56) auch beim Exotismus dazu, nur Meisterwerke von großen Künstlern zu studieren. An solch rigiden Maßstäben gemessen, ist ein großer Teil des Orientalismus im Zeitalter des Imperialismus einer eingehenden kunsthistorischen Würdigung nicht wert. Orientalische Haremsszenen wurden vor allem von der feministischen Literatur unter „Voyeurismus“ verbucht. Rassismus und Sexismus waren im Rokoko und im 19. Jahrhundert vielfach untrennbar verbunden (Kap. 2 d und 5 b). Aber selbst ein vordergründig politischer Orientalismus in einer zweitrangigen Malerei hat zunehmend Würdigung erfahren – in der Rubrik „Kunst und Politik“. Die Sujets der orientalistischen Kunst waren verschieden von den Sujets im eigenen Land. Es ist bemerkt worden, dass einige Maler wie Henri Regnault sich an grausamen Hinrichtungsszenen weideten. Niemand hätte hingegen dem Salon eine Hinrichtung durch die Guillotine unter Napoleon III angeboten, obwohl diese Hinrichtungsart auch im 2. Empire noch ein öffentliches Spektakel war. Aber kaum jemand hätte ein solches Sujet für angemessen in der Kunst gehalten (Nochlin 1994: 52). Grausamkeiten, die der moderne Rechtsstaat obsolet gemacht hatte, wurden noch lange in ferne Kulturen versteckt, um sich unverdächtig einem diskreten Voyeurismus hingeben zu können. Vor allem aber ließ sich unter der orientalistischen Maske unverhohlen ein europäischer Sexismus ausleben.

Die neuere Kunstgeschichte hat sich unter dem Einfluss von *Foucaults* Philosophie mit dem Gedanken vertraut gemacht, dass *Europa alles Fremde seinem eigenen Machtdiskurs unterwarf*. Dies geschah nicht immer vordergründig expansiv-imperialistisch. Ein Teil des Orientalismus in der Kunst hatte wenig mit politischen Herrschaftsinteressen im Orient zu tun, sondern war Ausdruck individueller erotischer – manchmal sogar sadistischer – Phantasien von europäischen Künstlern. Die feministische Kunstgeschichte hat in ihrer Kritik auch vor *Delacroix's* „Tod des Sardanapalus“ im Louvre nicht halt gemacht, obwohl der geschlagene Herrscher ja gerade allem Prunk und aller Wollust entsagte. Dominierte aber nicht immer noch die Männermacht über ferne Länder und exotische Frauen als Hauptantrieb des Orientalismus im Lichte der Geschichte des assyrischen Königs, der all sein Hab und Gut in Flammen aufgehen ließ, als er von seiner Niederlage erfuhr? Die totale Verfügbarkeit von weiblichen Körpern auf Leben und Tod wurde in *Gérômes* „Skavenmarkt“ (frühe 1860er Jahre) noch deutlicher (Bild 47). Selbst *Manets* Bild „Maskenball in der Oper“ mit seinen „Gesten kaum verhohelter Gier der werbenden Männer, der abwehrend sich anbietenden Frauen, wägende Blicke, tastende Hände, brutale Winke, alles typische Gebärden dieses in jeder Nuance großstädtischen Treibens, werden zu dem Gekräusel eines Stils“, den Julius Meier-Gräfe (1912: 216f) als „Fleischbörse“ bezeichnete. Schlimmstenfalls ist der Orientalismus die Demonstration der *Macht von Männern über Frauen und der Macht von weißen Männern über angeblich inferiore dunkle Rassen*, günstigstenfalls erzeugt er einen „moralischen Voyeurismus“ (Nochlin 1994: 42, 44f). *Gérômes* Bild wurde für den Salon 1867 angenommen, *Manets* Bild wurde vom Salon 1867 abgelehnt. Linda Nochlin vermutete, dass die Nähe eines „Fleischmarktes“ zum Zentrum der eigenen Gesellschaft der Grund für diese Differenz gewesen ist. *Gérômes* Bild hingegen ließ sich moralisch einer ganz anderen Kultur zurechnen, die den Betrachter nur indirekt betraf.

Trotz solcher voyeuristischen Bilder in der Verstrickung eines imperialen Systems sollte die Seite der Empathie in der Faszination des Exotischen nicht übersehen werden. Aber selbst ganz machtferne Künstler haben weitgehend ihr eigenes Bild – von christlicher Ikonographie und klassischer Bildung gefärbt – an die exotischen Gegenstände herangetragen. In der Ikonologie wurde von Erwin Panofsky (1962: 11) der australische Buschmann hervorgehoben, der mangels Kenntnissen über den europäischen kulturellen Kontext in einer Abendmahlsszene nur eine „excited dinner party“ erkennen könne. Mit dem Exotismus müssen die Europäer sich sagen lassen, dass sie selbst zu jenen Buschmännern wurden, die Formen bestaunten und sich aneigneten, deren Kontext sie unzureichend verstanden. Nur sehr spezielle Formen wie die kalligraphische Kunst Ostasiens hat europäische Künstler auch gereizt, sich mit der Bedeutung der Zeichen in den Ursprungskulturen zu befassen. Insofern droht die Faszination des Exotischen mehr über Europa als über die Länder auszusagen, die man mit den Mitteln der Kunst zu erfassen trachtete.

Trotz aller Missverständnisse, die durch die Faszination des Exotischen unter europäischen Künstlern entstanden, hat sich der Exotismus vielfach bemüht, mehr über die fernen Länder zu wissen. Ein Orientalismus, der die Bezeichnung eines

„Ismus“ verdiente, weil er mit einer stark entwickelten Ideologie einher ging, entstand erst im 19. Jahrhundert. Es war zugleich ein Jahrhundert der „*Versprachlichung von Kunst*“. Diese Bewegung sollte in der klassischen Moderne ihren Höhepunkt erleben. Die Faszination durch ferne Länder ist vielfach auf die Romantik und ihre Vorläufer zurückgeführt worden, zu Unrecht. Mit der Romantik nahm freilich die literarische Gelehrsamkeit der Maler zu. *Delacroix* (1946: 87) fand das Metier des Malers besonders schwierig, weil er die Gelehrtheit eines Komponisten und zugleich eine manuelle Ausführungsfähigkeit wie ein Violonist brauchte. Ein Problem des Exotismus war, dass er die „*Versprachlichung*“ auch unter den bildenden Künstlern vorantrieb. Der bekannteste orientalistische Maler des 19. Jahrhunderts in Frankreich, *Fromentin*, fühlte ein solches Ungenügen seiner malerischen Ausdruckskraft über den Orient, dass er zu schreiben begann und damit langfristig erfolgreicher war, denn als Maler (vgl. Kap. 5 b).

Edward Said (1994: 190ff) hat die „*Wonnen des Imperialismus*“ in der Literatur beschrieben, aber die bildenden Künste ausgeklammert. Es bleibt die Frage, ob eine ikonographisch stark verschlüsselte Malerei so offen imperialistisch sein konnte wie die Literatur. Zudem hat die „*orientalistische Malerei*“ in den Kulturen Europas nie die Rolle gespielt, wie ähnliche Tendenzen in der Literatur von *Flaubert* bis zu *Rudyard Kipling* und *Joseph Conrad*. Diese Autoren hatten eine Verbreitung und einen Bekanntheitsgrad, wie ihn Werke der bildenden Kunst nie erlangen konnten. Kipling konnte mit den verbalen Mitteln der Literatur Slogans kreieren wie „*Die Bürde des Weissen Mannes*“, die der Rechtfertigung des Imperialismus in einer Weise offen dienten, wie kein Gemälde das je erreicht hätte:

„Take up the White Man's burden,  
Send forth the best ye breed,  
Go bind your sons to exile,  
To serve your captives' need“.

Es wurde damit die Vorstellung von einem „*Dienst im Exil*“ suggeriert. Dabei war Kipling, der in Indien geboren wurde und dort lange gelebt hat, kein Exotismus-Reisender. Er hatte beträchtliche Sympathien für Indien, und glaubte dennoch, dass Indien ohne England in Korruption und Misswirtschaft versinken müsse.

Der künstlerische Exotismus hatte ein ähnliches Problem wie die wissenschaftliche Ethnologie, die sich mit fremden Völkern befasste: sie konnte ihre Werke als *Historizismus* – der die Kultur in ihrer historischen Epoche würdigt – oder als *Präsentismus* – der diese exotische Vergangenheit um der Gegenwart willen studiert – auffassen (Petermann 2004: 17). Je mehr exotische Elemente nur für die Formensprache einer modernen Avantgarde benutzt wurden, umso mehr schien die Entwicklung in Richtung „*Präsentismus*“ zu tendieren. Erst im 19. Jahrhundert wurde der Exotismus auf eine wissenschaftliche Basis gestellt und damit historisiert.

### b) Die Erkennbarkeit des Fremden

Mit dem Sieg des postmodernen Paradigmas und einer engen Verknüpfung von Kunst und Medien wurde die konstruktivistische Sicht auf alle Kulturerzeugnisse auch in der eigenen vertrauten Kultur weit verbreitet. Der Betrachter von Kunstwerken lässt sich auf Bildangebote ein und erzeugt mental selbst den Illusionismus, ohne dafür illusionistischer Bilder zu bedürfen (Kruse 2003: 31). Beim Exotismus wurde diese mentale Selbsterzeugung durch illusionistische Bildangebote verstärkt. Seit der Renaissance wurde ein Anschein von Wirklichkeit von den Künstlern erhoben, der aber keineswegs eingelöst werden musste. Gombrich (1985: 81) hat am Beispiel exotischer Tiere gezeigt, wie „Art and Illusion“ sich ergänzten. Dürers berühmtes *Rhinozeros*, das der Künstler aufgrund von Vorlagen aus der zweiten Hand mit seiner Imagination füllte, diente bis Ende des 18. Jahrhunderts als Modell, das sogar in naturkundliche Handbücher Eingang fand. Die Hingabe an die Konstruktion statt an eine mögliche Imitation ließ sich in der weiter entwickelten Ikonologie nicht mehr auf eine „*mentalité primitive*“ reduzieren, wie das noch in der frühen klassischen Moderne gelegentlich geschah (Bild 56).

Soweit Reisende ihre Erlebnisse künstlerisch dokumentierten, waren sie Künstler nur im Nebenberuf und hatten in Expeditionen den Auftrag der realitätsgetreuen Berichterstattung. Ihre Werke zeigten jedoch, dass die Realität eine konstruierte Wirklichkeit war, die meist auf unzureichender originärer Erfahrung beruhten. Die professionellen Künstler hingegen reisten selten in exotische Fernen. Bei ihnen musste der Illusionismus durch die Faszination des Exotischen stärker sein als bei Darstellungen aus dem eigenen Kulturbereich – es sei denn diese widmeten sich weitgehend mythischen Bereichen von Szenen aus dem heiligen Land. Bei den Pilgerberichten ging es um Bekanntes mit religiös genau festgelegten Topoi. Selten war das Ziel frommer Sehnsucht Jerusalem annähernd so realistisch wiedergegeben wie bei Bernhard von Breydenbach (1483, Bild 1). Die Orientberichte reisender Gesandter und Händler betraten meist unbekanntes Terrain. Hier mussten die Berichterstatter um Glaubwürdigkeit kämpfen. Sie taten das meist mit literarisch eingefahrenen Floskeln, vor allem jene Schreiber, die keinen festen Adressaten für ihre Beobachtungen hatten wie die Gesandten oder reisenden Ordensbrüder.

Die Quellen sind im positivistischen Zeitalter der klassischen Moderne hauptsächlich daraufhin untersucht worden, welche Anteile ein Bericht an Tatsachen (*res factae*) oder an Fiktionen (*res fictae*) enthielt. Seit Foucaults „Archäologie des Wissens“ Einfluss gewann, spielte die *Selbsterfahrung des betrachtenden Subjekts* eine wesentliche Rolle in der Analyse des Kunstbetrachters. Erfahrungen des beschreibenden Subjekts oder vorgelagerte literarische Traditionen, die der Betrachter internalisiert hatte, wurden zunehmend in die Analyse einbezogen (Münkler 2000: 242ff, 225). Erfahrungen mit dem Fremden entwickeln einen Innovationscharakter und leiteten zu künstlerischen Innovationen an (Boerner 1977: 33; Brenner, 1990: 26). Die Berufung auf Augenzeugenschaft war in der mittelalterlichen Tradition gebundenheit zunächst verdächtig. Der Augenschein als Wirklichkeitskrite-

rium hatte sich in der scholastischen Wissenschaft des 13. Jahrhunderts noch nicht hinreichend durchgesetzt und konnte der Zählebigkeit von Mythen wenig entgegensetzen, obwohl die Scholastik als Vorbedingung für Wissenschaft und Reformbereitschaft der Neuzeit inzwischen auch von Mediaevisten rehabilitiert wurde. Die Scholastik hat einen Weg zur Wirklichkeitserfassung eingeschlagen, ohne ihn zu Ende zu gehen und die Vernunft konnte sich so mit dem Mythos wieder vereinigen (Fried 1986: 332; Fried 2002: 46).

Die Objektivität der Erkenntnis fremder Kulturen war aber nicht nur durch eine unklare Quellenlage bedroht. Die Faszination des Fremden stieß vor allem auf innere Barrieren. Diese lagen nicht nur in den subjektiven Erfahrungen der Künstler, sondern vor allem in den Tabus des religiösen Umfelds. Die Verarbeitung von erlebter Exotik musste in der frühen Neuzeit mit der eigenen Religion in Einklang gebracht werden und wurde schon damit rasch in den Dienst eines „*Imperialismus des Auges*“ gestellt. Dieser verborgene Eurozentrismus starb freilich auch dann noch nicht aus, als viele Künstler der christlichen Religion schon agnostisch gegenüberstanden.

Die Vielfalt der Völker war von der biblischen Geschichte in eine simple Ordnung gebracht worden, von der sich auch Künstler nur schwer lösen konnten. Die monotheistischen Religionen waren „*historische Religionen*“ mit einem Telos der Geschichte. Es galt die Botschaft: Adam war der erste Mensch und Ahnherr des ganzen Menschengeschlechts. Die Ausbreitung der Menschheit – in der Weltkarte von Hartmann Schedel (1493) graphisch dargestellt – erfolgte auf den drei damals bekannten Kontinenten durch die Ahnherren der Völker wie Ham (Afrika), Sem (Asien) und Japhet (Europa). Begründungsnotstand trat durch die Entdeckung Amerikas ein. Das Problem wurde durch die Fiktion gelöst, dass die Indianer von Ham, dem Vagabunden unter den Söhnen Noahs, abstammten. Eine weitere Differenzierung der Kulturen ließ sich durch einen sündhaften Betriebsunfall erklären, der die babylonische Sprachverwirrung zur Folge hatte.

Das *Paradies*, wie es in der Genesis (2, 8–15) als blühender Garten beschrieben wurde, war verloren gegangen. Die Sehnsucht nach einem Paradies in marginalen Teilen der Welt aber lebte fort. Matisse hat einmal gesagt, „die Hölle ist so nahe bei dem Paradies“ (zit. Schneider 1984: 459). Die Sehnsucht nach dem Paradies hatte schon Columbus (2006: 180ff; 290ff) erfasst, als er nach seiner Landung 1492 im „Bordbuch“ die schöne Natur und die Friedlichkeit der karibischen Bevölkerung beschrieb. Die Hölle für die Eingeborenen wurde durch die Kolonisatoren erst geschaffen. Dennoch hörte die Suche nach dem Paradies nicht auf. Immer neue Lokalisierungen des Paradieses wurden in den Reiseberichten gefunden. Indien und der süd- und ostasiatische Raum und gelegentlich auch Amerika schienen sich als Orte des Paradieses anzubieten. Glückliche Völker als „Weise der Natur“ wurden von den Skythen bis zu den Äthiopiern beschrieben, angeblich Völker ohne Krankheit und Alter. Sie waren tugendhaft gedacht und führten de facto ein christliches Leben, ohne etwas vom Christentum zu wissen.

Paradiesutopien hatten nicht nur eskapistische Züge, sondern dienten rasch auch der Artikulation von Herrschaftsansprüchen. *Mythen vom Wilden Mann*, ge-

legentlich als Vegetarier ohne Hass und Missgunst gedacht, schienen Überbleibsel eines goldenen Zeitalters und waren Ausdruck eines unterschwelligen Sexismus. Die Zähmung des „Wilden Mannes“ tauchte auf Hochzeitstruhen im Zeitalter der Entdeckungen zum Zwecke der Erbauung auf. *Hans Sachs* hat in der „Klag der wilden Holzleut über die ungetreue Welt“ die Korruptheit der Welt angeprangert. *Hans Schäufelein* hat 1545 „Wilde Leute“ als idealisierten naturnahen Primitivismus im Holzschnitt dargestellt, die als Illustration im Buch von Hans Sachs diente (Frübis 1995: 22, 26, 28). Je stärker Europa sich zivilisierte, umso häufiger traten Gegenbewegungen gegen das etablierte System in der Attitüde des selbstgewählten Barbarismus auf, nicht nur im Nationalsozialismus. Auch linke Künstler und Schriftsteller taten das gelegentlich, von Benjamin bis zu den Punks. Walter Benjamin hat in seinem Aufsatz „Erfahrung und Armut“ (1923) einer Rebarbisierung das Wort geredet (Schneider 1997: 210, 260).

Die Liebe zum Fremden als Element des *kulturellen Primitivismus* ist als eskapistische Revolte gegen das Vertraute gedeutet worden (Lovejoy/Boas 1965: 8). Das Exotische wurde zum paradoxen Erlebnis des Vorstellbaren und dennoch Unglaublichen, als Verwirklichung des Irrealen in der Gegenwart. Selbst wenn es als fiktiv erkannt wurde, fesselte es die Menschen. Das *Phantastische und Monströse* suggeriert weniger reale Existenz als das Exotische. Verifikation oder Falsifikation des Exotischen ist erschwert, aber nicht unmöglich, wenn man die Beschwernde einer Reise auf sich nimmt.

Ein gelehrter Exotismus hat schon in der Antike im Neuplatonismus *Plotins* bestanden. Okkulte Strömungen waren immer mit orientalischen Motiven durchsetzt. In der Numismatik hat sich die Liebe zum Fremdartigen und Grotesken besonders stark ausgetobt. Der Sonnenwagen und der König zu Pferde vor den drei Sternkundigen in den „Très riches heures de Duc de Berry“ wiesen Bezüge zu antiken Medaillen auf. Humanisten haben sich früh in die Hieroglyphenkunde vertieft und einer Ägyptomanie Vorschub geleistet.

Im einzelnen ist es nicht leicht, Exotismus mit der Absicht Unwahrscheinliches darzustellen von der *Rezeption* dessen zu trennen, was man gesehen und durch interkulturelle Kontakte übernommen hat. Schon im 2. Jahrtausend vor Christus gab es intensive Kontakte von der Ägäis bis nach Babylon (Smith 1965: 3). Man hat in der Kunstgeschichte über die Völkerwanderungszeit bereits einen eurasischen Tierstil in der Ornamentik und den Tierplastiken festgestellt. Was als exotisch empfunden wird, erwies sich nicht als voraussetzungslos. Das Publikum muss auf Exotisches in gewisser Weise vorbereitet sein. In Venedig war das stärker gegeben als in Städten, die im Inneren des Landes lagen. Exotismus erweist sich somit als Balance-Akt zwischen dem Vertrauten und dem Fremden. Seit der Renaissance nahm der Wahrheitsgehalt von Bildern zu. Biblische Landschaften schienen für den Künstler Anforderungen an realistische Darstellung des Exotischen mit sich zu bringen, welche die mittelalterlichen Künstler noch kaum akzeptierten. Andererseits musste genügend Vertrautes in den Bildern dargestellt werden, um das Herz der Gläubigen anzurühren. „Ochs und Esel“ neben der Krippe waren dabei hilfreicher als „Kamele und Elefanten“ (vgl. Kap. 2 c). Man könnte sogar schichtenspezi-

fische Adressaten vermuten. Die exotischen Zutaten waren größer bei Bildern, die als Fresken in Palästen das Auge einer Elite erfreute, die keines direkten Erbauungszweckes bedurfte.

Europa hat die komplexeste Gedanken- und Bildwelt zur Wahrnehmung des Exotischen stark *asymmetrisch* entwickelt. Keine andere Kultur hat auf allen Gebieten eine so aktive Rolle gegenüber den Kulturen in fernen Regionen eingenommen: Wissenschaftliche Neugier im Zeitalter der Entdeckungen, von Erwerbstrieb beflogt, politische Eroberung seit den Kreuzzügen, religiöser Missionsdrang. Die christliche Religion hat das Verhältnis zu den fremden Kulturen, die man entdeckte, stark geprägt. Waren *Aufklärer* eher geneigt, paradiesische Zustände in einer Theorie des Urzustands der Gesellschaft normativ zu erklären, so haben die *Missionseiferer* eher darüber gestritten, ob die Eingeborenen überhaupt vollwertige Menschen seien, die der Mission für wert erachtet wurden (Pochat 1970: 19f). Schon *Paracelsus* vertrat die These, dass die Indianer nicht von Adam abstammen konnten und kam zu einer Genesis aus verschiedenen Wurzeln, die von der Kirche als Ketzerei empfunden werden musste. Der italienische Historiker und Philosoph *Francesco Guicciardini* (1530, 1561, Buch 6: 131) hat bereits angemerkt: „Diese Fahrten haben nicht nur viele Überzeugungen der früheren Schriftsteller über die Erde widerlegt, sie haben auch bei den Interpreten der Heiligen Schrift einige Beunruhigung verursacht“.

Noch lange hielt man sich an die antiken Schriftsteller, deren Lehren auch im Mittelalter nicht alle verschüttet waren. Es ist sogar von einer „*Diktatur des Aristoteles*“ gesprochen worden, dessen Metaphysik sich mit dem der christlichen Offenbarung zu einem kanonischen Text verband (Fink-Eitel 1994: 118). Aber zwischen 1550 und 1650 kam das Bewusstsein auf, dass man mit den Urteilen der antiken Autoren nicht mehr viel anfangen könne. Der Jesuit *José de Acosta*, der originelle Beschreibungen dessen, was er noch „die Indien“ nannte, liefert hat, merkte sarkastisch an, dass er mit Aristoteles' Meteorologie scheitern musste. Nach ihr hätte er am Äquator in der Hitze verglühen müssen, aber ihm und seinen Reisegenossen war ganz Aristoteles-widrig kalt. (zit. in: Grafton 1992 I: 256). Nur in einer Hinsicht hätte man einem antiken Autor wie *Herodot* (Buch 4) folgen sollen, weil dieser griechische Historiker mehr Verständnis für die „Barbaren“ seiner Zeit aufbrachte, als die Christen der frühen Neuzeit.

Neben dem Exotismus im engeren Sinne lebte seit der Antike ein „*kultureller Primitivismus*“. Er entstand aus der „Unzufriedenheit der Zivilisierten mit ihrer Zivilisation“ (Lovejoy/Boas 1935: 7ff). Die Liebe zur „*strangeness*“ und die Revolte gegen das Vertraute liegt der verklärenden Rückblende auf archaische Formen der Kultur zugrunde. Natur wurde der Kultur entgegengesetzt, die aus Konventionen und Recht bestand. Natur schien noch eins mit der kosmischen Ordnung. Kunst und Kultur hingegen waren ein Werk von Menschenhand. Zahlreiche Theorien erklärten, warum der Mensch aus dem Naturzustand fiel. Christlich ließ sich das lapidar mit dem „Sündenfall“ belegen. In den Theorien der Aufklärung wurden hingegen viele Ursachen genannt, von der Hierarchisierung der politischen Macht, über die Entstehung des Luxus oder die soziale Anomie, welche die Menschen zu

einem „Gesellschaftsvertrag“ zwang. Selbst das Tier schien in einer Bewegung, die „Animalitarianism“ genannt worden ist, eine glücktere Schöpfung als der Mensch (Boas 1933).

Die eurozentrische Selbstgewissheit einer Erkennbarkeit und Verstehbarkeit fremder Welten ist fragwürdig geworden. Die postmoderne Sichtweise, die eher die Befindlichkeit des Berichterstatters in der Faszination des Exotischen in den Mittelpunkt rückt als eine objektiv erkennbare Wirklichkeit in fernen Ländern annimmt, macht jedoch eine herkömmliche quellenkritische Forschung nicht überflüssig. Das gilt vor allem im Bereich der *Bildquellen*. William Sturtevant (1976 I: 417–419) hat die Bildquellen des Exotismus hinsichtlich der Indianerkulturen in zwölf Gruppen klassifiziert:

- 1) Selten waren die *Werke nach der Natur* und noch seltener haben solche Bildwerke überlebt.
- 2) *Überarbeitungen* von zeichnerischen Feldstudien.
- 3) *Kopien* von Werken des Künstlers oder von anderen Künstlern.
- 4) Kunst nach der *Erinnerung an Gesehenes*.
- 5) Kunst nach der *Erinnerung eines anderen Künstlers*.
- 6) Kunst nach *Beschreibungen von Reisenden*.
- 7) Arbeit nach *naturalistischen Schilderungen von Eingeborenen*.
- 8) Arbeit nach *exotischen Modellen* anderer Länder.
- 9) Projektionen von *Phantasien des „Wilden Mannes“ und von Monstern* in ferne Landstriche.
- 10) Einfügung von *europäischen Vorbildern*, Gegenständen und Landschaften.
- 11) Abwandlung von Gesehenem durch *Transfer in andere Tageszeiten und Umgebungen*.
- 12) Anwendung *europäischer Bildkonventionen*.

Alle zwölf Bild- und Schriftquellen fanden sich auch in anderen Theorien und Berichten über ferne Kontinente. Die bildnerische Verarbeitung der Faszination des Exotischen war also vielfach mit der literarischen Rezeption des Gesehenen verbunden. Anfangs waren exotische Bilder nur Illustrationen zu den Erzählungen, um die Wirkung von Reisebeschreibungen zu erhöhen. Für die Zeit, da es nur wenig Bildquellen zum Exotismus gab, muß daher zunächst die literarische Rezeption des Fremden behandelt werden.

## 2) Orientalismus im Mittelalter und in der Neuzeit

### a) Die Zeit der Kreuzzüge

In der Geschichte der politischen Theorien spielten fiktive oder reale ferne Länder in der ganzen Neuzeit eine gewichtige Rolle. Fiktiv als Utopie, real gemeint in zahlreichen Reiseberichten. Die Utopien waren auch mit Elementen der Realität als Kontrastbild zum eigenen System durchsetzt – von einigen Utopien des Spätmittelalters bis zu den „*Lettres persanes*“ (1721) von *Montesquieu*. Sie traten auch in historisierter Form in Theorien über den Ursprung der modernen Gesellschaft auf, wie *Rousseaus* „sanfter Primitivismus“ in der Schilderung des Naturzustands. Weit mehr Menschen wurden nicht von politischen Theorien erfasst, sondern von echten oder fingierten Reiseberichten. Die Berichte wurden zum Teil von höchsten Stellen in Auftrag gegeben. Erst als der Druck der Mongolenstürme in den 1230er und 1240er Jahren nachließ, verselbständigte sich die Gattung der Augenzeugeberichte aus dem Orient und blieb nicht länger ein Privileg und Wissensmonopol gewisser Orden. Literaturwissenschaftler hatten mit dieser Gattung ihre Schwierigkeiten. Es gab keine Textfassung von „letzter Hand“. Schreiber und Editoren frisierten die Texte und haben sie teilweise sogar verdorben. Von Marco Polo bis Mandeville ist zudem die Autorenschaft weitgehend ungeklärt, weil diese die Berichte nicht selbst aufzeichneten (Münkler 2000: 8, 11, 238).

Die Faszination des Exotischen wurde nicht zuletzt durch die Art des Kulturkontakte beeinflusst: Wo es durch Invasion zum *Kulturzusammenstoß* kam, wie bei den Mongolen- und Türkenstürmen, wurden die negativsten Vorurteile mobilisiert. Unproblematischer waren die beiden anderen Kontaktformen, die *Kulturbeführung* durch punktuelle Begegnungen auf Reisen und die *Kulturbeziehung*, die mit nachhaltigeren diplomatischen Kontakten entstand, wie sie sich zuerst zwischen Frankreich und der Hohen Pforte entwickelten. Eine *Kulturverflechtung* konnte die Folge von Eroberungen sein (Bitterli 1976, 88ff, 1986: 17ff). Häufig war die Oberschicht der Eroberer zu klein, um sich lange gegen die Hybridisierung der Kulturen wehren zu können. In welchen der Typen eine Kulturgegung einzuordnen war, hing auch von der Reaktion der Eingeborenen ab. Neugierige Erwartung und scheues Misstrauen gab es auf beiden Seiten. Wenn Theodor de Bry in seinen „*Collectiones Peregrinationum*“ (1600) bei einem Bild vom Empfang durch die „Mohren“ an der Küste von Gambia von „freudenreichem Getös“ sprach, so muss das keine korrekte Deutung des Gemütszustandes der „Entdeckten“ sein. Die Gesichter der Weissen scheinen jedenfalls selbst auf diesem Bild keinen freudi-

gen Empfang widerzuspiegeln. Anfangs sprachen die meisten Berichte von friedlichen Begegnungen. Die Beziehungen der europäischer Seefahrer waren noch lediglich symmetrisch, da man versuchte auf dem Verhandlungsweg mit den Häuptlingen seine Anliegen friedlich durchzusetzen (Bitterli 1976: 82f, 102). Das änderte sich mit zunehmender Militanz des Imperialismus.

Immer neue Typologien der Reisen sind angeboten worden, wie Erkundungsreisen, moralisierende und didaktische Reisen, und fingierte Reisen, die vor allem der Kritik des eigenen Systems galten, wie *Swifts „Gullivers Reisen“* (1726) (Vatin 1989: 16ff). Gelegentlich war der fiktive Reisebericht von der Utopie kaum zu unterscheiden. Robinsonaden waren ein weiteres Genre. *Grimmelshausens Schelmenroman vom „Abenteuerlichen Simplicismus“* (1669) kann als Vorläufer eingeordnet werden. Nach einem Schiffbruch zwischen Afrika und der „terra australis incognita“ wird der Held an Land gespült. Grimmelshausen inspirierte sich an *Theodor de Bry* und seiner Schilderung der Insel Mauritius. Während das Verhältnis von Robinson und Freitag bei *Daniel Defoe* zwar a-symmetrisch war, aber auf einer selbstgeschaffenen Überlegenheit beruhte, wurde das Verhältnis des Erzählers zu Grimmelshausens (o. J. Buch 6, Kap. 22: 673f) Gefährten – als Kamerad bezeichnet – im Nachhinein a-symmetrisch. Dieser erlag einer Sendbotin des Teufels in Gestalt einer Abessinierin. Er trank Unmengen von Palmwein und die Folge war, dass er „eh ich mich recht versah, mich, die Insul und den Vin de Palm durch einen frühzeitigen Tod zugleich quittierte“, um den Icherähler schließlich als Geist auf der Insel zu drangsalieren. Dieses Genre wurde auch von naiven Lesern damals schwerlich für bare Münze genommen und diente der Unterhaltung.

Der berühmteste Reisebericht wurde *Sir John Mandevilles* Schilderung, die um 1357 in Lüttich entstand. Obwohl sie fiktiv war, hat sie geschickt aus älteren Quellen zitiert und Exotisches mit Groteskem vermischt. Ihr Zweck war mehr auf Unterhaltung als auf Information ausgerichtet. Es blieb in der Wissenschaft heiß umstritten, ob der Autor die Länder gesehen hatte, die er beschrieb, ja, ob er überhaupt im Orient gewesen sei. *Breydenbach* (1486, 1961) und *Harff* (1946) hingegen haben ihr Material auf wirklichen Reisen gesammelt. Theologisch gesehen waren selbst die Pilgerreisen nicht unproblematisch, weil die Motive nicht immer nur auf die Heilssuche beschränkt blieben. *Curiositas*, die Neugier, galt einigen Autoren als Sünde. Sie hat im Garten Eden begonnen und Gott hatte sie mit dem Verlust des Paradieses bestraft (Oberman 1974). Im Spätmittelalter vollzog sich ein Imagewandel der Pilgerreise. Der Reisende der Renaissance war nicht mehr in erster Linie von der „pietas“ getrieben, sondern von der *curiositas*, wie Mandevilles kunstvoll arrangiertes Werk zeigte. Ein Forscher nannte Mandeville sogar einen „armchair curiosus“ (Zacher 1976: 3, 132, 156).

*Bernhard von Breydenbach* (1486, 1961: 24f, 30) hat ein Bild von Jerusalem überliefert, das von Generationen in Darstellungen variiert wurde. Aber seine schriftliche Schilderung sah weniger idyllisch aus als die große Vista auf Jerusalem (Bild 1). Er hat die Konflikte der „Nationen“, die in Jerusalem wohnten, drastisch beschrieben. Vor allem die Türken wurden negativ geschildert, „die der römischen Kirche und den Christen so oft großen Schaden zugefügt haben“. Am schlechtes-



1) Bernhard von Breydenbach: Ansicht von Jerusalem, 1483

ten wurden die Sarazenen beurteilt: „Die Sarazenen halten gar streng alle Gesetze und Bestimmungen Mahomets und besonders den bösen Artikel, dass sie niemand wider ihr Gesetz predigen und diskutieren lassen. Allein mit dem Schwert beschützen sie ihre Gesetze und jeden, der davon abtrünnig wird, töten sie von Stund an“. Im Vergleich zu Jerusalem nahm sich das „gelobte Land“ für ihn trostlos aus. Wieder wurden die Maßstäbe der Kreuzritter angelegt: „Er sieht, dass dasselbe weite und große Land, einst mit würdigen Kirchen und Bistümern geziert, jetzt verwüstet und zerstört ist“.

*Mandeville* (1958 I: 221) hat versucht seine Glaubhaftigkeit zu steigern, indem er von Wundern vieler Länder sprach, die er nicht selbst gesehen habe, und daher nicht „properly“ über sie schreiben könne. *Mandevilles* (1953 I: 98; 204f) phantastische Berichte schwankten zwischen Bedrohlichem und Attraktivem hin und her: Bei einem Sarazenen-Sultan will er den ironischen Satz gehört haben: „But as long as ye live as ye do, in wickedness and in sin, we have no dread of you; for your God will not help you“. Diese Abwertung europäischer Lebensweisen und das Vertrauen bei den Moslems, dass der Gott der Europäer nicht helfen wird, kontrastierte mit dem Lob der Milde der Brahmanen, deren sanfte Lebensweise selbst ei-

nen Eroberer wie Alexander den Großen scheitern ließ, weil sie ihm statt einer Unterwerfungserklärung eine Schilderung ihrer kollektiven Armut ohne Streben nach Gütern schickten. Einen König brauchten sie nicht, weil niemand dem Nächsten Unrecht tue. Die lebhafte Sultansschilderung hat mancher für echt gehalten, bis entdeckt wurde, dass er vom „Dialog über Wunder“ von *Caesarius von Heisterbach* (1219–1223, dt. 1851) abgeschrieben hatte.

In Wundererzählungen war das Exotische auch im Christentum präsent. Das Phantastische als literarische Fiktion wurde nicht selten in der Literatur gepflegt. In der Renaissance wurden christliche Figuren vielfach säkularisiert und nahmen antike oder exotische Formen an. Die Formen der hellenistischen Zeit hatten häufig orientalische Beimischungen, die in der Renaissance zusätzlich verfremdet wurden. Wo in der Frühzeit des Christentums orphische Traditionen fortlebten, kam es zur Verbindung orphischer und christlicher Elemente wie bei den Kelten. Eine Madonna konnte von einer exotisch aufgeputzten Venus gelegentlich kaum noch unterschieden werden (Wind 1958: 29, 49). Nicht alles Phantastische oder Monströse in der bildenden Kunst trat als Exotismus auf. Gelegentlich waren die exotischen Wurzeln von abendländischen Symbolen antikisch oder bizar verfremdet. Erst ikonographische Forschung hat wieder erkannt, dass das Einhorn als englisches Wappentier aus dem indischen Nashorn hervorgegangen ist. Die Forschung hat häufig die „phallische Natur“ des einen Horns interpretiert und sogar mit der unbefleckten Empfängnis der Maria in Zusammenhang gestellt. Im Manierismus wurde das Einhorn das Lieblingstier vieler Maler, die an ein manieristisch-erotisches Märchen von dem scheuen Tier glaubten, das nur durch den Anblick einer nackten Jungfrau angelockt und gefangen werden konnte. Sorgfältige Forschung hat die pansexualistischen Deutungen inzwischen relativiert (Hocke 1957, Bd. 1: 192; Einhorn 1976: 32ff, 266). Sogar der heilige Georg erwies sich als eine Transformation des altägyptischen sperberköpfigen Gottes Horus, der zu Pferde mit einer Lanze ein Krokodil ersticht (Keller 1909: 420). Wandersagen waren seit langem bekannt. *Marco Polo* (1986: 320) sprach über Ai-yaruk (Aigarm), die auffällig der Beschreibung von Brünhild in der Nibelungensage ähnelte.

Die Existenz des Islam war seit dem Mittelalter eine exotische Herausforderung für das Christentum. War der Islam nur eine „Parodie des Christentums“ oder eine originelle neue Religion? Kreuzzug, Konversion, Koexistenz und kommerzieller Austausch schienen die Alternativen für europäische Beobachter.

Die Faszination des Exotischen am Islam war gekennzeichnet von „Ignoranz“. Theologen haben 24 Formen der Ignoranz unterschieden. Die Forschung über das Bild fremder Religionen im Mittelalter beschränkte sich aus pragmatischen Gründen auf zwei: die Ignoranz durch räumliche Beschränkung und die Ignoranz einer triumphierenden Einbildungskraft. Die erste Form der Ignoranz herrschte von 700–1100, die zweite vor allem von 1100 bis 1140. Für Erklärungen gesellschaftlicher Prozesse wandte man sich im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit gern an die Antike. Aber antike Autoren hatten für diese Konfrontation kein Erklärungsmuster. Am nächsten kam noch die Sonderrolle der Juden. Doch die Juden wurden zerstreut und waren keine missionierende Religion. Wegen der Nähe von

altem und neuem Testament war die christliche Interpretation der jüdischen Religion schwierig. Der Islam war keine Abspaltung vom Juden- oder Christentum. Er war monotheistisch und war geschickt in der Anerkennung der Prophetenrolle Jesu und vermischt in vielfältiger Weise Lehren des alten und neuen Testaments. Er war zudem in der Ausbreitung und Eroberung enorm erfolgreich. Seine intellektuelle Faszination wurde gestärkt, da Wissenschaftler und Philosophen wie *Avicenna*, *Averroes* oder *Alfarabi* in Europa hoch im Kurs standen. Der Islam schien Erbe der griechischen Philosophie, während der „barbarische Westen“ sich vornehmlich an der römischen Literatur orientierte. Keine Priesterkaste und Klosterkultur verdüsterten das Bild des Islam in den Augen der frühen Humanisten. Das Bild des Islam wurde nicht zuletzt durch Spanien geprägt. Da gab es eine relativ tolerante Politik gegenüber den Christen, solange sie Tribut zahlten und auf äußere Werbung von Glocken und Prozessionen verzichteten. In der Literatur der Christen gab es gleichwohl unterschiedliche Positionen: im Rolandslied wurde die Idolatrie des Islam angeprangert – in Unkenntnis, dass diese Religion strikt monotheistisch war und ihren Gründer nicht so vergöttlichte wie das Christentum. Einige Autoren traten für eine moderate Koexistenz ein. Andere, wie *Eulogius* und *Paulus Alvarus*, sahen den Triumph des Islam als den Auftakt zum Erscheinen des Antichrist in der Apokalypse (Southern 1962: 15, 3ff, 22).

Die intensivsten Beziehungen zu Asien gab es in Venedig. Die zahlreichen Berichte aber erwiesen sich als widersprüchlich und ungenau. Die Aufzeichnungen wurden meist Jahre nach der Reise aus dem Gedächtnis nieder geschrieben (Pinto 1966: 401). Die Anteile des Fernwehs und der Faszination des Fremden bei den zahlreichen Berichten von mittelalterlichen Pilgern ins Heilige Land sind schwer zu generalisieren. Es waren keineswegs nur fromme Motive, die eine Massenreisetätigkeit auslösten. Adlige Abenteurer sehnten sich nach dem „wundersamen Osten“. Religiöse Aspekte, wie den Ritterschlag am Heiligen Grabe zu empfangen, waren auch Karrierepolitik. Politische Spionage zur Erkundung der Aussichten für einen neuen Kreuzzug oder wirtschaftliche Interessen spielten eine Rolle. Selbst ein Maler wie *Scorel* hatte unterschiedliche Motive, die von „frommer Sehnsucht“ bis zu „unternehmungslustiger Reisebegier“ klassifiziert worden ist. Bei einer Istanbul-Reise des Malers *Coeck* wurden sogar überwiegend ökonomische Hoffnungen unterstellt, weil der Maler Aufträge des Sultans erwartete (Friedländer 1935: 125, 54) (Kap. 2 c). Als Anwendungsfall einer Theorie des „kollektiven Gedächtnisses“ wurden Vorstellungen von Pilgern auch Gegenstand soziologischer Untersuchungen. Maurice Halbwachs (1941: 178ff), der in einem deutschen KZ umkommen sollte, hat anhand der Quellen gezeigt, dass die Christen der frühen Pilgerreisen nicht nach empirischen Anhaltspunkten der Bibel ihre Gedenkstätten im Heiligen Land schufen, sondern nach höchst subjektiven kollektiven Bedürfnissen in den Herkunftsnationen.

Die Kirche hat die Ströme von Pilgerreisen für Geistliche durch Genehmigungspflichten zu kanalisieren versucht. Es wurde nach der Eroberung von Jerusalem durch die Araber überlegt, die Wallfahrten ganz zu untersagen, damit die „Muselmänner“ nicht an den Abgaben für den Besuch der heiligen Stätten verdienten.

Auch relativ positive Berichte über die Freundlichkeit der Moslems in einigen Pilgerberichten waren der Kirche ein Dorn im Auge. Die Dolmetscher, die ihre Dienste anboten, und alles besorgten bis auf den Wein, der ihnen verboten war, haben sich ihre Freundlichkeit durch horrende Preise und Betrug reichlich entgelten lassen. Wissenschaftliche Zwecke wurden zunehmend verfolgt. Im Auftrag von François I wurden Emissionäre tätig, um Handschriften für die Pariser Bibliothek zu erwerben. Einige Reisende erhofften – wie heute auch – Begegnungen mit Gurus, um in den Geheimwissenschaften perfekt zu werden (Röhricht 1889: 6ff).

Bis 1100 wurde eine Ära der Ignoranz über den Islam festgestellt. Kaum ein Autor erwähnte Mohammed. Der erste Kreuzzug hat die Beziehungen zwischen dem Islam und dem Christentum verändert. Aber die Kreuzfahrer verstanden wenig von Religion und Gesellschaft, die sie in Palästina antrafen. Nie zuvor hatten nicht nur Eliten sondern auch gewöhnliche Bürger durch den Massenaufbruch ins Heilige Land Eindrücke von exotischen Landstrichen mitgebracht. In den Niederlanden haben die Pilger nach der Rückkehr Gemeinschaften gegründet, und ließen ihr Erlebnis als Gruppenportrait für die Nachwelt überliefern. Trotz der einfallslosen Aufreihung, um die Gleichwertigkeit der Personen zu betonen, gelangen Malern wie *Scorel* individuelle Porträts der Betroffenen. Ein Beitrag zum Exotismus war dieses kollektive Reiseandenken kaum, denn es hielt sich an die Wappen- und Kleidungsunterschiede der holländischen Gesellschaft. Anrüchiger schien damals, dass kaum ein Hinweis auf den frommen Eifer von Pilgern bei diesen „zwölf Reisejüngern“ zu finden war.

Das Bild des Islam trübte sich mit der wachsenden Bedrohung Europas durch die Türken, die Byzanz vernichtet hatten. Die Einschätzung des osmanischen Reiches schwankte zwischen Bewunderung und Grauen. Um 1532 führte die Betroffenheit über die osmanischen Erfolge zu ersten Prophezeiungen über den baldigen Niedergang. Sie erwiesen sich als verfrüht und hatten den Nachteil, das Datum des Zerfalls allzu präzise anzugeben. *Barthélémy Georgievits*, der in der Türkei inhaftiert gewesen war, hat 1544 die Niedergangsprophecie erneuert (Bataillon 1966: 453f). Das Bild des Islam sollte sich erst nachhaltig verschlechtern, als die gegenteilige Entwicklung der frühen Erfolge eintrat. Europa erlebte in der Neuzeit einen wirtschaftlichen Aufschwung. Das türkische Reich hingegen geriet in die Krise. Das war nicht nur negativ für sein Image, weil es Europa nicht mehr bedrohte. Nur Griechenwehmut hat Anfang des 19. Jahrhunderts noch einmal eine Welle der Antipathie gegen die Türkei ausgelöst. Als Griechenland unabhängig geworden ist, war der „kranke Mann am Bosporus“ zunehmend wohlgelegen, zumal er die christlichen Pilger zu den Heiligen Stätten nicht behinderte. Ein bekannter reisender Pilger wie *Fürst Pückler* (1966: 362, 364) fühlte sich „nicht in der vollen Höhe der heiligen Stimmung“ als er den Schmutz und das Sektengezänk an den Heiligen Stätten erblickte. Er schämte sich, dass „die türkische Polizei unter den – man scheut sich, es aufzuschreiben – einander prügelnden und sich anspeienden „Christen Ruhe“ herstellen musste.“

### b) Das Zeitalter der „Entdeckungen“

Die koloniale Gebärde mit der durch das Hissen von Flaggen ganze Länder angeeignet wurden, kann rückblickend günstigstenfalls als „Kulturchauvinismus“ aufgefasst werden, weil angebliche „Entdecker“ nach den Rechtsvorstellungen ihrer Länder handelten (Bitterli 1976: 72). Schon Jacob Burckhardt (1988: 206) hatte festgestellt, dass der wahre Entdecker nicht der sei, „welcher zufällig zuerst irgendwohin gerät, sondern der, welcher gesucht hat und findet“. Columbus wäre danach ein Entdecker: er hat gesucht, auch wenn er etwas anderes fand als er gesucht hatte. Mildernde Umstände sprachen gleichwohl für ihn, da er glaubte den gesuchten Westweg nach Indien gefunden zu haben.

#### Mongolen, Moslems und Christen

Der Entdeckung Amerikas ging die Suche nach einem neuen Seeweg nach Indien voraus. Östliche Entdeckungsfahrten hatte es im Mittelalter aber auch zu Lande gegeben. Von Missionaren, diplomatischen Gesandten und Abenteurern liegen zahlreiche Berichte vor. Chinesische Quellen über die Westzüge der Mongolen sind ausgewertet worden. Sie erwiesen sich aber nicht als ergiebig jenseits der militärischen Beschreibungen und waren zum Teil geographisch ungenau und konfus (Bretschneider, 1910, Bd. 1: VI, 322). Instruktiver waren Berichte von islamischen Reisenden. Im Bericht des „arabischen Marco Polo“ *Ibn Battuta* (1974: 60, 102, 111, 244ff), der auf Geheiß eines marokkanischen Fürsten diktiert worden ist, sind viele Eigenarten der besuchten Höfe exakter beschrieben worden als bei christlichen Reisenden. Der Bericht ist weniger von Wertungen in seiner Objektivität gemindert. Battuta hatte erstaunlich viel Verständnis für abweichende Bräuche und nur selten schimmerte sein religiöses Vorurteil durch. Ein muslimischer Berichterstatter hatte offenbar weniger Hemmungen als die frommen Christen, den großen „Podlatsch“ im Austausch von Geschenken für Handelsprivilegien und die Bestechlichkeit der unteren Chargen an den Höfen drastisch zu schildern. Die chinesischen und mongolischen „Götzendiener“ wurden kaum milder beschrieben als bei den Christen, obwohl die Autonomie muslimischer Gemeinden Eindruck hinterließ. Die Kunst kam häufiger in den Berichten von Muslimen zu ihrem Recht. Ibn Battuta (1974: 247) glaubte, „dass kein Volk, nicht einmal die in dieser Kunstart berühmten Byzantiner“ in der Malerei mit ihnen konkurrieren können.

Das Erscheinen der Mongolen löste trotz des Rückzugs nach der Schlacht bei Liegnitz 1241 Entsetzen aus. Noch Kaiser Friedrich II schrieb in einem Brief an Heinrich III von England über die Verwüstungen und wünschte, dass durch die vereinten Anstrengungen der Christen die „Tartaren in den Tartarus“ getrieben werden sollten („ad sua Tartara Tartari detrudentur“) – ein Wortspiel, dass auch in einem Papstbrief an den Erzbischof von Aquileja 1243 wieder auftauchte. Das Wort Tartar war ursprünglich von einem Fluss abgeleitet worden und erhielt nun

eine eschatologische Bedeutung (Münkler 2000: 24). Der Papst und König Saint Louis von Frankreich dachten daran, die Mongolen als Hilfe gegen die Ausbreitung des Islam zu benutzen und eventuell die heiligen Stätten wieder zu erobern (Rubruck 1900: XIX, XXVII). In der mongolischen Niederschrift des Jahres 1240, die unter dem Namen „Die Geheime Geschichte der Mongolen“ bekannt wurde, weil sie damals nur dem Dienstgebrauch und nicht der Veröffentlichung diente, wurden noch harte Töne gegen die Moslems angeschlagen: „Nachdem ich nun auf meinem Kriegszuge gegen das Mohammedanervolk mit Unterstützung des ewigen Himmels das Mohammedanervolk zur Ordnung gebracht habe, komme ich jetzt mit dir, Burhan, abzurechnen“ (Haenisch 1948: 134). Diese Allianz zwischen Mongolen und Christen kam nicht zustande. Im Gegenteil, je weiter westlich die Khane im zerfallenden Reich Dschingiskhans lebten, umso häufiger nahmen sie den Islam an, gelegentlich nacheinander den sunnitischen und schiitischen Islam. Die meist buddhistischen Mongolenherrscher im Iran, die Ilchane, hatten nicht selten selbst religiöse Konflikte mit ihren islamischen Untertanen (Spuler 1968: 10f).

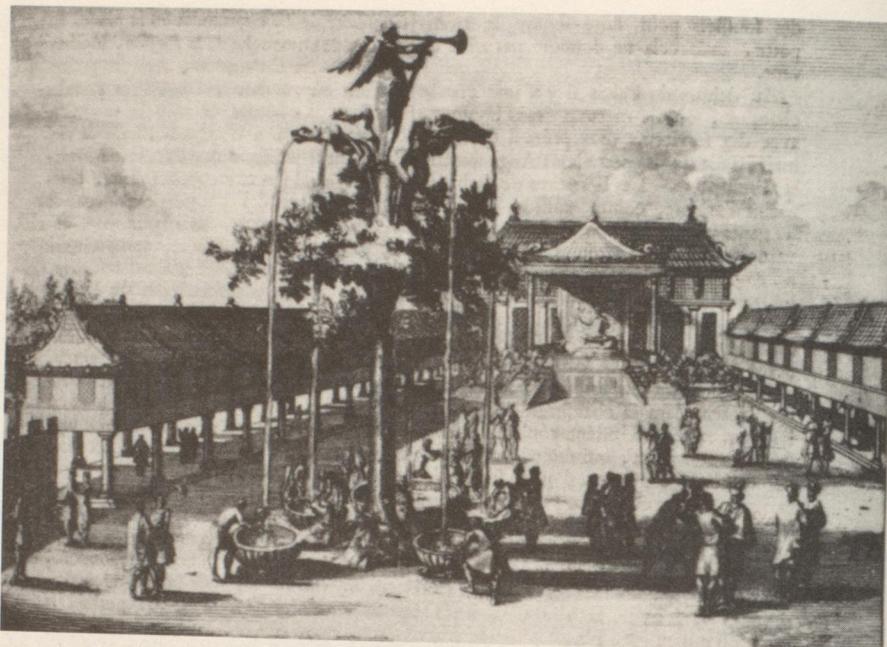
Es gab vor der Neuzeit kaum permanente diplomatische Kontakte zu fernen Ländern. Diplomaten lebten generell unter dem Odium nur „Spione ihres Landes“ zu sein. Venedig galt als der erste Staat, der im sechzehnten Jahrhundert das Gesandtschaftswesen ausbaute und auch die Machthaber in Konstantinopel einbezog. Systematisierte Berichte wurden in einer professionell gehandhabten Geheimschrift entwickelt (Andreas 1943: 48ff, 279). Als erster europäischer Ostasienreisender galt *Giovanni dal Piano di Carpini* der mit einem Brief des Papstes „An König und Volk der Tataren (Mongolen)“ ausgestattet zum Heerlager der Mongolen gelangte. Sein Bericht „Ystoria Mongolorum“ wurde zunächst handschriftlich verbreitet und später im *Speculum Historiale* von *Vincenz von Beauvais* (nach 1259) publiziert. Carpini kam 1247 mit einem Schreiben des Großkhans zurück, in dem dieser die Unterwerfung der europäischen Könige unter seine Herrschaft forderte. Papst und Könige sollten in Karakorum zur Huldigung erscheinen.

Der Flane *Wilhelm von Rubruck* (Willem van Rubrouck) und Marco Polo waren die bekanntesten Pioniere der Reisen bis nach China. Rubruck unternahm seine Reise 1253–55 zum Großkhan Möngke im Auftrag des französischen Königs Ludwig IX des Heiligen und des Papstes. Die beiden Pioniere kamen nur bis Karakorum. Die Kommunikation mit dem Khan war ziemlich distanziert. Rubruck (1900: 28) berichtete, dass der „Kaiser der Tataren“ niemals persönlich einen Ausländer anredete, sondern nur zuhörte und die Antworten durch ein Medium erteilte. Rubruck (1900: 63) schilderte die Trinksitten, und *Piano de Carpini* behauptete sogar, dass Trunkenheit unter den Mongolen als ehrenvoll galt. Über den Tod nach unmäßigem Alkoholgenuss des Ilchan Abqua 1282 wurde von einer Quelle ohne große Gemütsbewegung fast freundlich berichtet (Dok. in: Spuler 1968: 152). Das Fehlen von Häusern, der Kauf von Frauen zur Heirat, die Unmöglichkeit eine Witwe zu heiraten, weil die Vorstellung bestand, sie werde nach dem Tode zu ihrem ersten Mann zurückkehren, und das harte Leben der Sklaven beschäftigten Rubruck des längeren (1900: 77f). Rubrucks Bericht war detaillierter als die

der Vorgänger aber weniger systematisch. Da er missionarisch tätig war, galten seine Beobachtungen der religiösen Gruppierungen als besonders aufschlussreich für die historische Ethnologie. Er traf auf Buddhisten, die er der Idolatrie bezichtigte, deren Religiösität ihn aber gleichwohl beeindruckte. Die kleine katholische Gemeinde in der Hauptstadt blieb isoliert durch ihre Konzessionslosigkeit. Gerüchte, der Khan oder Mitglieder seiner Familie wären geneigt sich taufen zu lassen, waren Missverständnisse oder Erfindungen. Der flämische Kleriker, Wilhelm von Rubruck (1900: 193, 207, 211ff) hat degoutiert vom Sektengenzäk der Nestorianer – die das Kreuz als Symbol wegen seiner Leidensträchtigkeit verabscheuten – und der Katholiken berichtet. Es schien unter den Orientalen nicht sehr werbächtig, dass der „verkündete“ Gott, so elend gestorben sein soll (ebd. 37). Wie andere Gesandtschaften in den Orient hat auch Rubruck religiöse Streitgespräche gesucht und auf die Überlegenheit christlicher Dialektik gesetzt. Die Nestorianer wollten erst gegen die Muslime argumentieren. Rubruck plante seine Taktik sorgfältig und verwarf diesen Vorschlag, weil die Muslime wenigstens nur einen Gott akzeptierten (Fried 1986: 308). Der Hof tolerierte einige Konversionen, aber „Unruhestifter“ wurden hart bestraft. Die Berichte über das Hofleben waren hinsichtlich der Religion und des Weltbildes der Herrschenden weniger ergiebig als durch Klatsch über permanente Trinkrituale – die ein Autor mit denen deutscher Corps-Studenten verglich (Olschki 1946: 56) – und die Auswahl der Konkubinen bis hin zum Test, ob sie auch nicht schnarchten.

China wurde anfangs häufig durch die Brille der Erfahrungen der Europäer gesehen. *Marco Polo* war durch seinen ersten volkssprachlichen Bericht über eine Reise nach Ostasien einflussreich. Als eine frühe Quelle brachte Marco Polo einerseits seine religiösen Vorurteile zugunsten des Christentums mit. Den Taoismus und den Konfuzianismus hat er ignoriert oder nicht verstanden. Andererseits sah er China durch die Brille der Mongolen, die er besser kannte. Er verkannte daher die „indifferente Toleranz“ der Mongolen, die vor allem auf ein Gleichgewicht unter den Religionen zur Festigung der eigenen Herrschaft anstrebte (Etiemble 1966: 386). Mit der Dauer der Herrschaft konnte die Indifferenz jedoch nicht aufrecht erhalten werden: in China ließen sich die Mongolen vom Buddhismus beeinflussen, in Persien hingegen vom Islam. Gerade die Mängel der Berichterstattung Marco Polos über China haben Zweifel entstehen lassen, ob er überhaupt bis China gereist sei. Gegen seine Darstellung sprach, dass es in chinesischen Quellen keinerlei Hinweis auf sein Erscheinen gab. Da Marco Polos Werk aber in seiner Bedeutung mit *Herodot* verglichen wurde, fiel gleichwohl mildes Licht auf die erdichteten Teile. Schließlich hat auch Herodot vieles nie gesehen, worüber er erstaunlich informiert geschrieben hat (Wood, 1996: 184, 210). Religionen wurden bei den Mongolen nicht selten nach den Regeln ihres Staats- und Kriegsinteresses funktionalisiert. Bei der Invasion der Mongolen 1241 in Ungarn und Schlesien hat der mongolische Kommandeur nach chinesischen Quellen angeblich alle Muslime aufgefordert zu Allah zu beten (Bretschneider 1910, Bd. 1: 319).

Marco Polos Bericht war publizistisch weit erfolgreicher als die Werke seiner Vorgänger, da er zusätzlich zur Mongolei Äußerungen über China, Japan, Indien,



2) Mangu Khans Magische Fontaine

Indonesien und die Ostküste Afrika enthielt. Nicht überall ist er wirklich gewesen, z.B. in Japan. Columbus hatte diese Beschreibung der Welt bei sich und verhieß seinen unzufriedenen Matrosen, man werde bald „Cipangu“ (Japan) erreichen, wie noch *Las Casas* (1951, Bd. 1: 190f) berichtete. Als Marco Polo, sein Vater und sein Onkel 1295 nach 24 Jahren in Venedig in abgerissener Kleidung wieder auftauchten, hatten sie Mühe zu erklären, dass sie die als verschollen geltenden Polos seien. Selbst ihr Haus war schon von Verwandten usurpiert (Knust: Einleitung zu Marco Polo 1986: 10ff, 16). Um 1300 erschien eine Ausgabe des Berichts über seine Reisen 1271–1295 unter dem Titel „Il Milione“. Sie war von dem Schreiber Rustichelli bearbeitet und ausgeschmückt worden. Marco Polo hat seinerseits bereits schriftliche Quellen eingeflochten und in chinesischen Diensten seine Vorbilder gefunden. Das Werk wurde so eine Mischung aus Augenzeugenbericht und Erdichtetem, die das Leben am Hof von Kublai Khan für europäische Leser verständlich machte. Die Beschreibung der Gesellschaft der Mongolen fiel etwas schönfärberisch aus. Marco Polo lobte den freundlichen Umgang der Männer mit ihren Frauen und die Einigkeit im Familienverbande. Unterschwellige Konflikte dürften sich dem Landfremden schwerlich erschlossen habe. Abschätzig wurde freilich berichtet, dass die Mongolen keine Jungfrauen heiraten wollten und hielten das für den Göttern wohlgefällig (1986: 108–189). Er fand unter den westlichen „Tataren“ sogar heruntergekommene Volksteile, vor allem, wenn sie ihre alten Bräuche aufgegeben hatten und sich dem „Götzendienst“ oder dem Islam der „Sarazenen“ ergeben hatten.

Einige religiöse Zeremonien auf der Insel Zipangu hielt er für so „teuflisch, dass es gottlos wäre, darüber zu berichten“. Realistisch wurde die Kampftechnik der Mongolen beschrieben, die erfolgreich durch Vermeidung offener Feldschlachten war. Auch das Rechts- und Strafsystem wurde scharfsinnig beobachtet (1986: 112f). Weniger realistisch schienen die Hoffnungen, dass am Hof des Khans Neigungen zum Christentum bestanden. Es wurde jedoch auch nicht verschwiegen, dass der Großkhan Bedenken hatte. Vater und Onkel Marco Polos hatte er angeblich anvertraut: „Warum sollte ich ein Christ werden? Ihr selbst müsst zugeben, dass die Christen in meinen Ländern keine Wunder ausrichten können. Dagegen seht ihr, dass die Heiden tun können, was sie sollen... Die heidnischen Zauberer haben Gewalt über das böse Wetter, und können es in eine andere Himmelsgegend verbannen“ (1986: 136, 174). Solche angeblichen Erfolge der Zauberer schlugen sich in der Vermehrung der Astrologen und Schicksalsdeuter auf eine Zahl von ca. 5000 nieder, die der Khan unterhielt.

Gian Battista Ramusio hat viele der Reiseberichte in seinem Werk „*Navigazioni e viaggi*, (Venedig 1550–59, 3 Bde.) vereinigt. Die Kenntnis des fernen Ostens wuchs nicht linear. Sie war zu Ramusios Zeiten geringer als zwei Jahrhunderte zuvor. Die Kooperation der Künste zwischen Europa und dem Mongolischen Reich war vergleichsweise unterentwickelt. 1242 – nach dem Tod von Ogudai, dem Sohn und Nachfolger Dschingis Khans – zogen sich die mongolischen Truppen nach Zentralasien zurück. Ein französischer Künstler, *Guillaume Boucher*, und viele andere wurden aus Belgrad mitgenommen. Die westlichen Einflüsse der hohen Kultur stammten aus Frankreich. Prestige hatten vor allem „die Franken“. Manghu Khan war gut informiert über die außereuropäischen Unternehmungen von König St. Louis. Italien war nur als Land des Papstes bekannt, Deutsche wurden in die Eisenminen geschickt. Boucher lebte als Sklave in der Hauptstadt Karakorum und gehörte zum Haushalt von Mangu Khans Bruder Arik-Buga. Rubruck (1900: 177, 207f) hörte von einer gefangenen Französin über den Goldschmied „Buchier“ und sah den „Trinkbrunnen“ im Eingang des Palastes.

Guillaume Bouchers Werkstatt soll 50 Gehilfen umfasst haben. Zum Nachteil der Geschichte des Exotismus sind von ihm keine Werke sondern nur lakonische Bemerkungen über sein Werk bekannt (Olschki 1946: 4), obwohl sich das Prestige des Westens überwiegend auf „arts and crafts“ bezog. Durch einen Zufall wurde Meister Guillaumes „Trinkfontaine“ für die kaiserliche Haupthalle als Gravüre bekannt durch Bergerons Edition von der Reise eines Mönches im Jahre 1735. Es war ein glitzerndes Monument, um die exzessiven Trinkrituale für ausländische Besucher wirkungsvoll zu inszenieren (Bild 2). Weitere rudimentäre Roboter und Maschinen sind als Zeichnungen in *Villard de Honnecourts* Skizzenbuch überliefert, ohne dass bekannt wäre, ob sie je gebaut wurden (Hahnloser 1935: 9, 39, 44f, 24, 104, 134). Die Kunst der Mongolen war voll von eklektischen und religiösen Details. Guillaumes Baum-Monument, das dem profanen Zweck diente, die alkoholischen Getränke zu verteilen, reihte sich in diese Tradition ein. Es ist als Reverenz gegenüber dem heiligen kosmischen Baum gedeutet werden, der im Buddhismus eine Rolle spielte (Olschki 1945: 69).

Es wurde die These vertreten (Pochat 1960: 151), dass der Humanismus kaum zur Erweiterung des geographischen Weltbildes beitrug, weil er lieber auf die Autorität der antiken Autoren hörte als auf die Berichte aus Übersee. Diese Sicht war stark von deutschen Erfahrungen bestimmt. Die romanischen Länder und England hatten direktere Berührungspunkte mit den Entdeckern ferner Kontinente. Die Antike war freilich der sichere Anker für Neues. Daher haben viele Schriftsteller das fremde Exotische mit dem vertrauten Klassischen verglichen. So wurde vielfach die Reinheit der Eingeborenen mit der Reinheit der Germanen verglichen, wie sie *Tacitus* überlieferte. Europäische Analogien waren beliebt, wie der Vergleich konfuzianischer Gelehrsamkeit mit der Philosophie der alten Griechen.

#### Die „Befreiung des Raumes“ in der frühen Neuzeit und die politische Theorie

In der Renaissance kam es zur „Befreiung des Raumes“. Die kopernikanische Wende brachte die Befreiung des Kosmos von religiös verengten Sichtweisen des außerirdischen Raumes. Die Reisen in Länder jenseits von Europa brachten die Befreiung des Raumes auf der Erde. Beide Ausweitungen des Raumgefühls wurden vielfach zusammen gesehen. *Jean Bodin* hat in seinen „Sieben Weisen“ die Analyse der geheimen Ursachen mit Reisen in entfernte Länder verglichen. *Galileo Galilei* sah Analogien von Berichten über den Mond und Neuigkeiten aus Mexiko. *Burton* fand die Dispute über Kosmologie so schwer zu verstehen wie die Entdeckung Amerikas. Sein Schluss war jedoch noch religiös: „Gott verheimlicht oder enthüllt wem und wann er will“ und *Giordano Bruno* verglich sich mit Columbus (zit. Bouwsma 2000: 67; Brenner 1989: 22f, 250). Es kam zu einer beispiellosen Universalisierung und Homogenisierung des Weltbildes. Eine läbliche Ausnahme der Differenzierung war *Francis Bacon* (1962: 32) mit seiner Idolen-Lehre, welche eine objektive Wahrnehmung der Welt aufgrund der Sinnesorgane, der sprachlichen Unterschiede und vor allem der Voreingenommenheit durch „*idola*“ (Vorurteile) – meist als Vorform der späteren Ideologiekritik aufgefasst – nicht für möglich hielt. Die vier Vorurteile, die er unterschied, waren die der „Gattung“ (welche unsere Sinne für das Maß aller Dinge nimmt), die des eigenen „Standpunkts“, die „der Gesellschaft“ und die „der Bühne“ (weil viele Begriffe nicht empirisch sind, sondern aus Fabeln und Spielen einer erdichteten Theaterwelt stammten). Alle diese *idola* kehren „oft belästigend bei der Erneuerung der Wissenschaften zurück, wofern man nicht, dieser Warnung eingedenk, stets dagegen auf seiner Hut ist“. Im Gegensatz zu späteren Ideologielehren von *Karl Marx* bis *Karl Mannheim* war damit immerhin die Möglichkeit eingeräumt, durch „Induktion“ den Vorurteilen zu entrinnen. Noch gab es kein unausweichliches sozial bedingtes „falsches Bewusstsein“. Die Idolenlehre ließ sich trefflich auf die Wahrnehmung des Exotischen anwenden.

Wissenschaftliche Bemühungen von Ethnologen verbanden sich gelegentlich zu einer kryptischen politischen Theorie. Utopisches Denken wurde in Gesprächsform literarisch dargeboten wie *Lahontans* „Gespräche mit einem Wilden“ oder

*Diderots* „Nachtrag zu Bougainvilles Reise“. Es offenbarte sich eine kreative Kehrseite des ethnologischen Reisenden: der Ethnologe als Utopist wie *Louis Armand Baron de Lahontan* in seinen „*Dialogues curieux*“ (1703) mit einem Huronen, der die „Bon-Sauvage-Literatur“ im 18. Jahrhundert prominent machte und einen utopischen Diskurs dem grauen Alltag des absolutistischen und klerikalen Regimes entgegen stellte (vgl. Saage 2002: 10, 102ff). In einer eher positivistischen Geschichtsschreibung über alle Formen der Staatstheorie urteilte der Liberale *Robert von Mohl* (1855, 1960 Bd. I: 211) ungewöhnlich streng über die zahlreichen utopischen Staatsromane, die Europa eine angeblich bessere Welt entgegenstellten: „Von einem unmittelbaren Gewinne für das Leben kann wohl nicht die Rede sein. Es hat sich nie begeben, dass irgendein Staat sich die in einem Roman geschilderten Einrichtungen zum Muster genommen hätte“. Mohl vermisste kreative Vorschläge im Bereich politischer Institutionen. Er räumte allenfalls ein, dass im Bereich der Beschreibung von Gesellschaften einige beherzenswerte Gedanken auftauchten. Immerhin war Mohl ungewöhnlich darin, dass er die Lehren im Gewande der Erzählung in die Geschichte der Staatswissenschaften einbezog. Was in dieser imperialistischen Epoche noch völlig ausgeblendet wurde, war die Tatsache, dass der Exotismus im Gewande utopischer Reiseromane einen anti-imperialistischen und anti-rassistischen Kern enthielt – auch wenn diese Reisen und Werke ohne die Infrastruktur der imperialistischen Expansionspolitik nicht zustande gekommen wären. Diese literarische Form stärkte auf unterhaltsame Weise die Opposition der Intellektuellen gegen den Absolutismus, wie das keine ethnographische Wirklichkeitsanalyse vermocht hätte.

Neben der literarischen Ausschmückung versuchte die Wissenschaft in der frühen Neuzeit auch die Welt zu systematisieren. Es gab meist zwei Formen der Reiseberichte: der *enzyklopädische Ansatz* der Faktensammler und der Reisenden, die ihre subjektiven Eindrücke und Entwicklungen im Angesicht des Exotischen als eine Art „*sentimental journey*“ auffassten. Als Reaktion auf die „Entzauberung der Welt“ durch die Wissenschaft kam es dabei zur Aufbauschung des Exotisch-Phantastischen. Beide Sichtweisen flossen in der Instrumentalisierung des Exotischen zusammen, in dem sie als „*Welttheater*“ inszeniert wurden. Sie hatten ihr Pendant auch in der Ethnologie, wenn sie nicht mit rigoros kontrollierter Deskription arbeitete. Vor allem beim schöngestigten Approach an den Exotismus gab es die weitreichendsten Brücken zum Verständnis fremder Kulturen. Noch der reisende Schiffsarzt *Victor Segalen* (1878–1919) konnte eine einfühlsame Theorie des Exotischen in seinen Romanen entwickeln, welche die Möglichkeit des Verstehens fremder Kulturen an das Subjektbewusstsein des Ethnologen band (Petermann 2004: 254, 847ff, 863).

*Claude Lévi-Strauss* setzte anfangs etwas professioneller die emphatische Tradition auf Rousseaus fort, reiste aber wie sein Vorbild ungern. Als er in den „*Tristes tropiques*“ (1954, 1978: 9), die seinen Weltruhm begründeten, sein Buch mit der Erklärung begann: „Ich verabscheue Reisen und Forschungsreisende“, hat er sich – der philosophische Autodidakt, der er in der Ethnologie im Grunde war – in seiner Zunft noch zusätzlich unbeliebt gemacht. Damit wurde eigentlich das Ende

des Exotismus und der Reisen eingeläutet: „lebt wohl, Wilde! lebt wohl, Reisen!“ (1954, 1978: 9, 412). Er empfahl „loszulassen“, sich zu entspannen, das bienenfleißige Treiben der Wissenschaft zu unterbrechen und „diesseits des Denkens und jenseits der Gesellschaft“ sich am Anblick von Mineralien und Blumen zu erfreuen. Die Absage an die Wissenschaft könnte jedoch zugleich als eine Einladung an die Kunst aufgefasst werden, den verstehenden Part einer fehlgeleiteten Wissenschaft zu übernehmen.

Die Impulse im Zeitalter der Entdeckungen waren so vielfältig wie die in der Ära der Kreuzzüge. Wirtschaftliche Interessen standen noch stärker im Vordergrund. Aber es gab auch politische, kulturelle und religiöse Motive wie bei den Reisen der Jesuiten bis nach China. Hinter der Expedition nach Brasilien ist die Suche nach einem Asyl für die französischen Protestanten gesehen worden. Reiseberichte wurden Bestseller, wie *Guillaume Postels „République des Turcs“* (1560). Sie schwankten zwischen einer Idylle und der von Kannibalismus und Grausamkeit bedrohten Hölle. Die Herabsetzung der Eingeborenen als nicht vollwertige Menschen beruhte auf zwei Ideen:

- auf der Annahme einer Höherwertigkeit der Christen,
- auf der Angst vor ständigen Konflikten in Stammesgesellschaften, welche die frühneuzeitlichen Staatslehren als Bedrohung von Souveränität und Staatsräson witterten.

Die *Annahme einer Höherwertigkeit der Christen* führte dazu, dass nur eine Minderheit von Schriftstellern die Grausamkeiten gegenüber den Eingeborenen anprangerte wie *Mendes Pinto*, der die Portugiesen in Ostasien kritisierte, oder der Dominikanermönch *Antonio de Montesinos*, der gegen die Unterdrückung der Bevölkerung in Hispaniola auftrat. *Francisco de Vitoria* und *Bartolomé de Las Casas* (1951, Bd. 1: 225) wetterten gegen das mangelnde Verständnis gegenüber den Indios und die Versklavung der Eingeborenen. Las Casas empfahl sogar spanisch-indianische Mischsiedlungen, um die Assimilation zu erleichtern. Versuche in Venezuela scheiterten später an den Vorurteilen spanischer Siedler und am Egoismus der Sklavenjäger (Bitterli 1986: 92).

Für *Bellarmino* waren alle Menschen nach Gottes Ebenbild geschaffen. Er schloss daraus, dass die Europäer keine Herrschaftsrechte gegenüber den Eingeborenen hatten. *Francisco Suárez* (1621, 1944 Bd. 2: 767ff), ein spanischer Pionier des Völkerrechts, argumentierte, dass das Naturrecht auch in den Herzen der Ungläubigen wohne. Zwang gegen Ungläubige, die sich der Idolatrie hingaben, soweit sie noch keine formelle Blasphemie darstelle, war nur in engen Grenzen erlaubt, etwa beim Opfern von Kindern. Zwangsmittel waren zudem an rechtliche Rahmenbedingungen gebunden und durften sich allenfalls an ungläubige Untertanen und Abtrünnige richten. Für Juden und Moslems schien Sondermaßnahmen angebracht, weil sie sich als prononcierte Feinde des Christentums gezeigt hätten. Überraschend hoch war in der Praxis die Empathie, welche die Jesuitischen Missionare den Indianern entgegen brachten. Sie versuchten nicht, den Eingeborenen europäische Sprachen beizubringen, sondern bedienten sich ihrer eigenen Bildsys-

teme und Kulturen. Immer wieder gab es Berichte, dass sich die Indianer als unbeherrschte Gesprächspartner erwiesen. Mutterwitz, ironische Zurückhaltung und scharfsinnige Kommentare zu Ungereimtheiten der christlichen Dogmatik machten den Bekehrern das Leben schwer (Bitterli 1976: 118).

Die zweite Form der Behauptung einer Minderwertigkeit von Eingeborenen fand sich in der neuzeitlichen Staatslehre. Bei *Thomas Hobbes* wurde der Naturzustand im *Leviathan* (1651 Teil I, Kap. XIII: 97) durchgehend negativ beurteilt, auch wenn er nicht der Meinung war, dass er bei allen Völkern bestanden hat. Aber gerade die Völker Amerikas, die keine Regierung besitzen und ohne Souverän notwendigerweise auf tierische Weise leben, wurden negativ beurteilt, weil sie von ständigen Stammesfeinden und Bürgerkriegen bedroht schienen: „Denn die wilden Völker verschiedener Gebiete Amerikas besitzen überhaupt keine Regierung, ausgenommen die Regierung über kleine Familien, deren Eintracht von der natürlichen Lust abhängt und die bis zum heutigen Tag auf jene tierische Weise leben, die ich oben beschrieben haben“. Der „böse Wilde“ wurde in Zeiten der europäischen Bürgerkriege so für Teile der politischen Theorie zu einer Bedrohung der Rechtsordnung.

Erst einige Philosophen der Aufklärung haben die Gleichwertigkeit aller Menschen theoretisch entwickelt. Einer der differenziertesten Theoretiker war *Montaigne* (III, 6; 1962, Bd. 2: 340ff). Er war selbst kein Reisender, aber sein empirischer Drang reichte aus, um sich nach Rouen zu begeben, um mit brasilianischen Indianern mittels eines Dolmetschers zu reden (Bucher 1981: 5). Montaigne hatte große Bewunderung für China, das viele Erfindungen – wie die Artillerie – tausend Jahre vor den Europäern gemacht habe. Er hat vor allem die Verwüstungen angeklagt, welche die Europäer in Mexiko und Peru angerichtet hätten. Die Völker, die noch von den „natürlichen Gesetzen“ bestimmt würden, sind vielfach als „barbarisch“ bezeichnet worden. Montaigne (Bd. 1: 234) fand aber, das angeblich barbarische sei weitgehend das „ungewohnte“, weil man seine eigenen Bräuche und seine Religion meist als das perfekte Maß der Dinge betrachte. Platos Idealstaat schien ihm bei weitem nicht so perfekt, wie die Nähe zum „Urzustand“ mancher angeblich barbarischer Gesellschaften. Im Essay über Kannibalismus differenzierte Montaigne (Bd. 1: Kap. 31: dt. 2005: 239): „Ich habe durchaus nichts dagegen einzubringen, dass man in einem solchen Vorgehen eine furchtbare Barbarei sieht, bin aber dagegen, dass wir zwar ihre Fehler verdammen, aber so blind gegen unsere eigenen Fehler sind. Es ist doch viel barbarischer einen lebenden Menschen zu martern, als ihn nach dem Tode aufzusäubern“. Religionskriege und Hexenverbrennungen in Europa fand er nicht besser als den tadelnswerten Kannibalismus ferner Ethnien. Man hat von einer „doppelten Inversion“ gesprochen: aus bösen grausamen Indianern werden gute, und unter den angeblich guten Europäern werden die Bösen entdeckt (Petermann 2004: 96). *Claude Lévi-Strauss* (1981: 383) hat den Vergleich des Kannibalismus mit europäischen Kriegsgewohnheiten später auf die Spitze getrieben: „Wir werden mit dem Anderen dadurch fertig, dass wir es abtrennen, isolieren, auf den Müllhaufen werfen, und den Abfluss des Vergessens hinunterspülen (und so verdeckt unsere Identität herstellen und reproduzieren). Demge-

genüber verhalten sich die ‚Kannibalen‘ völlig anders: entweder buchstäblich oder metaphorisch, in Wirklichkeit oder in unserer Phantasie“.

Montesquieu (1956: 6) hat im Geist eines stoischen Kosmopolitismus in den „Lettres persanes“ einem fiktiven Usbek Weisheiten untergeschoben, die davon zeugten, dass Asiaten die Franzosen besser verstehen könnten als mancher Deutsche, der in Frankreich gereist ist. Damit wurde unter dem Vorwand der exotischen Distanz eine luzide Kritik der eigenen Gesellschaft möglich, die man bis dahin meist nur in utopischen Entwürfen von Gegengesellschaften gefunden hat, die sich aber hüteten, ihr gelobtes Land geographisch exakt zu verorten. Die kosmopolitische Aufgeklärtheit im Umgang mit exotischen Völkern gipfelte schließlich im „Traité sur la tolérance“ von Voltaire (1948: 226). Toleranz bezog sich nicht mehr nur auf die Religion: „Ich gehe weiter, ich sage Euch, dass man alle Menschen als unsere Brüder betrachten muss. Wie! Mein türkischer Bruder? Mein chinesischer Bruder? Der Jude? Der Siamee? Ja, ohne Zweifel, sind wir nicht alle Kinder des gleichen Vaters und Schöpfungen des gleichen Gottes?“ Voltaire versuchte dem Menschen seine Kleinheit aufzuzeigen und kam zu dem Schluss, der Mensch – ungefähr fünf Fuß hoch – ist sicherlich „peu de chose dans la création“. Dieser Globus ist nur ein Punkt im Raum, wo so viele andere Globen sich in dieser Unermäßlichkeit drehen.

### c) Exotismus in der Kunst der frühen Neuzeit

Die Entstehung des Begriffs „Exotismus“ wurde von den Postkolonialismus-Theoretikern in die Renaissance gelegt. Der Terminus bedarf einer gewissen Kombination von Ferne und Nähe, um ambivalente Gefühle auszudrücken. Er eignet sich am besten für unkritisches Aufgehen in einer fremden Kultur. Meist wurde der Ausdruck „Orientalismus“ aber negativ eingesetzt. Vielfach wurde sein Beginn mit Castagnarys Kritik am „Salon von 1864“ angesetzt, als der Orientalismus in den Ruf kam, „antipatriotisch“ zu sein und der Vernachlässigung der sozialen Probleme des eigenen Landes verdächtigt wurde (vgl. Kap. 5 b).

In der frühen Neuzeit war das Exotische entweder durch die Antike oder als lokaler Hintergrund biblischen Geschehens präsent. Zu allen Zeiten gab es motivische Entlehnungen, denen aber eine andere Bedeutung untergeschoben wurde. Erst im 19. Jahrhundert kam es zu vorsichtigeren Interpretationen, die nicht mehr vorergründig von den Darstellungselementen ausgingen. Aber schon im 15. Jahrhundert mehrten sich die sakralen Motive, die in eine profane Darstellung integriert wurden. Ein anrührendes Bild exotischer Motive fand sich in einem Bezugsbild zur historischen Hinführung auf den Kreuztod Jesu im Kreuzgang des Doms von Brixen (Bild 3). In der 3. Arkade im östlichen Gewölbefeld wurde die Geschichte des Makkabäers Eleazar erzählt, der versuchte, dem Volk Israels gegen die heidnische Übermacht durch eine Kriegslist zum Siege zu verhelfen. Er legte sich unter

3) „Der Selbstmordattentäter“ im Kampf gegen die Heiden im Kreuzgang zu Brixen, 15. Jahrhundert



einen Kampf-Elefanten, der einen Turm mit schwer bewaffneten Heiden trug, und erstach ihn mit einer Lanze von unten (Makk. 6, 43ff; Wolfsgruber 1988: 31). Es handelte sich bei dieser ungewöhnlichen Geschichte um eine Vorform des „Selbstmord-Attentäters“, weil er durch den Fall des Tieres selbst zu Tode kam. Dabei wurde ein Leichtgewicht von einem Elefanten – den der Maler nie gesehen haben kann – abgebildet, der einem schmächtigen Riesenschaf mit Rüssel ähnlicher schien als einem wirklichen Elefanten.

Fresken in einzelnen Kirchen hatten eine begrenzte Wirkung auf Gläubige der Region. Erst die Entstehung der Druckgraphik machte Kunstwerke für Betrachter unabhängig von Ort und Zeit verfügbar und förderte das Wiedererkennen von Motiven. Diese Umdeutungsmöglichkeiten kam auch exotischen Motiven in der Kunst zugute und ließen diese einerseits naturgetreuer werden. Andererseits aber wurden sie mit spekulativen Elementen eines breiten Bildungsgutes verfremdet. Im neuplatonischen Humanismus gab es Strömungen, die sich mit ägyptischen Themen befassten. Orientalische Magie beschäftigte die Phantasie. Am wenigsten Probleme bereitete die Rezeption von abstrakten dekorativen Elementen auf Seide, die aus dem fernen Osten kamen. Während *Dante* in der Hölle Luzifer Züge einer chinesisch-buddhistischen Gestalt verlieh (XXXIV, 31ff), hatte er keine Probleme mit dem Lob tatarischer oder türkischer Gewebe (XVII: 16–18):

„Mehr Farben haben nie in Grund und Muster  
der Tücher Türke und Tatar gewoben  
und nie Ariadne dem Geweb verliehen.“

*Baldassare Castiglione*, der mit dem „Cortegiano“ (1528, 1991: Buch II, 26, 122) eine einflussreiche Vorform eines philosophisch inspirierten Verhaltensbuches à la Knigge schrieb, mokierte sich bereits über die Neigung einiger Zeitgenossen in Italien, französisch, deutsch oder spanisch erscheinen zu wollen. Am seltsamsten aber fand er, dass „nicht wenige sich kleiden „alla foggia de' Turchi“ und manchmal sich sogar türkische Bärte wachsen ließen. Portraits von *Lotto* und *Holbein* („Die Botschafter“, 1533) zeigten üppige orientalische Teppiche. Holbeins Portraits von Heinrich VIII bis zu *van Dycks* „Sir Robert Shirley“ (1622) demonstrierten orientalische Gewänder und Accessoires.

Orientalische Ornamentik im Westen ist als berühmtestes Beispiel für „Assimilation“ angeführt worden. Die Vermischung von organischen Formen von Pflanzen und Tieren mit abstrakten Ornamenten war in der Skulptur und in den Miniaturen des 13. Jahrhunderts üblich. Stilisierte Ranken und Blätter wurden vielfach als „Mauresken“ bezeichnet. Im 16. Jahrhundert breitete sich der Terminus „Arabeske“ aus. Romanische Skulpturen an Portalen und Kapitälen vermischten antike Fabeltiere mit realistischen exotischen Tieren von Löwen, Kamelen und Elefanten, wie in der „Missionsbotschaft“ am mittleren Tympanon von Vezelay. Die Kreuzzüge und Kontakte mit Byzanz führten zur direkten Verbreitung exotischer Tiere als Geschenke (Pochat 1970: 18, 37, 39, 49, 65). Einerseits waren exotische Bilder noch in traditionellen Formen gefangen, andererseits wurden sie mit zunehmender Kenntnis ferner Länder und einem sich ausbreitenden ethnographischen Interesse immer vertrauter. Kartographie und bildliche Darstellung haben sich zunehmend ausdifferenziert. Es gab auch einen melancholisch gebliebten „heimischen“ Exotismus und Primitivismus, soweit die antiken Faune und Kentauren als Urahnen behaarter Gestalten auftraten, die als „Wildleute“ das abweichende Verhalten von der Hochkultur darstellten. Sie wurden als Ausdruck der Existenzangst des zivilisierten Menschen gedeutet. Positive Stimmungen knüpften hingegen an die Gartenkunst des Orients an, die im Mittelalter zu einer Inspirationsquelle wurde, die über den „locus amoenus“ und naive Vorstellungen des Paradieses hinausging.

Die bloße Rezeption formaler Elemente ist weniger interessant als die bewusste Suche der Begegnung mit einer fremden Welt, die sich als das humanistische Element in Reisebeschreibungen fand. Aber assimilierte Formen und bewusster Exotismus ließen sich nicht immer säuberlich trennen. Entscheidend ist der „subjektiv gesuchte Sinn“ in der Anwendung exotischer Formen, auch wenn dieser umso schwerer zu ermitteln ist, je näher exotische Formen am handwerklichen Beiwerk angesiedelt waren. Einheimische symbolische Tiere wie das Einhorn wurden mit Exotismen vielfach vermischt. Die Aufgeklärteren unter den Reiseberichterstattern haben sich bereits kritisch zu den Einhorn-Mythen verhalten. Sie leugneten die Existenz des Einhorns nicht strikt, steigerten aber ihre eigene Glaubwürdigkeit

durch das Bekenntnis, ihre Existenz nicht bestätigen zu können (Jung 1944: 585ff; Einhorn 1976: 118ff; Münker 2000: 275).

Über Persien sind Assimilationsformen der chinesischen Kunst bis nach Europa vorgedrungen. Die Einfuhr fernöstlicher Produkte hatte vor allem Einfluss auf das Kunstgewerbe. Nur indirekt war die Wirkung durch Abbildung solcher Produkte in der Malerei. Diese Art von Exotismus wurde nicht als Assimilation angesehen, weil es vor allem darum ging, das Fremde in seinen phantastischen Effekten hervorzuheben (Pochat 1970: 31ff, 82, 85). Das hat einzelne Historiker nicht daran gehindert, Ähnlichkeiten in Kunstprodukten von Fernost und Europa für direkte Einflüsse zu deklarieren und chinesische Einflüsse auf *Leonardo da Vincis* Landschaften zu wittern (Pouzyna 1935). Dabei geht es um den uralten Streit der Ethnologen, ob kulturelle Entwicklungen durch *Diffusion* und direkte Einflüsse oder als *funktionale Äquivalente* zu erklären sind, die unter ähnlichen Bedingungen in verschiedenen Kulturen ohne Kontakt miteinander entstehen können. Der Exotismus des Gesehenen wird dabei vielfach noch gemildert, weil Reisende und die Rezipienten ihrer Zeichnungen und Berichte in eigenen Sehtraditionen gefangen waren. Bizarre wüstengleiche Gebirge im Hintergrund müssen nicht aus Asien importiert worden sein. Sie waren sehr üblich in der europäischen Malerei. Selbst wo fernöstliche Asiaten abgebildet werden, fehlen oft die Schlitzäugen und die Herrscher werden eher wie ein byzantinischer Kaiser mit europäischem Bart dargestellt. Exotische Tiere wurden falsch gezeichnet, selbst, wenn der Künstler, wie *Ludwig Schongauer* einen Elefanten mit seinem Dompteur gesehen hatte. Sein „Reportagebild“ glich eher einem Ochsen mit Rüssel.

Die meisten Exotismen erwiesen sich als einheimischen Ursprungs. Mongolische Bogenschützen (1438) und Kalmücken von *Antonio Pisanello* fanden sich im Georgswandbild in Sant' Anastasia in Verona wieder (Bild 4). Die Welt der Ungläubigen in ihrer Wildheit in der Gefolgschaft des Königs von Silena hat den Exotismus jedoch nicht um seiner selbst willen gepflegt. Gleich neben dem Kalmücken stand eine Figur nach Art römischer Heroen, die dem Gesichtsausdruck des Laokoon nachempfunden war (Degenhart 1995: 157). *Giorgio Vasari* (1839, 1983 Bd. II, 2: 53), der Pisanello über den grünen Klee lobte – vor allem für seine Tierdarstellungen – hat die wenig zentrierte Anordnung übersehen und die Originalität der Menschen- und Tiergruppen hervorgehoben. Aber die exotischen Einsprengsel waren ihm keines Kommentars wert. Daher darf die Bedeutung des Exotismus für die Rezeption von Kunstwerken durch zeitgenössische Betrachter nicht überschätzt werden.

Das in europäischen Augen „Bizarre“ des Heidentums ließ sich in fremdländische wie in europäische Motive hinein legen. Mitbringsel ferner Länder wurden in den Raritätenkabinett in Schloss Ambras bei Innsbruck, im Palazzo Pitti in Florenz und in anderen fürstlichen Schatzkammern aufbewahrt. Der Maler *Lodovico Buti*, ein wenig bedeutender Werkstattgenosse von *Alessandro Allori*, hat 1588 bei der Ausmalung der Rüstkammer der Uffizien diese Gegenstände als Vorlage benutzt, hat ihren Sinn aber vielfach missverstanden. Immerhin hat er unliebsame Themen aufgegriffen, wie die Niedermetzelung der Indianer durch die Konquista-



4) Antonio Pisanello:  
Kalmücke, 1435/38

doren. Der ungleiche Kampf zeigt halbnackte Indianer mit Schwerter und Speeren in aussichtsloser Lage gegenüber den Eroberern mit ihren Feuerwaffen (Heikamp 1972: 20; 1982: 133). Auch die Bilder des Aztekenherrschers Moctezuma, die in Florenz noch erhalten sind, gelten vor allem in den Farben nicht als authentisch, auch wenn viele Accessoires originalgetreu wirken.

Schon bei *Giotto* tauchte in der „*Verspottung Christi*“ in der Arena-Kapelle ein Schwarzer auf, der sein Heidentum dokumentiert, in dem er auf Christus einschlägt. Bildthemen wie „*Auffindung des Kreuzes*“ und die „*Heiligen drei Könige*“ waren vor allem bei exuberanten Erzähltalenten von *Gozzoli* im Palazzo Medici-Riccardi bis *Pinturicchio* in den vatikanischen Borgia-Gemächern exotismus-trächtig. *Carpaccios* Stephanus-Predigt benutzte vor allem Kleidungsdekoration und paraphrasierte offenbar *Breydenbachs* Ansicht von Jerusalem, die bereits starke Elemente der Wirklichkeit enthielt (Bild 1). Exotische Tiere wie Geparde in *Tizians* „*Bacchus und Ariadne*“ (1522/23) und tropische Landschaften bei *Tintoretto* in der Scuola di San Rocco (Sala inferiore, 1583–87) schienen durch die permanenten Kontakte Venedigs mit dem Orient nicht weiter bemerkenswert. Die Kleidung ist in vielen Fällen nur eine mit orientalischen Versatzstücken verfremdete europäische Mode mit einzelnen orientalischen Elementen, wie dem Turban.

Landschaft und Architektur des Orients gewannen nicht vor *Gentile Bellini* eine naturalistische Konnotation wie in der Markus-Predigt. Die Kirchenfassade bleibt



5) Gentile Bellini: Doppelporträt mit Mehmet II

der Markuskirche in Venedig nahe, aber ein Campanile orientalisiert das Bild ein wenig in Richtung Alexandrias. Eine realistische Schilderung der Stadt war kaum denkbar, weil sie in der Zeit Bellinis relativ verfallen war. Der mameluckische Orient war in Teilen des Bildes so treffend dargestellt, dass man eine Reise des Künstlers nicht nur nach Istanbul, die verbürgt ist, sondern auch ins Heilige Land annahm, deren Existenz umstritten bleibt (Meyer zur Capellen 1985: 93f). Die Reise nach Istanbul hat sich im Werk Bellinis nur indirekt niedergeschlagen. Kleinere Werke aber waren einflussreich wie der „*türkische Schreiber*“. Einige der gewissenhaften Kostümbilder Gentiles haben offenbar *Pinturicchio* für die Arbeit im Borgia-Appartement im Vatikan vorgelegen. Die Zeichnung der „*Drei Orientalen*“ und der „*Reitende Türke*“ hat bei *Dürer* kolorierte Repliken gefunden. Aus ihnen ist geschlossen worden, dass auch das Original farbig gewesen sein muss. Die Arbeiten Gentiles wurden als authentisch angesehen und waren daher international einflussreich. Im Lichte des Bilderverbots des Islam war die Möglichkeit bemerkenswert, Bildnisse von Sultan Mehmet II anzufertigen, die noch in Istanbul gemalt worden sind. Politische Bedeutung wurde in ein „*Doppelbildnis*“ hineingelesen. Der junge Mann, der dem Sultan gegenübersteht, wurde als der Djem-Sultan angesprochen, ein Sohn Mehmeds, der nach dem Tod des Vaters in den Westen floh und als Gegenspieler des Nachfolgers Bajezit II in päpstlicher Obhut politisch benutzt worden ist. Als ein Portrait kann die zweite Figur nicht angesprochen werden, weil ihr Aussehen als gänzlich verschieden von dem Doppelbildnis überliefert worden ist (Bild 5) (ebd.: 129).



6) Albrecht Altdorfer: Die Kalikutischen Leut. 1512–1516

Es wurde von weiteren Portraits berichtet, die Gentile in Konstantinopel malte, aber es blieb für die Forschung offen, ob damit eventuell nur die Kostümstudien gemeint seien, weil in der islamischen Kunst eine strikte Trennung der Kunstdisziplinen nicht existierte (Meyer zur Capellen 1985: 129, 98f). Eine ausgesprochen kunstwissenschaftliche Auffassung wird man in jener Zeit, da die Wissenschaft gerade ihre Autonomie gewann, nicht erwarten können. In jedem Fall bleibt Gentile Bellinis Darstellung des Orients ein Riesenfortschritt zur reinen Fabulierkunst der Zeit vor ihm. Die Annäherung der Kulturen war bemerkenswert. Gentile hat sich der flächigen Auffassung der islamischen Kunst nur geringfügig genähert. Ein türkisches Porträt Mehmet II im Topkapi Serail, gelegentlich *Sinan* zugeschrieben, wirkte schon so europäisch in der Auffassung, das es wie eine Wiederholung von Bellinis Bild empfunden wurde.

Nur wenige Beispiele direkter Einwirkungen des Orients auf die europäische Kunst sind gefunden worden. Die transzendenten Ausrichtung von Kunst in Asien wie in Europa führte zu Parallelscheinungen. Inhaltlich etwa durch den Totenkult, formal durch eine zoomorphe Darstellung der Natur und eine halluzinatorische Auffassung der Landschaft. Die Inszenierung von Fürsten-Einzügen ging ebenfalls nicht ohne exotische Prachtentfaltung vonstatten. Das Motiv der Ehrung eines Herrschers durch Demonstration wie viele exotische Völker ihm huldigen, erfasste auch das Reich. Zwischen 1512 und 1516 hat Albrecht Altdorfer Miniaturen des Triumphzuges von Kaiser Maximilian angefertigt, der auch die Territorien der spanischen Verwandten als Herrschaftsanspruch einschloss und die Tradition antiker Triumphzüge wieder aufnahm (Bild 6). Ganz am Ende marschieren die unterworfenen Völker wie die „Kalikutischen Leut“, von denen es hieß: „Diese lewt sein vnderworffen /den loblichen Cronen un heiv /sern vor angetzaigt“. Da die westindischen Inseln damals noch vielfach als Teil Asiens angesehen worden sind, wurden Indianer und Inder nicht strikt unterschieden. Es mischten sich in der Darstellung orientalische und westliche Motive. Beim Einzug von Karl V in London fehlte der Hinweis auf Amerika noch. In Sevilla wurde 1526 bei der Hochzeit mit Isabella von Portugal ein Triumphbogen errichtet, der die ganze Palette der Untertanen, Spanier, Italiener, Deutsche, Flamen und Indianer, zu seinen Füßen zeigte (Jacquot II 1960: 402; Frübis 1995: 118).

Der Exotismus hat sich zunächst häufig in der Übernahme exotischer Pflanzen und Tiere erschöpft. Dürer war einer der wenigen großen Künstler, die sich auch schon dem Menschen zuwandten. Aber trotz des Beginns der Erforschung der exotischen Natur war die Kenntnis begrenzt. Da wurde auch in der Dürerzeit noch Albertus Magnus zitiert, der das Walross – ein Exemplar wurde 1520 dem Papst Leo X als präpariertes Exemplar geschickt – für die weibliche Form des Wals hielt (Massing 1991: 116). Das Exotische konnte in der frühen Neuzeit auch räumlich begrenzt aufgefasst werden. Wenn Jan van Eyck im Genter Altar das Paradies mit Zitronen- und Apfelsinen-Bäumen schmückte, war dieses hinsichtlich des gemutmaßten Ortes im Nahen Orient nicht exotisch. Exotisch wirkte es allenfalls im nördlichen Flandern mit Effekten, die schon in Südtalien so nicht empfunden worden wären. Es handelt sich bei diesem Rezeptionsvorgang von fernen Bildmotiven nicht eigentlich um Exotismus, sondern um eine Assimilation und Erweiterung des Formen- und Motiv-Repertoires, die sich der Künstler bei Reisen auf der iberischen Halbinsel angeeignet hatte.

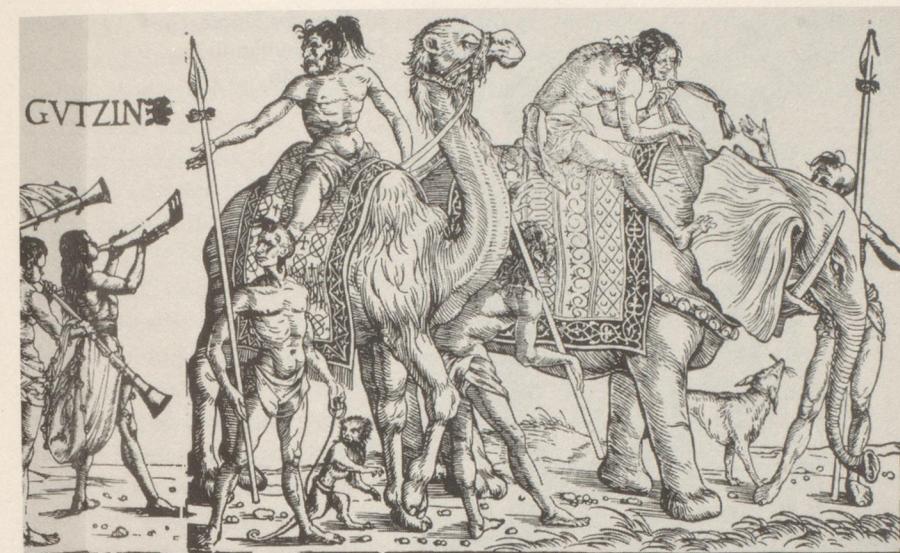
Ein weiteres Beispiel ist ein Kupferstich von Martin Schongauer (1471/73). Es tauchte keine gewöhnliche Palme auf, sondern ein Drachenbaum, der nur an der afrikanischen Westküste und auf den Kanarischen Inseln wuchs, die um 1335–1341 wieder entdeckt wurden und durch einen Bericht des Venezianers Alvise Ca da Mosto hundert Jahre später bekannt waren. Der Künstler war in Santiago de Compostela gewesen und es wurde spekuliert, ob er bis nach Spanien gewandert sei und auf das Drachenwunder anspielte, dass im 18. Kapitel des Pseudo-Matthäus beschrieben wurde (Pochat 1970: 123, 133). Als Darstellungen des Drachenbaums sich mehrten, rückte man von mystifizierenden Deutungen ab. Der Baum sah ein-



7) Martin Schongauer:  
Brustbild einer Maurin

fach nur besonders bizarre exotisch aus. Auch eigenwillige Darstellungen waren nicht selten nur Varianten einer europäischen Bildwelt. Ein berühmter Holzschnitt einer Stadt aus der Nürnberger Weltchronik von 1493 wurde mit geringen Veränderungen für Damaskus, Ferrara oder Mailand verarbeitet (Gombrich 1965: 69). Martin Schongauer hat sich besonders um die Darstellung exotischer Tiere und Menschen verdient gemacht. Sein Elefant ist immerhin schon anatomischer als „Der Elefant und sein Führer“ von Ludwig Schongauer, der einer Kuh mit Rüssel ähnlicher sieht als einem Elefanten. Das Bild des Elefanten war aber weniger korrekt als bei einem Vorläufer wie dem Meister E.S. und bei Hans Burgkmair in der Holzschnittfolge „Exotische Rassen“. Schongauer kombinierte Naturbeobachtungen mit dem, was er auf Vorlagen gesehen hatte.

Bei den Menschen kam es ebenfalls eher zur Typisierung als zur Darstellung von Individuen. Heiden sahen meist „alt“ aus. Die Gesichter hatten hakenförmige und dicke Nasen, starke Backenknochen und Bärte und gelegentlich wulstige Lippen. Aber nicht bei allen Künstlern waren die Heiden und Juden generell negativ besetzt. Schongauer galt als mäßig originell. Er hat das Repertoire an Physiognomien ausgebaut, das vor allem in den Niederlanden entwickelt worden ist. Manche Mischungen aus Turbanen und Kappen entpuppten sich als Fortentwicklungen jüdischer Kopfbedeckungen. Prächtige Gewänder von Orientalen gehörten gele-



8) Hans Burgkmair: Der König von Gutzin mit Gefolge, 1508

gentlich mehr in das Reich eines fiktiven Orientalismus als in eine lebendige Bildwirklichkeit (Falk/Hirthe 1991: 30f). Für seine Orientalenköpfe gab es zahlreiche Vorstudien, wie die „Junge Frau mit Turban“ oder auch „Brustbild einer Maurin“ (Bild 7) genannt, die sich sehr leger zeigte. Ihr Turban und sogar eine beidseitige Offenherzigkeit mit halb entblößten Brüsten fand sich in einer „Türkischen Jungfrau“ wieder (Baum 1948: 40). Diese Beispiele belegen, dass die orientalischen Einsprengsel weitgehend als Vorstudien für religiöse Bilder zur Charakterisierung von Heiden und unchristlichen Menschen galten. Der Orientalismus war in diesem Fall – wie sooft in der religiösen Malerei – ein Mittel der Schwarz-Malerei hinsichtlich von Christen und Nichtchristen.

Bemerkenswert war die Internationalität des Exotismus bei Hans Burgkmair in seinen Holzschnitten über „exotische Stämme“, wie Afrikaner aus „Gennea und Allago“, „Arabische und indische Eingeborene“, „Indische Eingeborene mit Haustieren“. Am vielseitigsten waren die Holzschnitte unter dem Titel „Der König von Gutzin mit Gefolge“ (Bild 8). Der Name spielt auf den König von Cochin, Malabarküste, Westindien an (1511). Er war eine Folge der ersten Indienexpedition, an der sich unter Führung der Welser auch die Fugger beteiligten und 1505 von Lissabon aus starteten. Zu 20 portugiesischen Schiffen traten drei Schiffe hinzu, die von den Augsburgern ausgerichtet worden sind. Balthasar Springer war der Bevollmächtigte. Die Expedition war ein frühes Beispiel für deutsche Mitwirkung am Imperialismus. Es ging um die Ausschaltung des venezianisch-arabischen Zwischenhandels im Gewürzhandel. Springers Bericht nach der Rückkehr 1506 wurde mit Burgkmairs Holzschnitten illustriert (1508, 1511, 1. Aufl.). Es blieb offen, ob der Künstler Skizzen zur Verfügung gestellt bekam. Wahrscheinlich ist hingegen,



9) Albrecht Dürer:  
Die Türkenfamilie,  
1498–1500

dass Springer Waffen und Kleidungsstücke zur Verfügung gestellt hatte. Der Aufzug ohne Triumphalmotiv erinnerte von ferne an Mantegnas „Triumphzug Caesars“. Diese Folge war ungeheuer beliebt und wurde in vielen Kopien bis in die Niederlande verbreitet (Burgkmair 1973: 23ff, Kat. 23–26).

Hieronymus Bosch hat im „Garten der Lüste“ (um 1510) weitere Exemplare des exotischen Drachenbaumes eingeführt. Aber es gab in diesen Bildern mehr zu bestaunen. Die Frage tauchte auf, ob Bosch die Giraffen und Elefanten aus Zeichenvorlagen oder aus eigener Anschauung kannte. Erst spät ereignete sich so etwas wie die Schenkung einer Giraffe an einen Medici-Herzog in Florenz. Der Drachenbaum kam vermutlich über die Niederlande, die rege Beziehungen zu Portugal unterhielten, auch in deutsche Darstellungen. In christlichen Szenen wie der „Hochzeit zu Kanaan“ fanden sich seltsame Symbole wie der Halbmond und orientalisch anmutende Aufmachungen von Gästen mit bizarren Gesten, die als „Heiden“ gelten mussten (Tolnay o. J.: 13). Kaum ein Künstler hat zu so widersprüchlichen Deutungen herausgefordert von der verdeckten Ketzerei bis zum Anhänger geheimer Sekten. Die erste These wurde als unwahrscheinlich verworfen, weil der katholischste aller Könige, Philip II von Spanien, keinen Hauch von Ketzerei im Werk Boschs entdeckte, das er eifrig sammelte. Es wurden eher Anregungen aus christlichen Verarbeitungen der dualistischen Religion Zoroasters vermutet (Baldass

1968: 237, 246). Boschs Mythologie wurde umso weniger erstaunlich, je mehr sich die Kunsthistoriker in die ikonographischen Traditionen und apokryphen Bildquellen vor der Zeit des Malers vertieften. Es gab in der Renaissance bereits höchst verschiedene Konzeptionen der Deutungen der Vielfalt der Welt.

Dürer und Leonardo sind auf ihre exotischen Motive hin verglichen worden. Leonards scharfer Intellekt suchte nach den Konstanten, die der Schöpfung zugrunde lagen. Albrecht Dürer hingegen war fasziniert vom Pluralismus der Schöpfung Gottes (Levenson 1992: 134, 270). Vom Rhinozeros (1515) bis zur Neger-sklavin (1521) und einer türkischen Familie (1498–1500) (Bild 9) hat keiner der großen Künstler der Renaissance sich so häufig für diese ungewöhnlichen Motive interessiert und nicht nur einen schwarzen König unter die heiligen drei Könige gemischt. Dass Dürers Nashorn (1515) noch einen Höcker auf dem Rücken hat, wurde nicht als Sehfehler gewertet, sondern als charakteristisches Merkmal für das indische Panzernashorn. Dass „Brehms Tierleben von solchen Wucherungen berichtet, ist ein schwacher Beleg für die These“ (Waetzold 1944: 264). Das „Rhinoceros“ von Hans Burgkmair (1515) schien bis auf seine dekorativen Flecken nicht weniger naturgetreu. Dieses Blatt Dürers – als erste Exotikdarstellung dieser Entdeckungsjahre gerühmt – wurde nach einer Skizze eines deutschen Kaufmanns angefertigt, der Augenzeuge der Landung dieses „Wundertiers“ gewesen ist, das ein Geschenk des Königs von Kambodscha an die Portugiesen darstellte. Durch den langen Informationsweg haben sich in der Wiedergabe durchaus märchenhaft übertriebene Züge eingeschlichen (Rebel 1996: 318).

Bei den Niederländern wurde die Erweiterung des Horizontes mit ihren fernsichtigen Bildern besonders auffallend. Max Friedländer (1935: 55) geriet ins Schwärmen und sah die Malerei von der Verpflichtung des fleißigen „Kleibelns“ in geruhsamen heimatlichen Werkstätten entbunden. „Jan van Scorel im heiligen Lande, Pieter Coeck in der Türkei und Vermeyen in Tunis wurden durch anfeuernde Blickerlebnisse zu schlagfertigem Zugriffe gezwungen“. Nur wenige bedeutendere Maler hatten eigene Erfahrungen mit dem Exotischen wie Jan van Scorel, der 1520 eine Pilgerfahrt ins heilige Land unternahm. Er genoss das Vertrauen des Papstes, der aus Utrecht stammte, wo Scorel sich mit dreißig Jahren niederließ. Scorels „Einzug Christi in Jerusalem“ (1525–27) stellte eine „topographisch glaubwürdige, in hellem Licht erstrahlende Stadtansicht“ dar (Pochat 1960: 181) (Bild 10). Ungewöhnlich war der abfallende Raum: „Als Landschaftsmaler ist er Historienmaler geworden“ (Friedländer 1935: 130, 151). Nicht so originell war die Behandlung der Personen, die weniger Lokalkolorit widerspiegeln als gelehrte Kenntnis von an Italien geschulter Anordnung der Gestalten und Gewänder. Das Bild zeugte von seiner freundlich-distanzierten Haltung zur Religion in der Vereinigung korrekten Verhaltens zur Glaubenslehre in Verbindung mit humanistischer Bildung. Carel van Mander (1617, 2000: 162) hat die mehrfache Abbildung von Jerusalem positiv hervorgehoben und sogar die überlängte Abbildung der Jerusalem-Ritter bemerkt, die ihre Pilgerreise als bürgerliche Heldenatav verewigen ließen. Christliche Themen wie das Leben Christi wurden in der niederländischen Malerei häufig mit orientalischen Versatzstücken ausgeschmückt, wenn Pilatus oder Kai-



10) Jan van Scorel: Einzug Christi in Jerusalem, 1525/27

phas bei *Frans Francken d. Ä.* (1542–1616) in eher türkischer Aufmachung mit Turban festgehalten wurden.

*Pieter Coeck* besuchte um 1533 Istanbul. Nach dem Tod des Malers 1550 gab seine Witwe eine Reihe seiner Holzschnitte heraus mit dem Titel „*Ces Moeurs e fachons de faire de Turcz avecq les Regions y appartenantes on este au vif contre-faictez par Pierre Coeck d'Alost luy estant en Turquie...*“ (Van Mander 1617, 2000: 94) behauptet, der Künstler habe die Reise unternommen, um den Sultan zu Aufträgen für Bildgewebe zu überreden. „Da der Türke aber in Befolgung seines mohammedanischen Gesetzes keine Darstellungen von Menschen oder Tieren wollte, kam nichts dabei heraus, und die Reise und die großen Kosten waren umsonst“. Ein Ertrag waren jedoch die Zeichnungen, die Coeck mitbrachte und später vermarkten wollte. Die Forschung hat der Deutung van Manders widersprochen. Der Sultan empfing den Künstler freundlich und nahm ihm einiges ab. Die Türken auf Coecks Türken-Holzschnitten sehen nach Ansicht Friedländers (1935: 56) halb tatarisch – mit hängendem Barthaar – halb griechisch aus. Das griechische Element wurde selbst bei Malern vor Ort noch durch die Tradition klassischer Anordnung von Figuren und Gewändern gestärkt. Als ethnographisches Dokument können die Darstellungen nur bedingt verwendet werden. Carel van Mander (1617, 2000: 94) urteilte weniger hart und fand, man sähe auf den Bildern „lauter

Sachen, die zur Genüge beweisen, was für ein verständnisvoller Meister Pieter gewesen ist“. Eine neue Dimension des Orientalismus wurde erreicht, als Coeck sich selbst in türkischer Kleidung darstellte.

*Jan Vermeyen* hatte wohl den stärksten Einfluss auf die Mode des Exotismus. Er begleitete den Kaiser 1535 auf seinem Feldzug nach Afrika und hinterließ ein Bild von der Belagerung von Tunis. Als Künstler war er vergleichsweise der am wenigsten begabte der drei Exotismus-Förderer. Seine Kartons für Gewebe (vgl. Goebel 1948: Abb. 566) galten als weniger bedeutend als seine Radierungen, „in denen die Lust am Kolossalnen, Wüsten und Exotischen sich genialisch austobt“, wobei der gestrenge Friedländer (1935: 163) anmerkte, dass Vermeyen nicht ohne Hilfe von tüchtigen Mitarbeitern zu Rande kam. „Das orientalische Bankett“ (um 1546) könnte als Beispiel dafür herangezogen werden. Das Nebeneinander vulgärer Motive und manieristischer Formen fiel auf. Carel van Mander (1617, 2000: 117–119) berichtete nur das Positive, dass er „Kaiser Karl V lieb und wert war“ und der Kaiser ihn auf seinen Feldzügen als Zeichner brauchte. Auch er hat den Orientalismus demonstrativ eingesetzt, und seine Tochter in türkischer Kleidung bei Brüsseler Prozessionen vorgeführt. Spekulationen über eine Zusammenarbeit mit Coeck ließen sich nicht beweisen. Es wurde vermutet, dass er sich bei seinem Freunde Rat geholt hat und dessen Aufzeichnungen aus der Zeit der gemeinsamen Teilnahme am Tunis-Feldzug verwertete. Eigenständig schien die „Entrollung landkartenmäßiger Prospekte aus der Vogelschau“, die um die Jahrhundertmitte in Mode kam (Steinbart, 1931, 112).

*Rembrandt* hat in seinen Darstellungen von Orientalen Rubens an barocker Pracht noch übertroffen, wie im *Portrait eines Orientalen* (1633). Es wurde unterstellt, dass er die ungewöhnliche Bravour dieses Werkes um diese Zeit noch nicht bei bestellten Portraits anzuwenden gewagt hätte (Rosenberg 1963: 69). Immer wieder kam es zu Drucken und Zeichnungen, die eine enorme Brandbreite der Gefühle enthielten, wie bei den *drei Orientalen* (1641), die einer *Gartenlaube* ähnlich nahe kamen oder den „*zwei Orientalen mit einem Dromedar*“ (1633), die eher wie Karikaturen anmuteten. Die „*Orientalen mit Turban*“ (1633) wirken wie Vorstudien zu seinen alttestamentarischen Bildern. Die glanzvollen Turbane wurden schon im „*Gastmahl des Belsazar*“ (1631) oder beim „*Abschied Davids von Jona-than*“ (1642) gezeigt.

#### d) Orientalismus und Chinoiserien im Zeitalter des Absolutismus

Der Exotismus ist im Zeitalter des Absolutismus vor allem in zwei spektakulären Formen gepflegt worden: in fürstlichen Umzügen und in Darstellungen der Kontinente auf Huldigungsfresken. Der berühmteste der Umzüge ereignete sich 1662 vor dem Louvre für Ludwig XIV. Der Name „*Place du Carrousel*“ geht auf dieses

Ereignis zurück. Ludwig XIV figurierte als König der Römer. Vier weitere Völker wurden dargestellt: die Perser, die Türken, die Inder und die Indianer, angeführt vom Duc de Guise (Chiappelli 1976 I: 505f). Es zeigte sich dabei, dass man Indianer und Inder noch immer nicht säuberlich auseinander hielt.

Der Orientalismus ist im Zeitalter des Absolutismus in einigen Bildgattungen zu einer Weltsicht ausgeweitet worden, die alle vier damals bekannten Kontinente umfasste. Die Vierzahl spielte eine magische Rolle bei den Elementen, den Jahreszeiten, den Temperaturen und den Tageszeiten. Nun kamen die vier Erdteile hinzu, die in Deckengemälden seit *Andrea Pozzo* immer wieder dargestellt wurden. Bei *Frans Francken II* fanden sich Personifikationen der vier Erdteile, die dem Apollo huldigten. Die vier Erdteile wurden in allegorischen Darstellungen zunehmend zum Ausdruck eines europäischen kolonialen Sendungsbewusstseins. Sie dienten einem doppelten Zweck:

- *Im religiösen Kontext* in Kirchen gaben sie Kunde vom Triumph des Christentums in der ganzen Welt.
- *Im weltlichen Kontext* in Schlössern dienten die Riesenfresken der Huldigung der Erdteile gegenüber dem Herrscher. Dies geschah auch in Monarchien, die keine Kolonien hatten, wie bei *Andreas Schlüter*, der den (zerstörten) Berliner Thronsaal mit Allegorien der Erdteile schmückte.
- Vor allem *bei geistlichen Herrschern* wie in der Würzburger Residenz fielen beide Beweggründe zusammen. Eine „Africa“ auf einem Dromedar, das normalerweise für Asien stand, grüßte den Fürstbischof von Greiffenklau.

Maler, die wenig Kenntnisse von fremden Kontinenten hatten, bedurften der Vorlagen von ikonologischen Büchern. Nur selten war ein Künstler bei der Darstellung der vier Kontinente so glücklich, einen Augenzeugen für Amerika zu bekommen. Der größte Maler der frühen USA, *Benjamin West*, hat in Italien einem Kollegen eine Radierung von einem Indianer zukommen lassen, die er für das Thema der vier Kontinente brauchte (von Erffa 1986: 57).

Die deutsche Freskomalerei entwickelte sich nach dem Tiefpunkt der deutschen Kunst im Dreißigjährigen Krieg zu einsamen Höhen. Kein anderes Land hat den räumlichen Illusionismus so weit getrieben wie Süddeutschland und Österreich, als Frankreich sich längst kühleren Vorformen des Klassizismus zugewandt hatte. Italienische Maler kamen anfangs gern nach Deutschland, um dekorative Großprogramme zu entwickeln, weil sie hier den Illusionismus stärker ausleben konnten als im eigenen Land. Der Versuch der Vermittlung zwischen Diesseits und Jenseits führte in der Gegenreformation zu einer Grenzverwischung von Schein und Sein (Tintelnot 1951: 295). Der Bildvorrat dieser gigantischen Deckengemälde in Kirchen und Schlössern wurde vielfach von dem gebräuchlichsten Emblembuch der Epoche, der „Iconologia“ des *Cesare Ripa* inspiriert, das seinerseits auf antiken Vorbildern fußte. Die „Africa“ wurde dort mit allen Versatzstücken populärer Vorurteile dargestellt: eine Frau – mit einer Mütze aus Elefantenzähnen, mit Tiersymbolen und mit Korallenschmuck behängt – hält einen Skorpion, und neben ihr steht ein Löwe. Die üppig bebilderte Version von Johann Georg Hertel in Augsburg aus

den Jahren 1758–1760 (Ripa 1971: 103f) enthielt deutsche Untertitel, welche den europäischen Hochmut und eine anti-islamische Haltung pointierten. Die „Asia“ wurde gleichsam christlich-fundamentalistisch zusammengefasst: „Mahomet wird da verehret, durch die Handlung vil verkehret“. Die „Africa“, von Pyramiden und allerlei Getier umgeben, wird herablassend beschrieben: „Dort Alcoran ein gleiches gilt, ja manches Land, liegt wüst und wild“.

Das prächtigste Exemplar dieser Gattung der vier Erdteile von großer Volkstümlichkeit findet sich im Treppenhaus des Würzburger Schlosses von *Giovanni Battista Tiepolo* mit seinem unübertroffenen Reichtum exotischer Figuren (Bild 31). Auch er fußte auf der traditionellen Ikonographie, die er eleganter als bisher üblich weiter entwickelte. Europa erhielt mehr Raum und Aufmerksamkeit, wurde aber am traditionellsten dargestellt. Historische Staffagen und ein Verehrungsbild für den auftraggebenden Fürsten haben ikonographische Grenzen gesetzt. Originell war die Darstellung des Architekten Balthasar Neumann auf einem Kanonenrohr sitzend – in Anspielung auf seine Vergangenheit als Artillerieoffizier. Diese Hommage war angebracht, denn Neumann hatte mit großer Mühe eine so riesige gewölbte Fläche für das Bild Tiepolos geschaffen. Für die drei außereuropäischen Kontinente ließ der Künstler die Phantasie ins Kraut schießen. Aber auch ein so bedeutender Künstler hat sich nicht alles Exotische ausdenken können. Ripas „Iconologia“ war wiederum eine Quelle neben populären Reiseberichten mit Bildern. Einzelne Tierszenen, wie die in Afrika mit dem Strauss und dem Äffchen, hat Tiepolo von einem Stich des *Stefano della Bella* entnommen.

Es gab in diesem Weltpanorama durchaus eine gewisse Hierarchie. Nach Europa wurde Asien mit dem größten Respekt behandelt, weil es den Geburtsort Christi und wichtige Zentren von Kunst und Wissenschaft umfasste. Es ist vielleicht kein Zufall, dass Tiepolo im Bild Asiens seine Signatur anbrachte. Grausamkeiten in diesem Kontinent wurden andererseits nicht verschwiegen, wie die gepeinigten Körper zu Füßen der „Asia“. Die Asia zeigt auf Europa, wo die dort entwickelten „Errungenschaften“ ihre höchste Vollendung erfuhren. Afrika hat der Künstler nach Umstellungen der Kontinente so platziert, das es Europa besonders verehrend betrachten konnte. Das Leben außerhalb Europas war vorurteilsgemäß wilder, wie die Tigerjagd in Asien, oder das Rösten eines toten Krokodils in Amerika zeigten (Levey 1986: 198f; Gemin/Pedrocco 1995: 154).

Die architektonischen *Chinoiserien* des absolutistischen Zeitalters waren in ihrer Wirkung ambivalent. Sie waren geographisch unscharf. „Das chinesische Haus“ im Park von Sanssouci in Potsdam wurde niemals wie heute „Teehaus“ genannt, sondern „japanisches Haus“, „Tempel“ oder „Chinesisches Palais“ (Komander 1984:1). Die Chinoiserien schienen ein weiteres Raffinement einer verschwendungsüchtigen Kaste zu fördern, andererseits haben sie diskret aufklärerische Gedanken transportiert. Die Dekorationswut entfernte sich zunehmend von chinesischen Vorbildern und ging im Rokoko auf. Zwischen Rokokostil und Chinoiserie schien eine enge Affinität zu bestehen. Chinesische Seide und chinesisches Porzellan waren Mode. Teezeremonien breiteten sich aus, wie das Bild von *Chardin* „Eine Dame

nimmt ihren Tee“ (1736) oder auch *François Bouchers* „Frühstück“ (1739 zeigten. Bürgerliche Stille und Bescheidenheit trat an die Stelle aristokratischer Frivolität. Die „Boston Tea Party“ sollte aber zeigen, dass der Widerstand gegen diese aristokratischen Sitten und die steigenden Preise auch eine Revolution auslösen konnten.

Seit dem Spätbarock gab es eine permanente Wertschätzung der ostasiatischen Kunst. Sie war vorwiegend von der Bewunderung der handwerklichen Kunst getragen. Lackarbeiten, Porzellan und Keramik wurden gesammelt. *Athanasius Kirchners* Werk „China illustrata“ (1670) wurde einflussreich. 1668 kaufte Ludwig XIV das Dorf Trianon und ebnete es ein, um ein Refugium fern der Hofetikette zu bauen. 1670 wurde in wenigen Monaten das Porzellan-Trianon von *Le Vau* erbaut, das Vorbild für chinesische Architektur in ganz Europa werden sollte (Pérouse de Montclos/Polidori 1996: 160f). In München und Dresden kam es zu den berühmtesten Nachahmungen der „Trianon-Architektur“ in Deutschland. *Joseph Effner* schuf 1716 das Parkschlösschen Pagodenburg in Nymphenburg. 1720 ließ der sächsische König durch *Matthäus Daniel Pöppelmann* am Elbufer Schloss Pillnitz als Auftakt für ein nie gebautes Hauptschloss im „orientalischen Stil“ erbauen (Heckmann 1986: 116ff; Jenzen 2001: 11ff). Das Lustschloß mit geschwungenen chinesischen Dächern nahm die Toranlage zum Palast des Kaisers von China als Vorbild. Bebilderte Reisebeschreibungen wie Johann von Nieuhoff's „Sinische Keyser“ dienten der Inspiration. Lustschlösser wurden zur Projektionsfläche für eigene Wünsche einer höfischen Gesellschaft und benutzten das fälschlich als weniger zeremoniell definierte Leben an fernen Höfen zum Vorbild für eine bukolische Unbeschwertheit.

Die vage Vokabel „orientalisch“ war angebracht. Der Orientalismus trat eklektisch auf. In der Pagodenburg zeigte das Chinesische Kabinett indische Arbeiten (Lieb 1977: 171). Das „Japanische Palais“ in Dresden mit schwachen Anklägen an ostasiatische Dachformen hieß eigentlich nur wegen einer dort untergebrachten japanischen Sammlung so und galt zunächst als das „Holländische Palais“. Das „japanisches Palais“ des holländischen Gesandten in Dresden wurde in persischem Stil eingerichtet. Ägyptische Elemente wurden schon in Trianon unter das Chinesische gemengt. Ein weiteres Beispiel des eklektischen Orientalismus in der Architektur war die Moschee von *Nicolas de Pigage* (1778/95) im Park von Schloss Schwetzingen. Orientalische Elemente wurden mit gotisierenden, barocken und klassizistischen Elementen vermischt. Die Fassade ist nach außen statt gegen den Moscheehof gerichtet und widerspricht orientalischen Geprägtheiten. Es fehlen alle liturgisch notwendigen Einrichtungen, wie eine nach Mekka gerichtete Apsis (Mihrab), die Predigtbank (Mimbar) und der Reinigungsbrunnen (Sebil) im Hof (Rentsch 1983: 52). Begehrlichkeiten von islamischen Gemeinden, das Gebäude zu geistlichen Zwecken zu nutzen, hielten sich daher in Grenzen.

Selbst im hohen Norden wurden die Chinoiserien durch die Schwedische Ostindien-Kompanie ab 1731 Mode. Der englische Architekt *William Chambers* lieferte mit dem Buch „Designs of Chinese Building, Furniture, Dresses etc“ (London 1757) für viele Trianon-Nachahmer die Vorlagen. Prinz Adolf Fredrik hat 1753

seiner Gemahlin Lovisa Ulrika ein chinesisches Schlösschen im Park von Drottningholm geschenkt und sich selbst und seine Diener zum Empfang chinesisch gekleidet. Die Prinzessin hat überschwänglich nach Berlin über diese „surprise“ berichtet. Das Werk, an dem die schwedischen Stararchitekten *Carl Fredrik Adelcrantz* und *Jean Eric Rehn* zusammen arbeiteten, sollte in einem Land, das sich damals als arm bezeichnete, bescheidener ausfallen als deutsche Vorbilder. Der Exotismus gerann zum dekorativen Rokoko. Auch ein Bewunderer von Adelcrantz fand: „Mit der Wirklichkeit hat Schloss China wenig zu schaffen“ (Fogelmark 1957: 104; Wahlberg 1983: 78). Der chinesische Boom und der Exotismus kamen erst mit dem Neoklassizismus und einer Orientierung an Griechenland ein wenig aus der Mode.

Ostasiatischer Orientalismus breitete sich nicht nur in den Künsten aus. Jesuitische Missionare hatten das Christentum bis nach China getragen, aber auch die Kunde von Konfuzius nach Europa gebracht. Sein Werk wurde 1687 in französischer Übersetzung vertrieben. Chinesische Bürokratie wurde trotz mancher Vorbehalte bei den Aufklärern der französischen Verwaltung für überlegen gehalten, weil sie nach Verdienst und nicht nach Geburtskriterien ihre Karrieren plante. Der Physiokrat *François Quesnay*, der für die Enzyklopädie schrieb, propagierte eine Verwaltungsreform nach chinesischem Muster. Madame Pompadour, Quesnay und Ko überzeugten den König Louis XV, dem Brauch chinesischer Kaiser zu folgen, und die Frühjahrssaison 1756 mit eigenhändiger Führung des Pfluges zu eröffnen (Boime 1987: 22). *Voltaire* pries die Überlegenheit der chinesischen Ethik über den christlichen Katholizismus. *Rousseaus* Anhänger waren für ihre Kritik an der dekadenten Zivilisation vom *Tao Te King* inspiriert. Madame Pompadour schwärmte für chinesische Kultur und hat mit ihrem Arzt *Quesnay* zusammen ermöglicht, dass der chinesische Wissenschaftler *Ko* als ein geprägter „europäischer Konfuzius“ 13 Jahre am französischen Hof lehren konnte. Er verbreitete eine Botschaft, welche die chinesische über die griechische Philosophie stellte.

### 3) Amerika in der europäischen Kunst

#### a) „Sünde“ und „Selbstfindung“ Europas durch die Entdeckung Amerikas

Die Säulen des Herkules an der Strasse von Gibraltar schienen einst das Ende der Welt mit der Weisung „*non plus ultra*“ anzudeuten – bis hierhin und nicht weiter. „*Curiositas*“, die Neugier, hatte für die Theologie seit Evas Apfelschiss einen Beigeschmack von Ursünde. Noch *Sebastian Brant* hat in dem berühmten Werk in der Volkssprache „Das Narrenschiff“ (1496), das moralische Belehrung in die Form der Satire kleidete, seinen Hohn über die Entdecker ausgespuckt. Er kritisierte die Unfähigkeit, sich selbst zu entdecken und die Ablenkung vom Ziel Gott zu dienen: „Denn wer den Sinn aufs Reisen richt't, der kann Gott gänzlich dienen nicht!“ (Brant 1496, 1964: 242). Die hierarchische Weltordnung musste durch die Entdeckung eines neuen Kontinents einer „neuen Unübersichtlichkeit“ weichen. Die Astronomie erschloss die Unendlichkeit des Himmels, die Schifffahrt nach Amerika eine neue Unendlichkeit der Meere. Amerika schien durch Columbus „entdeckt“, aber im Zeitalter des Konstruktivismus wurde geltend gemacht, dass es danach erst einmal „erfunden“ werden musste. Nicht vor 1507 zeichnete *Martin Waldseemüller* eine große amerikanische Landmasse, welche die einzelnen Inseln, die „entdeckt“ worden waren, integrierte. Erst 1522 wurde der neue Kontinent als von Asien getrennt begriffen (Honour 1975: 2).

Durch die Entdeckung Amerikas wurden die Säulen des Herkules zum Tor eines neuen Aufbruchs gen Westen. *Giulio Romano* hat in einer Federzeichnung König Karl V als den Hercules der Neuzeit dargestellt, der die Säulen verrückt und das Motto „*plus ultra*“ ausgab (Bild 11). Erst schrittweise konnte die Grenzüberschreitung ihrer sündhaften Nebenbedeutung entkleidet werden. Seefahrt galt einst als Frevel, nur durch die Arche Noah war das Schiff mit Gottes Gnade nach der Sintflut einmal positiv besetzt. Die Menschen lebten in der Spannung vom Sündenfall und verlorenem Paradies und der Hoffnung auf eine Wiedergewinnung. Die Entdeckung fremder Kontinente ließ sich allenfalls durch Bezug auf die Genesis (9: 27; 10: 1ff) als Fortführung von Noahs Entwurf der künftigen Welt rechtfertigen.

1492 hat die spanische Reconquista Granada erobert und machte Ressourcen für die Fahrt nach Westen frei. Der „Entdeckerkreuzzug“ in Amerika konnte als Fortsetzung des Kampfes gegen die Ungläubigen in Südspanien ausgegeben werden. Die Territorien, die nicht einmal den Römern bekannt gewesen sind, wurden als Beleg dafür angesehen, dass die prophetischen Ankündigungen eines neuen



11) Giulio Romano: Plus ultra, 1530

Weltreiche sich in die Realität umzusetzen begannen. Im Exotismus kam den Indianern eine Sonderstellung zu. Es konnten keine Denkschablonen aus antiken Autoren abgefüllt werden, um diese neue Erfahrung zu verarbeiten. Die Indianer stellten die Europäer vor ein Problem: sie hatten offensichtlich nichts mit den Asiaten gemeinsam, die man kannte. *Paracelsus* hat daher 1520 bezweifelt, dass sie von Adam abstammten und wandte sich einer ketzerischen Theorie der Polygenese zu, nach der es noch einen anderen Adam gegeben haben müsse (zit. Honour 1982: 30). Wo antike Autoren versagten, hat die frühe ethnologische Publizistik sich auch in säkularisierter Form von den Stadienlehren der Bibel nicht freimachen können. Die jüdéo-christliche Tradition ist daher als eine „Religion von Historikern“ bezeichnet worden.

In Lissabon gibt es ein Mosaik auf der Avenida da Liberdade mit der Inschrift: „Entdeckung Amerikas 1472“. Der uninformede Betrachter glaubt zunächst an einen Irrtum. Aber die Portugiesen beanspruchten tatsächlich, vor Columbus in

Amerika gewesen zu sein (Morison 1940: 3, 142). Die Forschung hat diese Berichte ins Reich der Legende verwiesen. Angesichts der Vagheit der Informationen, sind diese für die Verarbeitung in Literatur und Kunst auch unerheblich. Spätere Reisen der Franzosen, wie die von *Jacques Cartier*, sind für die Beschreibung von Vögeln wichtiger als sie für die Berichte über exotische Gesellschaften waren. Aber selbst bei der Beschreibung von Tieren und Pflanzen in Amerika unterliefen den europäischen „Entdeckern“ schwere Fehler, weil sie sich an die Klassifikation der europäischen Zoologie und Botanik hielten (Honour 1975: 6). Noch *Linnaeus*, der sich rühmte die Welt, die Gott schuf in eine Ordnung gebracht zu haben, war nicht frei von Irrtümern in seinen Klassifikationen. Die Redeweise von der „Entdeckung Amerikas“ ist als eurozentrisch mit Recht scharf kritisiert worden (Kohl 1982: 13). Aber die Geschichte der Entdeckung führte auch zu einer „Selbstentdeckung“ der Amerikaner in der Konfrontation mit den Europäern. Dieses Ereignis hatte eine Durchdringung der Kulturen zur Folge, wie es sie in der alten Welt kaum je gegeben hatte und wurde langfristig zur Voraussetzung der Entstehung einer Weltkultur, wie auch die postkolonialistische Theorie zugab (Kap. 7 d).

Das Echo auf die Entdeckungen fand sich weniger in der hohen Kunst als in der Kleinkunst. Aber auch hier gab es hierarchische Abstufungen. Mit Ausnahme von Dürers und Burgkmairs Zeichnungen gehörten die visuellen Darstellungen des neuen Kontinents meist der Druckgraphik an (Frübis 1995: 13). Es wurden Bezüge von Dürers Idealstadt und Tenochtitlan vermutet. Aber es gab auch die simplere Erklärung der Anlehnung an die zentralisierte Stadt, wie sie Polybios geschildert hat. Jedenfalls galt diese Idealstadt in Dürers „Etliche underricht, zu Befestigung der stett, Schloss, und flecken“ (1527) als der originellste Teil der Schrift (Palm 1951; Levenson 1991: 572).

In der Fachliteratur (Pochat 1960: 171) hat man sich mit Recht darüber gewundert, wie gering der Niederschlag der amerikanischen Eroberungen selbst in der Malerei auf der Iberischen Halbinsel war. Er konzentrierte sich weitgehend auf die angewandte Kunst von Stundenbüchern und Teppichen bis zu Wandschirmen. Im Dekorationsstil der Zeit um 1500 gab es einen dekorativen Manuelinischen transnationalen Stil, der als Antizipation des „art nouveau“ eines *Gaudi* angesehen wurde. In einer bizarren Mischung von gotischen und manieristisch exotisch wuchern den Elementen wurden nautische Motive und Meerestiere aus der portugiesischen Seefahrt eingebracht. Sie mischten sich mit Krokodilen, exotischen Pflanzen und „schwarzen Engeln“ (Kubler/Soria 1959: 183).

### b) Indianer: edle Wilde oder Monstervolk?

Der Mythos von den „wilden Leuten“, als halb bewundertes halb verachtetes Relikt eines paradiesischen Urzustandes, fand in der Beurteilung der Indianer sein Pendant. Die Forschung hat Äquivalente des „Wilden Mannes“ in allen Kulturen ge-



12) Albrecht Dürer:  
Wappen des Todes, 1503

13) Christoph Weiditz:  
Aztekischer Edelmann, 1539



funden und seine Existenz zu einem konstanten „psychischen Bedürfnis“ stilisiert. Weder ganz Mensch noch ganz Tier war er im Mittelalter das Gegenbild zum „Ritter“. In der Literatur gingen gelegentlich Kämpfe immer – mit wenigen spätmittelalterlichen Ausnahmen – zugunsten der Ritter aus. In Karnevalsbräuchen lebte der „Wilde Mann“ fort. Selbst „Tarzan“ galt noch als später Nachfahre. Im Schembartlauf in Nürnberg (1449–1539) wurden Züge der „wilden Horde“ mit Verschönerungen sogar institutionalisiert. Es bestand offenbar ein Bedürfnis, unkonventionelles Verhalten, das man öffentlich ablehnte, im gesunkenen Kulturgut insgeheim ein wenig zu erklären. Erotische Faszination war dabei im Spiel. Selbst Dürer hat 1503 im „Wappen des Todes“ für seinen Freund Willibald Pirckheimer das Thema mit einem Wilden Mann, der sich einer schönen Frau körperlich nähert, auf originelle und nicht vordergründig voyeuristische Weise behandelt (Bild 12) (Bernheimer 1952: 3ff, 50, 121ff, 170, 184). Panofsky (1977: 111) sah in dem Kupferstich die heraldische Fassung des Sujets „Liebe und Tod“, das Verwandtschaft zu der Zeichnung „Die Freuden der Welt“ aufweist. Exotismus und Archaismus haben so auch in Europa ihre geheime Synthese gefunden. Das Wort Kannibalismus ist eine Verballhornung des Begriffs „Kariben“. Der wilde Mann wurde gelegentlich wie ein Tier behaart dargestellt. Ähnlich tauchte im Trachtenbuch des Christoph Weiditz (1539) ein „Aztekischer Edelmann“ mit Frau und Kind am ganzen Körper behaart auf (Bild 13).

Indianische Eingeborene wurden ähnlich wie die „wilden Leute“ noch bei *Hans Sachs* beschrieben. Dies geschah ebenfalls nicht ohne erotischen Voyeurismus, etwa wenn Amerigo Vespucci die Frauen „gelustig un gayl“ beschrieb, was andererseits zur Verteufelung eines Lebens für die Begierden geführt hat. Voyeurismus und Verteufelung lagen nahe beieinander, wie in dem Stich von *Theodor de Bry* in „America pars sexta“ (1597) zum Thema: „Die Spanier treiben allerhand Unzucht mit den indianischen Weibern“ (Bild 14). Der Calvinist de Bry war wegen seines Bekenntnisses von Lüttich nach Frankfurt geflohen. Er hatte daher ein starkes antispanisches Vorurteil, das er wort- und bildreich ausschmückte. „Eroberer“ waren für ihn nur die Spanier. Die protestantischen Engländer und französischen Hugenotten seien von den Indianern mit offenen Armen empfangen worden (zit. Bucher 1981: 149). Die englischen „Piraten“ wie Drake und Raleigh kamen in diesem Bild positiver weg als die Spanier, weil sie keine permanenten Niederlassungen durchsetzten.

Die sexuelle Ausbeutung der Frauen im spanischen Kolonialreich kam anfangs nicht ohne die Mitwirkung der indianischen Oberschicht zustande. Die Häuptlinge boten den Conquistadoren häufig die Frauen ihres Volkes an, um sich auf die Seite der Sieger zu schlagen und ihre Privilegien zu behalten. Die Spanier sind in diesem Punkt vergleichsweise wenig rassistisch gewesen und die bei vielen Stämmen verbreitete Polygamie erleichterte die Promiskuität von Eroberern und Erobereten. Die dritte ethnische Gruppe waren die Schwarzen, die als Sklaven die ausgerottete Urbevölkerung auf den Antillen ersetzen mussten. Spanier und Afri-



14) Theodor de Bry: Die Spanier treiben allerhand Unzucht mit den Indianischen Weibern, 1597

kaner hatten einen gewaltigen Männerüberschuss, aber Schwarzen war eine Verbindung mit Indianerinnen verboten. Die Spanier konnten jedoch nicht alles kontrollieren. Zum Teil gab es auch die „Cimaronen“, Gemeinden, in denen sich geflohene Negersklaven bei den Indianern niederließen und gelegentlich gemeinsam gegen die Spanier revoltierten. Zweitrangige Bilder versuchten die Hierarchie der rassischen Abstufungen in der Gesellschaft immer wieder festzuhalten (García Sáiz 1986: 133ff). Der mexikanische Künstler *Luis de Mena* war weniger bedeutsam durch seine Kunst, als durch die künstlerische Registrierung von acht Mischlingstypen. Manche der Bilder zeigen die Dynamik der Mischlingsgesellschaft, in denen es gelegentlich sogar zu Handgreiflichkeiten kam (Gold und Macht 1986: 358f).

Das Bild der Indianer schwankte so je nach Einstellung des betrachtenden Europäers zwischen „Fabelwesen und Monstervölkern“, zwischen edlen und bösen Wilden, zwischen Kannibalismus und Liebesspielen. Antike Mythen von vielarmigen Monstern schienen für einige Europäer auch in Indien bestätigt, als sie die vielarmigen Götterbilder an den Skulpturen der Pagoden entdeckten (Mitter, 1977: 7). Der Satyr als antike Figur war im Mittelalter weitgehend vergessen wor-

den. Er tauchte in der Renaissance-Kunst wieder auf, vor allem in Nordeuropa und bei einzelnen Italienern wie *Piero di Cosimo*. Bei Dürer, Altdorfer und Cranach verschmolz der Satyr mit der Figur des „Wilden Mannes“. Die Figuren wurden mit moralischen Konnotationen versehen. Die Physis deutete auf die animalisch-schlechte Seite. Aber in der Seele war ein ursprünglich guter Kern enthalten (Kaufmann 1979: XIII, 158). Noch in den „Moeurs des Sauvages“ von *J. F. Lafitau* (1724) tauchten im Bild der Völker Amerikas hundeköpfige und kopflose Wesen auf. Walter Raleigh hat 1596 behauptet, dass es in Venezuela einen Stamm mit kopflosen Menschen und Augen in den Schultern gebe.

*Jacques Cartier*, der 1534 von seiner ersten Erkundungsfahrt im Norden der Neuen Welt zurückkehrte, will Einfüßler gesichtet haben. Das war freilich nicht die einzige Phantasterei, auf die er hereingefallen ist. Ein Häuptling *Donnaconna* hatte von Goldreichtümern fabuliert. Als sie nicht gefunden wurden, setzte Cartier ihn fest und nahm ihn gefangen nach Frankreich mit. Franz I ließ sich ebenfalls täuschen, weil er aus politischen Gründen hoffte, mit amerikanischem Gold seine Kriege zu finanzieren (Colin 1988: 118f). Zu den Monsterwesen erklärte Cartier, *Mandevilles* Berichte über solche Wesen, seien lange für eine Fabel gehalten worden, aber sie hätten sich bestätigt. Mandeville schrieb aber über Asien und es ist vermutet worden, dass *Columbus* (2006: 295) sich durch Berichte über eine Insel mit Menschenfressern darin bestätigt gefühlt habe, im Indischen Ozean angelangt zu sein. Sein eigener erster Eindruck war in einem Brief an *Luis de Santángel* ganz anders: „Auf diesen Inseln konnte ich keine Ungeheuer in Menschengestalt feststellen, wie viele glauben machen wollen, sondern fand überall Leute von angenehmem Äußeren. Es sind auch nicht Neger, wie in Guinea. Sie tragen lange Haare und vermehren sich nicht in Gegenden, wo die Hitze der Sonnenstrahlen unerträglich wird.“

Schon *Herodot* (Buch IV, 1992: 117) hat aufgeklärter über asiatische „Barbaren“ geschrieben als spätere Reisende und Publizisten über die Indianer, mit läblichen Ausnahmen wie *Las Casas* oder *Montaigne*. Aber auch *Herodot* musste zugeben, dass er nur vom Hörensagen urteilte: „Ich kann aber auch daran nicht glauben, dass es einäugige Männer gibt, die in ihrer übrigen Körperlichkeit den anderen Menschen gleichen“. *Columbus* wurde in einen Typ der „phantasmagorischen Ethnologie“ eingeordnet, auf die der Mythos vom „edlen Wilden“ zurückgeht. Die projektive Ethnologie eines *Las Casas* – neben der seltenen verstehenden Ethnologie eines *Sahagún*, die von *Rousseau* fortgesetzt wurde – ist in der Zeit der Aufklärung in eine „projektive Ethnologie“ der eigenen Kultur bei *Montaigne*, *Voltaire* oder *Diderot* eingegangen. Mit der Kenntnis mehrerer Stämme wurden bei *Columbus* aber auch die „bösen Wilden“ entdeckt, die vor allem an angeblich kannibalistischen Kariben festgemacht worden sind. Als gut wurden die Fremden anerkannt, die den europäischen Kolonisatoren am ähnlichsten und verständlichsten waren (Fink-Eitel 1994: 97ff). Noch bei *Hegel* (1955: 202) fand sich ein völliges Unverständnis gegenüber den Amerikanern, insbesondere den Indianern: „So stehen die Amerikaner da als unverständige Kinder, die von einem Tage zum anderen fortleben, fern von höhern Gedanken und Zwecken. Die Schwäche des amerikanischen Naturells war ein Hauptgrund dazu, die Neger nach Amerika zu bringen, um durch

deren Kräfte die Arbeiten verrichten zu lassen; denn die Neger sind weit empfänglicher für europäische Kultur als die Indianer<sup>2</sup>. Damit fiel der Philosoph in zweifacher Weise hinter seinen eigenen Aufklärungsgrad zurück. Einmal weil er die Härte der Sklavenwirtschaft – nur die Portugiesen nahm er aus – durchaus kritisch beurteilte. Zum anderen, weil er die Indianer noch tiefer stellte als die Schwarzen und einen eklatant eurozentrischen Grund dafür ins Feld führte.

Die christliche Mission hat viel an den Indianern gesündigt. Die höchsten – wahrscheinlich überhöhten – Schätzungen über die Massaker der Europäer an den Indianern nannten 70 Millionen, die von 80 Millionen Einwohnern Amerikas den Tod fanden. Proportional gesehen scheinen diesen Schandtaten alle Genocide des 20. Jahrhunderts zu übertreffen (Fink-Eitel 1994: 104). *Las Casas* hat sich in seiner „*Apologética historia*“, die 1527–1530 geschrieben, aber erst 1909 publiziert wurde, positiv abgehoben von Cervantes, Dorantes de Carranza oder Juan Suárez Peralta und zahlreichen anderen negativen Kommentaren zu der Kultur der Azeteken. Er sah alle Kriterien erfüllt, die Aristoteles für eine „gute Gesellschaft“ aufgestellt hatte. Die zahlreichen Vergleiche mit antiken Gesellschaften brüskierte er mit der Behauptung, die aztekische Zivilisation sei höher entwickelt als das antike Griechenland und Rom. Geradezu modernistisch klang seine ökonomistische Einstellung zur Kolonisation: das Überleben und materielle Wohlergehen der Indianer hatte für ihn höheren Rang als selbst das Interesse der Bekehrung zum Christentum. Es ist hier nicht der Ort die unglaublichen Fehlurteile der Literatur bis in das 19. Jahrhundert aufzuzählen, die gut erforscht sind (Keen 1971: 92ff). Selbst ein kunstsinng Denker, wie *Viollet-le-Duc* erklärte die altmexikanische Architektur in Anlehnung an Gobineaus „Ungleichheit der menschlichen Rassen“ (1853–55) rassistisch und diffusionistisch. Was als Leistung nicht übersehen werden konnte, wurde einer früheren Besiedlung Mexikos durch Angehörige der „gelben Rasse“ erklärt.

Im Vergleich zu den spanischen Conquistadoren und den calvinischen Kolonatoren wurde den französischen Jesuiten im 17. Jahrhundert eine relativ liberale Haltung gegenüber den Eingeborenen nachgesagt. Sie unterschieden sich von einer deistischen Konzeption, die Gottes Interventionen nicht mehr im täglichen Leben vermutete, und daher eine größere kulturelle Pluralität akzeptierte. Die Jesuiten teilten auch nicht die calvinistische Vorstellung, dass nach dem Sündenfall Menschen nur durch göttliche Gnade zum Guten gebracht werden könnten. Sie gingen davon aus, dass auch der Indianer einen guten Kern enthielt. Die Vertiefung in die indianischen Bräuche und Sprachen führte *Jérôme Lalemant* in seinem Bericht über die Sprachen dazu, dass nur Gott eine solche Ordnung habe schaffen können. Nur die einheimischen Religionen galten als „korrupt“, weil eine satanische Komponente in ihren Riten entdeckt wurde. Aber durch Konversion konnten sie zum Heil geführt werden. Dabei respektierten die Jesuiten sogar gewisse Zeremonien, wie den Austausch von Geschenken, die Tänze und die Tabakrituale, um den Indianern die Annäherung an das Christentum zu erleichtern. Die emphatische Ethnologie führte dazu, dass *Brébeuf*, der als der „zweite Paulus“ apostrophiert worden ist, bekannte, dass er um die Huronen zu bekehren „Hurone unter Huronen“ werden müsse (zit. Moore 1982: 201, 55).

### c) Indianer in der europäischen Kunst

Die Entdeckung Amerikas hat in der hohen Kunst der frühen Neuzeit erstaunlich geringen Niederschlag gefunden. Am häufigsten waren Darstellungen in der Klein-Kunst des 16. Jahrhunderts. Historiker nahmen diese „Restquelle“ wegen ihrer geographischen Ungenauigkeit nicht ganz ernst und Kunsthistoriker haben sie weitgehend übersehen. In den ersten 100 Jahren nach der Entdeckung Amerikas haben fleißige Historiker nur 268 Portraits von eingeborenen Amerikanern gefunden, aber viele davon blieben europäisierte Figuren. Dabei haben Reiseberichterstatter wie *Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdez* (1526, 1547) immer wieder betont, dass Bilder aussagekräftiger seien, als umständliche Beschreibungen der Exotica des Gesesehenen. Hugh Honour (1982: 22), einer der besten Kenner der Materie, glaubte freilich, dass die Zahl von 268 Bildern immer noch über der Zahl der Dargestellten aus Ostasien liege. Viele dieser Bilder zeigten, dass die Künstler sich noch nicht vom eurozentrischen Sehen verabschiedet hatten, da sie Indianer in den Posen griechischer Statuen malten. Die geringe Anzahl von Bildern aus der neuen Welt, die sich vorwiegend auf 40 Künstler konzentrierten, ist darauf zurück geführt worden, dass vieles verloren ging, und die Europäer erst langsam ein Interesse an der Exotik der Neuen Welt in der Kunst entwickelten (Sturtevant 1976: 444). Beim ersten Punkt schlug zu Buche, dass die spanische Politik sich geändert hatte. Karl V ließ die Mitbringsel aus Amerika noch öffentlich zeigen (Jacquot 1960 II: 13ff). Philipp II hingegen war ein religiöser Eiferer, der die reine Lehre nicht durch Vergleich mit heidnischen Produkten in Gefahr bringen wollte.

Das Verhältnis Kaiser Maximilians zur bildenden Kunst war ein rein literarisches gewesen. Es ging ihm weniger um gute künstlerische Darstellung als um die Illustrierung seiner imperialen Ideen (Baldass 1923: 20). Dafür gelang es ihm die bedeutendsten Künstler seiner Zeit anzuwerben. Im Stundenbuch des Kaisers, in dem *Dürer* Psalm 24 illustrierte, spielte für das Bild der Eingeborenen in Amerika – wie bei Burgkmair – ein knielanger Federrock eine herausragende Rolle, der unter den Indianern, die als Modell dienten, nicht nachgewiesen werden konnte. Sie trugen im täglichen Leben kaum Kleidung. Immerhin haben sich in Wunderkammern Exemplare eines Federmantels erhalten, die zu rituellen Festen getragen wurden. Die Figur Dürers ist von einem Kenner (Sturtevant 1976: 423) sogar auf den Stamm der Tupinamba festgelegt worden. Der Kopfschmuck aus Federn wirkt echt, obwohl nicht angenommen werden kann, dass Dürer, Burgkmair oder Jörg Breu vor 1519 Exemplare davon persönlich gesehen hatten. Der Federrock hielt sich bis ins 19. Jahrhundert hartnäckig in der Imagebildung gegenüber den Indianern. Aber auch Dürer, dem große Realitätstreue nachgesagt wurde, hat Fehler gemacht. Es wurden keine Sandalen von brasilianischen Indianern getragen.

Bei *Hans Burgkmair* zeigte sich die Überlegenheit der Illustration über das bloße Wort in herausragender Weise. Seine Illustrationen im Triumphzug waren vor allen auf bildliche „Rhetorik“ abgestimmt (Burkhard 1934: 113). In Burgkmairs Holzschnitt für den Triumphzug Kaiser Maximilian I (1526 gedruckt) tauchten neben



15) Jan Mostaert: Die Eroberung Amerikas, nach 1521

den „Leuten von Kalikut“ und Asiaten auch Indianer auf, ähnlich wie zuvor in der Fassung von *Albrecht Altdorfer* auf Pergament (Bild 8) (Winzinger 1966). Da die Inder und Indianer nicht immer säuberlich getrennt wurden, konnte aufgrund der Inschrift des Triumphzuges sogar die abartige These vertreten werden, dass die „Leute von Kalikut“ Indianer sein sollten (Bild 6). *Burgkmairs* Kostümstudien (ca. 1519–1525) zeigten Indianer, die Schwarze waren, einer von ihnen hatte sogar ganz unindianisch einen Bart (Chiappelli 1976 I: 508; Levenson 1991: 571).

Es ist vermutet worden, dass Dürer einige Kleidungselemente für Indianer von *Altdorfer* übernommen hat. Auch später kamen seltsame Vermischungen der Ethnien vor, wie bei *de Bry* in seinem Werk „America“. Dort figurierten Picten, die vorkeltischen Bewohner Schottlands, die nur in den überlieferten Bemalungen Anklänge an die Indianer aufwiesen, neben den Indianern. Archaismus im eigenen Kulturkreis vermischt sich so schon früh mit dem Exotismus, der ferne Kontinent betraf. In der englischen Literatur wurden auch die Iren immer wieder mit den „Wilden“ anderer Kontinente verglichen (Petermann 2004: 90).

Schon Columbus brachte 1493 Indianer aus „Westindien“ mit. Aber von ihnen und anderen später importierten Eingeborenen in Portugal oder England ist kein Bild erhalten. 1536 wurden zehn Huronen am Hofe von Franz I in Frankreich gesichtet, aber den Hofmaler *Clouet* hat es offenbar nicht gereizt, sie zu zeichnen. *Christoph Weiditz* aus Augsburg, der 1529 in Spanien weilte als Cortés mit Azteken am Hof Karl V ankam, hat elf kolorierte Zeichnungen überliefert, die er in Toledo oder Barcelona nach dem Modell anfertigte. Weiditz hatte sogar Gelegenheit, die Gaukler beim Jonglieren und bei einem Ballspiel zu beobachten und zu zeichnen (Honour 1982: 28f; Sturtevant 1976: 426; Colin 1988: 8) (Bild 13).

Im Manierismus schien das Auftauchen von exotischen Motiven selbst in Seestädten wie Antwerpen relativ selten. Ein Unikum war „Die Eroberung Amerikas“

von *Jan Mostaert* (nach 1521) (Bild 15). Mostaert hatte zur Zeit der Zerstörung Tenochtitlás 1521 im Dienst der Statthalterin Margarete am Hof in Mecheln und Brüssel gestanden. Dort war man gut orientiert über die Neue Welt. Karl V pflegte seiner Tante „Wunderdinge“ als Geschenk zu machen. Spanische und portugiesische Kaufleute brachten Kunde aus der Neuen Welt vor allem zum Umschlagplatz Antwerpen. Dort wurden auch viele Mitbringsel der Conquistadoren auf den Markt gebracht, soweit sie nicht in den Schatzkammern des spanischen Königs verschwanden. Heiß umstritten war der Ort des Geschehens in der neuen Welt. Ein belgischer Wissenschaftler (Michel 1931) lokalisierte das Bild auf Zentralmexiko im Gebiet der Eroberungen von Cortés. Van Luttevelt hat dieser Version widersprochen. Er vermisste die farbenfroh gekleideten Azteken und die wundervollen Städte, von denen Cortés berichtete hatte. Das Ergebnis war für die Mythenbildung enttäuschend: wahrscheinlich war die eher bescheidene bukolische Szene im amerikanischen Südwesten entstanden – vermutlich in Arizona. In jener Epoche wurde der Ausdruck „Westindien“ noch für die neue Welt benutzt und nicht nur für die karibischen Inseln (Luttevelt, 1949; Franz, 1969: 54; Snyder 1976: 496).

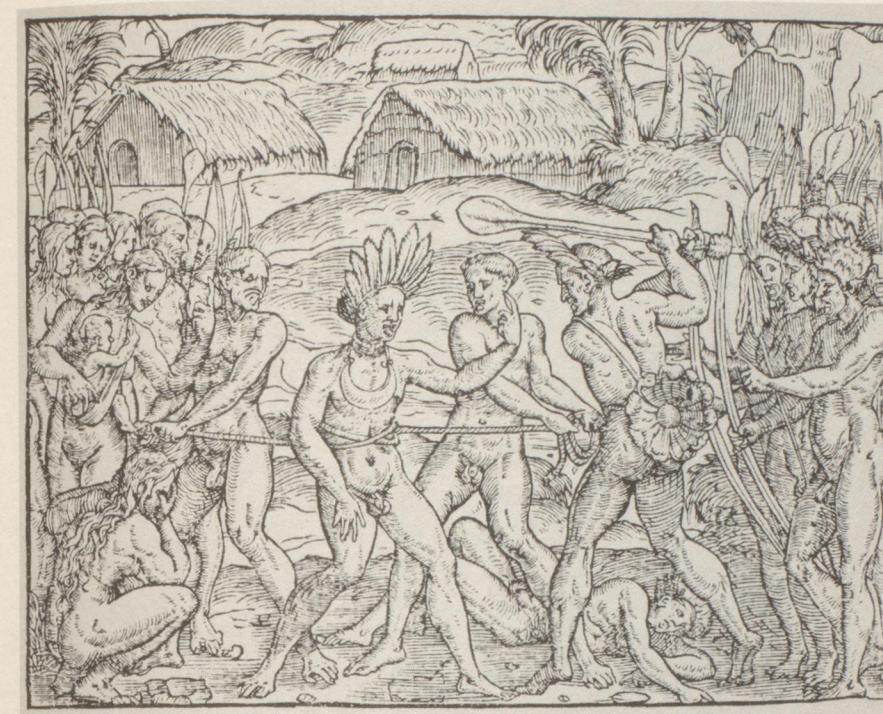
Gewichtiger waren Einwände gegen die Mexiko-Hypothese, die auf die Entwicklungsstufe der Eingeborenen auf dem Bilde abhoben. Max Friedländer hielt es für unglaublich, dass man Mexikaner als nackte Wilde darstelle. Der Maler Mostaert aus adligem Hause hat seinen Landsleute gern fremde Üppigkeit und höfische Pracht nahegebracht. Er blieb gelegentlich theatralisch oberflächlich in seiner Sorgfalt für Kleidung. Friedländer (1932: 32) nannte ihn einen „pedantischen Virtuosen“. *Carel van Mander* (1617, 2000: 137) hat das Bild mit bizarren Klippen und seltsam gebauten Häusern „mit viel nacktem Volk“ als unvollendet betrachtet. Auch in diesem Fall eines Werkes, das sich konkret wie selten mit dem Exotischen befasste, darf die Wirkung des Exotismus nicht überschätzt werden. Der „niederländische Vasari“ von Mander hat es offenbar eher als ein Nebenprodukt angesehen. Zweitrangige Portraits von Honoratioren interessierten ihn bei diesem Maler offenbar mehr. Trotz der exotischen Elemente zeigte die „Entdeckung Amerikas“, wie eng sich europäische Künstler an ihre herkömmlichen Vorstellungen hielten. Die Exotik wurde reduziert auf nackte Indianer, die den Eroberern gegenübertraten und auf eine bizarre Landschaft, wie sie sich bei frühen Niederländern und Italienern häufiger fand. Schon bei den Tieren musste der Maler auf sein vertrautes Umfeld zurück greifen. *Patinier* hatte bereits seine übersichtlichen Weltlandschaften mit exotischen Figuren bereichert. Bei Mostaert wurde der Felsen auch zum beherrschenden Element des Bildes. Aber er erhob sich nicht jäh und unvermittelt wie bei Patinier, sondern entwickelte sich aus der Hügellandschaft (Franz 1969 I: 54). Die weiten Panorama-Landschaften jener Zeit konnten jedoch in diesem Fall kaum zum Vehikel einer Exotismus-Mode werden, weil der Raum sich in den Vordergrund drängte und die Figuren zur Staffage degradierte, am stärksten in seinen Hieronymus- und Christopherus-Bildern oder in der „Himmelfahrt der Maria Ägyptiaca“ und in der „Unterwelt“. Wichtiger als der Streit, welcher Ort für diese Szene gemeint war – von Brasilien bis in die USA wurden unterschiedliche Mög-

lichkeiten diskutiert – erscheint die Tatsache, dass dieses Bild sich als ein Dokument der Kritik des Imperialismus deuten ließ: am unteren Rand versucht eine Frau ihren Mann davon abzuhalten, mit seiner Keule zu den bewaffneten Männern zu laufen, die einen aussichtslosen Kampf gegen die hochgerüsteten Spanier riskieren wollten. Die versteckte Anklage ist sogar noch weitergehend politisch gedeutet worden: die Südniederlande mußten unter dem spanischen Joch leben, womit sich der nördliche Niederländer damals noch schwer abfinden konnte. Kritik der spanischen Herrschaft ließ sich so in eine ferne Welt projizieren (Colin 1988: 113f).

Unterhalb der Ebene der hohen Kunst im Bereich des Ethnographischen wurde das Exotische – in einer Art Vorwegnahme Rousseauscher Kulturkritik – gelegentlich schon wie „das Normale“ eingeordnet. Der Söldner in spanischen und portugiesischen Diensten *Hans Staden* aus Hamburg war zehn Monate von den Tupinamba-Indianern an der Küste von Brasilien gefangen gehalten worden. Durch Zauberei und Chuzbe machte er sich nützlich, bis er von den Franzosen freigekauft wurde. Trotz seiner Todesängste hat er relativ objektiv und individualisierend über die Indianer berichtet, die ihn am Schluss wie einen Freund verabschiedeten. Nur die Frauen wurden als Quälgeister beschrieben. Mit dieser Beschreibung stand Staden nicht allein. Die Grausamkeit der Frauen wurde dadurch erklärt, dass sie für den Verlust von kämpfenden Verwandten ihre ohnmächtige Wut an den Gefangenen ausließen (Petermann 2004: 79). Staden publizierte 42 Holzschnitte (1557). Vor allem die Reproduktion von Ritualen um den Kannibalismus hat ihm bis hin zu *de Bry* nachhaltige Aufmerksamkeit gesichert.

*André Thevet*, ein Franziskaner der mit Villegagnon als Kaplan für drei Monate nach Brasilien ging, hat drei Werke mit Holzschnitten über Indianer publiziert. Das erste Buch trug den seltsamen Titel „*Les singularitez de la France antarctique, avrement nommée Amerique...*“. Es enthielt brasilianische Indianer bei verschiedenen Tätigkeiten von der Arbeit beim Palmenfällen bis zum Rauchen einer Zigarette. Er hat einen südamerikanischen Kannibalenhäuptling in seinem Werk „*Vrais pourtraits et vies des hommes illustres*“ (Wahre Portraits und Lebensläufe berühmter Menschen) mit Berühmtheiten seit der Antike aufgenommen und damit auch unter Dichtern und in gelehrten Kreisen von Melanchton bis Rabelais Einfluss ausgeübt (Pochat 1960: 195) (Bild 16). Die künstlerischen Abhängigkeiten wurden an diesem Werk sehr deutlich. Die Opferszene mit einem Gefangenen für ein kannibalisches Fest ist einem Staden-Holzschnitt entnommen. Dennoch enthielten Thevets Bilder neue Informationen, auch wenn einzelne Szenen – wie die über Amazonen-Krieger – als reine Phantasie eingestuft worden sind. In seinen Schriften hat Thevet die spanischen Grausamkeiten nicht verschwiegen, er hielt sie aber für unvermeidlich angesichts des hartnäckigen Widerstandes und der „Idolatrie“ der indianischen Völker (Sturtevant 1976: 435; Keen 1971: 152).

Neben authentischen Darstellungen, wie sie White hinterlassen hat, gab es auf einem wachsenden Markt eine Fülle von Indianerbildern aus zweiter Hand: Ketten von Kopien und Bricollagen aus unterschiedlichen Bildvorlagen verstärkten Vorurteile in den „Images“. Irrelevante Darstellungen der Indianer als Fabelwesen ließen



16) André Thevet: Hinrichtung eines Gefangenen durch die Tupinamba, 1557

sich verkaufen. Andere Exoten in Asien und Afrika hatten auch in Europa Eingang in die Bilder gefunden. Keinen Völkern hat man im Zeitalter des Imperialismus jedoch soviel Unrecht angetan wie den Indianern, weil die gebildete Gesellschaft Europas über Amerika am wenigsten informiert war. Selbst, wo Zeichner und Schriftsteller sich gewissenhaft zu informieren suchten, ließen sich Ungerechtigkeiten nicht vermeiden. Wenn die ethnographisch getreuen Konterfeis von Indianern ihre primitiven Geräte und Waffen zeigten, hat sich überwiegend nicht das Bild des „edlen Wilden“ sondern des unterentwickelten Volkes eingeschlichen. Zivilisatorische Mängel wurden dabei nicht selten mit angeblich charakterlichen Defiziten erklärt, die von Sittenlosigkeit bis zur Grausamkeit reichten (Keen 1971: 138ff; Colin 1988: 110).

*André Thevet* (1558) hat in diesem Punkt in seinen „*Singularitez*“ besonders stark gesündigt. Selbst *Las Casas* konnte die indianische Lebensweise nur verständnisvoll interpretieren, aber nicht als Vorbild empfinden. Bei Thevet wurde wortreich diskriminiert, was in keinem Verhältnis zur Gründlichkeit des Erlebnisses der neuen Welt stand. Seine Übertreibungen sind aber zum Glück durch die Konkurrenz der Reise-Entreprenneurs in *Jean de Lérys* „*Histoire d'un voyage fait en la Terre du Brésil*“ von 1578 schon damals zurecht gerückt worden. Er behauptete sogar sein Konkurrent habe kaum je Indianer zu Gesicht bekommen und keine



17) John White: Indian Woman

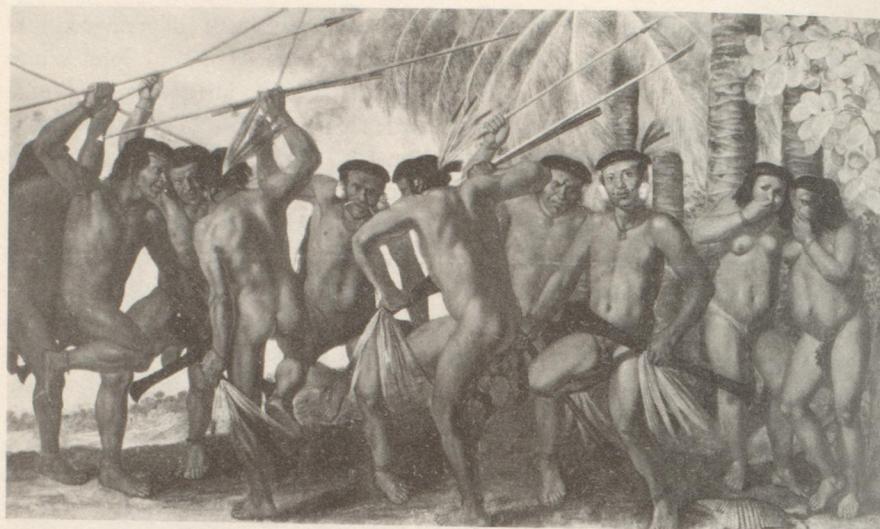
Dörfer bereist. Diese Kontroverse zeigte jedoch das Problem einer sachlichen bildnerischen und schriftstellerischen Berichterstattung selbst bei den besten Absichten. Der Kolonialismus verlangte Sensationen und Opfer. Lérys Bericht mit wesentlich sachlicheren Bildern hatte jedoch beim Publikum nicht den gewünschten Erfolg und eine spätere Ausgabe in Genf 1586 griff wieder auf reißerische Bilder der Grausamkeiten von Thevet zurück (Colin 1988: 112f).

Viele Darstellungen waren allenfalls Nebenprodukte des wissenschaftlichen Interesses an fernen Ländern. Le Moigne und John White galten als die ersten europäischen Künstler, die vor Ort arbeiteten. Der britische Abenteurer *Richard Hakluyt* der Ältere schrieb schon in den 1580er Jahren über Amerika. Er galt auch als geschickter Zeichner, war aber einflussreicher als Schriftsteller. Der Kartograph Le Moigne nahm an einer Expedition nach Florida und South Carolina teil, wo er beinahe in ein Massaker der Spanier geriet. *Jacques Le Moigne de Morgues* war ein Hugenotte aus Dieppe, der mit einer Gruppe um Laudonnier 1564 eine Hugenotten-Siedlung in Florida geplant hatte. Er wurde unterstützt von König Charles IX, der den Spaniern in diesem Raum Konkurrenz zu machen versuchte. Die Zeichnungen sind mit einer Ausnahme verschollen. Wir kennen aber die Stiche nach den Aquarellen. Der Frankfurter Verleger *de Bry* hat nach dem Tod des Künstlers seine Witwe überredet, ihm die Zeichnungen aus Florida zu verkaufen. De Bry hat sie zu kom-

merziellen Zwecken benutzt, aber nicht konserviert, woraus man auf geringe künstlerische Wertschätzung dieses Werkes schloss (Jacobs 1995: 104, 106). John White hat einige Bilder von Indianern in Florida von Le Moigne übernommen. Einige Gerätschaften sind für authentisch erklärt worden, Pfeil und Bogen hingegen waren europäischen Vorbildern nachgebildet (Hulton 1977, I: 76; Bilder II: plate 63). Le Moignes bildnerisches Werk wurde eher für die Vogel- und Pflanzenkunde relevant als für die Malerei. De Bry war als Calvinist antispanisch gesonnen. Seine Publikationen ab 1590 galten als authentischer verglichen mit der offiziösen Kunst der Kolonialmächte, welche die Eingeborenen auch bildlich stark vernachlässigte.

Im Zuge der englischen Expeditionen hat *John White* berühmte Aquarelle in Virginia geschaffen, die eher ethnographisches als künstlerisches Interesse dokumentierten. Er war der erste Künstler von Bedeutung, der an *Walter Raleighs* Versuch 1585/86 eine englische Kolonie in Virginia zu gründen beteiligt war. Nach einem zweiten Siedlungsversuch versuchte White Hilfe in England zu holen. Als er 1590 nach Roanoke zurückkam, war die Kolonie von den Indianern in Schutt und Asche gelegt worden. Er fand jedoch noch drei Kisten. Die Bücher waren verdorben, Karten und Bilder von der Nässe unbrauchbar geworden, aber ein Teil seiner Zeichnungen überlebte (Hulton/Quinn 1964; Colin 1988: 10). Von White existieren außerordentlich akkurate Aquarelle über Menschen und Tiere in Amerika. Seine Indianer sahen authentischer aus als die von Le Moigne und de Bry (Bild 17). Europäische Posen schlichen sich jedoch auch in seine Bilder ein wie bei dem Bild „The Flyer“, in dem ein Merkur des italienischen Bildhauers *Giambologna* nachgeahmt wurde. White wurde in seiner Zeit als Künstler gelobt. Die spätere Kunstgeschichte glaubte aber nicht an seine Bedeutung über das exotische Sujet hinaus.

Nur zwei Holländer, *Frans Post* und *Albert Eeckhout*, hat man als hervorragende Porträtmaler auch später anerkannt. Post war vor allem Landschaftsmaler, der gelegentlich als „brasilianischer Canaletto“ bezeichnet wurde. Die beiden Künstler haben die Welt Brasiliens mit einer Akkuratheit eingefangen, wie sie erst im 19. Jahrhundert wieder erreicht worden ist. Sie reisten mit *Johan Maurits von Nassau-Siegen*, der das spätere „Mauritshuis“ (Den Haag) in Auftrag gegeben hat. Er diente 1637 bis 1644 als Gouverneur in einer Kolonie der Holländischen West-Indien Kompanie, die von kurzer Dauer sein sollte. Er förderte die wissenschaftliche und malerische Erforschung der Region. Bilder von Naturobjekten und Tieren hat er seinem Verwandten, Kurfürst Friedrich Wilhelm I von Brandenburg geschenkt (van den Boogaart 1979: 242ff). Obwohl Maurits aufgeklärt war, erwies sich calvinistische Bigotterie als besonders hinderlich, Kultur und Religion der Eingeborenen zu verstehen. Eeckhout hat mit dem „Tapuya Tanz“ erstmals Bewegungsstudien mit einem „Wildenritual“ der Eingeborenen vorgelegt, wie sie bisher noch nicht bekannt waren (Bild 18). Diese Episode blieb lange ohne Nachfolge, weil die Spanier, die Südamerika kontrollierten, keine Künstler ins Innere des Landes ließen. Drittklassige Künstler haben weitgehend den Formenvorrat der Landschaften von *Claude Lorrain* exotisiert. Nur wenige waren um Objektivität bemüht und hielten sich fern von den Vereinfachungen „edler Wilder“ oder „böser Kannibale“.



18) Albert Eckhout: Tapuya Kriegstanz, 1641–43

Alexander von Humboldt, einer der ersten, dem die Spanier Zutritt zu ihren Kolonien gewährten, reiste ohne Maler. Er machte jedoch selbst Skizzen, die der französische Künstler Pierre-Antoine Marchais für seine Illustrationen zu Humboldts Werken benutzte. Im frühen 19. Jahrhundert verstärkte sich der Trend der ethnographischen Berichterstattung wie bei George Catlin, der in den 1830er Jahren fünfmal die westlichen Ebenen Amerikas bereiste. Typisch für die Gesinnung war, dass Armeeoffiziere oder Zivilbeamte gelegentlich schriftlich bezeugten, dass ein bestimmtes Bild nach der Natur und in den wirklich getragenen Kleidungsstücken gemalt worden sei. Alexander von Humboldt hat den preußischen König zu einem Kauf von 104 Zeichnungen veranlasst, weil er die ethnographische Genauigkeit schätzte und Baudelaire hat ihn gelobt. Aber Catlins Werke verkauften sich gleichwohl schlecht und er ging Pleite, weil viele ihn für einen großen Reisenden aber einen mediokren Maler hielten.

Noch weit umfassender hat der Schweizer Karl Bodmer im Geist Humboldts indianisches Leben studiert. Er überwinterte in Robert Owens utopischer Siedlung „New Harmony“ in Indiana. Auch seine Werke galten als irreführend, weil sie den Eindruck eines zeitlosen Volkes in unverdorbener natürlicher Umwelt suggerierten, die längst untergegangen war (Jacobs 1995: 220f).

Eine neue Welle des Exotismus wurde durch François René de Chateaubriand (1768–1848) ausgelöst. Um nach einer freudlosen Jugend der Enge des düsteren Schlosses, in dem er mit einer psychopathischen Schwester lebte, und um den Wirren der Revolution zu entfliehen, ging er 1791 nach Amerika. Es mischte sich auch Ehrgeiz in seine Reisemotive. Er wollte die Nord-West-Passage entdecken. Sein romantisches Subjektivismus prägte das Erlebnis der neuen Welt. Ob er die Realitäten immer wahrgenommen hat, ist zweifelhaft. Noch in den Erinnerungen

„Mémoires d’outre tombe (1982, I: 351) hielt er es für möglich, dass die USA wegen der Westausdehnung einst die Monarchie einführen werde – nicht sehr realistisch. Aber kein geringerer als Hegel hatte einst ähnliche Spekulationen angestellt. In seinem Bericht hat er kräftig geflunkert, was man dem hochverehrten Autor des „Genies des Christentums“ nicht zugetraut hatte. Er war jedenfalls nicht im Süden der USA gewesen und es blieb die übliche angenehme Kavaliersreise im Nordosten des Landes (Bitterli 1976: 409). Seine Erinnerungen strotzten vor Anti-Amerikanismen. Amerikaner hatten keine Literatur und waren für ihn kein Modell. Sie haben kein Mittelalter, und die es haben, wie die Indianer, verachten sie als Wilde „und haben einen Horror vor den Wäldern wie vor einem Gefängnis.“ (ebd.: 346). Wenigstens die Religiosität der amerikanischen Präsidenten hat er bewundert und Washingtons Fare-well-Adresse hätte seiner Meinung eine der wichtigsten Persönlichkeiten der Antike sprechen können.

1798 wurde Chateaubriand zum Erlebnischristen. Das Buch „Génie du christianisme“ (1801) prägte eine ganze Generation von Konservativen. Im Jahre 1800 kehrte er nach Frankreich zurück. Eine tragische Liebesgeschichte in dem Buch über das „Genie des Christentums“ als Excerpt unter dem Namen „Atala“ rührte viele einflussreiche Bonapartisten und selbst Napoleon. Sieben Auflagen erschienen allein zwischen 1801 und 1805. Chateaubriands Name wurde von der schwarzen Liste der Emigranten gestrichen. Der Dichter, der sich opportunistisch-gewandt in vier Regimen politisch zurecht fand, wurde noch mit der Redaktion der Zeitschrift „Mercure de France“ betraut, bis er 1804 nach der Erschießung des Duc d’Enghien mit Napoleon brach und ihn 1807 wegen seines kaiserlichen „Despotismus“ angriff.

Es hatte sich in Chateaubriands aktiver Zeit eine Freundschaft mit dem Maler Girodet entwickelt, der ihn 1809 porträtierte. Die beiden Künstler haben den Mythos vom „edlen Wilden“ gepflegt. Die miserable Lage der Eingeborenen und Schwarzen auf den Plantagen des Südens wurde mit christlicher Erlösung und Zivilisierung der Wilden gerechtfertigt. Ungewöhnlich war das Interesse beider an naturwissenschaftlichen Fragen. „Das Begräbnis von Atala“ wurde ein berühmtes Bild Girodets im Salon von 1808. Er hatte dafür im botanischen Garten in Paris sogar amerikanische Pflanzen studiert. Es ging bei Atala um die unglückliche Liebesgeschichte zweier Indianer, die durch die Religion getrennt schienen. Cactas lebte im Stamm der Natchez. Atala war Mischling, die illegitime Tochter eines spanischen Hidalgo namens Lopez, der eine Farm in Florida unterhielt. Cactas wurde von einem feindlichen Stamm gefangen genommen und zum Tode verurteilt. Atala, Mitglied dieses Stammes, verliebte sich in ihn und floh mit ihm in die Wälder. Atala zerstörte jedoch das Glück romantischer Zweisamkeit, weil ihre zum Christentum übergetretene Mutter einst für ihre Tochter einen Eid auf ihre Jungfräulichkeit abgelegt hatte. Atala fürchtete die ewige Verdammnis, falls sie Cactas heiratete und vergiftete sich. Chateaubriand, ein Lebemann, der schwerlich nach den rigiden Moralvorstellungen der armen Atala lebte, hat seine Apologie des Christentums in eine rigide Ordnungslehre gegossen und mit ossianisch-heidnischen Elementen gemischt. Atala schien so die christianisierte Version von MacPhersons heidnischer Saga (Boime 1990: 81). Die Bildform Girodets hat das

Thema noch publikumswirksamer verkauft. Atalas bleiche Schönheit, die von himmlischem Licht beschienen zwischen dem Mönch, der ihren Oberkörper trägt und einem verzweifelten Cactas, der ihre Beine umschlingt, hat Religion, Erotik und Exotismus dem Zeitgeschmack angepasst.

#### d) Indianer in der amerikanischen Kunst

In einer Arbeit über den Exotismus in Europa zögert man einen Blick auf das Bild der Indianer in der Kunst der USA zu werfen. In zweifacher Hinsicht ist dies jedoch zulässig:

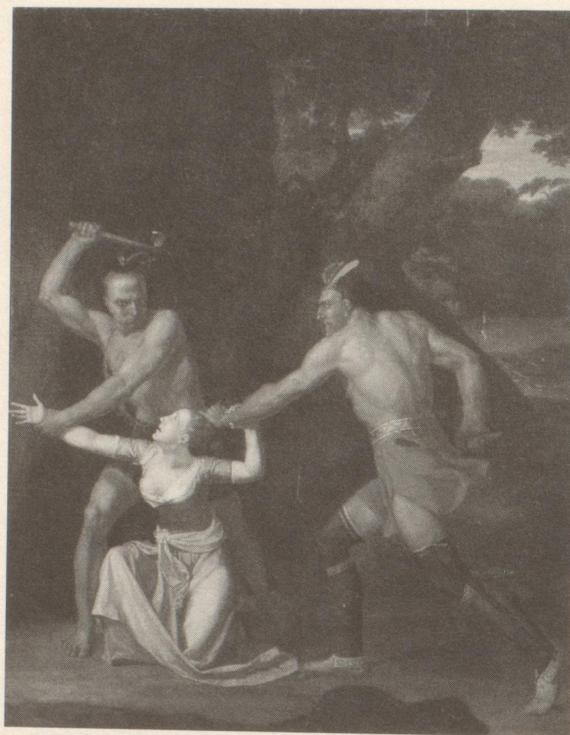
- Einmal war die ältere Generation amerikanischer Künstler noch ganz den europäischen Traditionen verhaftet und hatte zum Teil in Europa studiert, in London, Paris, Düsseldorf oder München. Einige der wichtigsten Künstler wie *West, Copley und Trumbull* haben ihre Karriere vor allem in Großbritannien gemacht. Erst mit Benjamin Wests Zuwendung zur „Historienmalerei der Gegenwart“ in seinem Lande und der Abwendung vom Neoklassizismus begann eine eigene amerikanische Tradition.
- Zum anderen blieb das Indianer-Sujet in der amerikanischen Malerei fast ebenso exotisch wie in Europa. Ein vielleicht etwas übertriebenes Urteil lautete, dass die Indianer für die meisten Amerikaner „exotisch“ waren und wenn sie dargestellt wurden, geschah dies in grotesker europäischer Weise mit Federkleidern bei barbarischen Ritualen. Der Puritanismus hinderte das Verständnis, vor allem als die Devise „*go west*“ populär wurde. Nun schienen die Indianer, die riesige Ebenen als Weideland aber nicht durch Ackerbau nutzten, sogar gegen den Text der Bibel zu verstossen, welche die Nomadengesellschaft weniger hoch einstufte. Hatte Gott nicht geboten sich die Erde anzueignen, fruchtbar zu sein und sich zu vermehren? Während die Indianer für Europäer exotisch-fremd blieben, schlug bei vielen Amerikanern die Neugier in dieser Ausdehnungsphase sogar in Hass um (Myron/Sundell 1969: 114f). Einst war ein Bild wie das von *Joseph Wright of Derby: „Indianer-Witwe“* (1785) (Bild 19) möglich, auf dem eine wehmütig trauernde europäisch empfundene Witwe in indianischer Verkleidung dargestellt wurde. Nach kriegerischen Konfrontationen mit den Indianern bei der Westausdehnung schlugen die Emotionen auch in der Malerei gelegentlich in Hass um, wie in dem Bild von *John Vanderlyn „Der Tod der Jane McCrae“* (1804) (Bild 19). Darauf wurde ein Ereignis der Revolutionskriege dargestellt, bei dem Indianer eine Frau töteten und skalpierten (Gaehtkens 1988: 15) (Bild 20).

Um 1800 nahmen die amerikanischen Künstler eine herausragende Stellung ein, als sie aufhörten, klassische Kostüme zu benutzen. Mit gebildeten Amerikanern umzugehen waren die Europäer nicht gewohnt. Als der bedeutendste Maler Amerikas *Benjamin West* – der überwiegend in England lebte – 1760 nach Rom kam,



19) Joseph Wright of Derby: Indianerwitwe, 1785

glaubten die Italiener er müsse wohl die Erziehung eines Wilden genossen haben, da er doch Amerikaner sei (Jantz 1976: 102). Die amerikanischen Innovatoren der Malerei mußten mit der Ästhetik-Bibel ihrer Zeit von *Joshua Reynolds* brechen, der „nobility of conception“ verlangte, und Hogarths „cockneys“ und Watteaus „lovers“ auf die niedrigste Stufe der Kunst stellte. Dabei haben Betrachter damals schon festgestellt, dass West selbst den Indianern die Würde eines römischen Senators verlieh. Benjamin West wurde wegen seiner herausragenden Stellung am Hofe George III in London als Pionier empfunden, aber die amerikanische Kunstgeschichte hat mehrere Vorläufer ausgemacht (Larkin 1960: 63). Als das englische Kunstorakel, *Sir Joshua Reynolds*, von Wests Bild „Tod des Generals Wolfe“ (1770) bei der Eroberung von Québec hörte, soll er ins Atelier gestürmt sein, und – mit Billigung des Königs und des Erzbischofs – für die Offiziere eine Kleidung in antiken Togas verlangt haben. West soll geantwortet haben, das Ereignis habe sich im September 1759 zugetragen, in einer Welt, die den Römern und Griechen unbekannt war und in einer Periode, da keine solchen Nationen, Helden und Kostüme mehr existierten. Reynolds hat seine Bedenken offenbar zurückgestellt, als er das fertige Bild sah. Sein Kommentar hörte sich gleichwohl zwiespältig an: „Ich sehe voraus, dass dies Bild nicht eines der populärsten werden wird, aber es ist ein Anlass für eine Revolution in der Kunst“ (zit. von Erffa 1986: 62).



20) John Vanderlyn: Der Tod der Jane McCrae, (Skalpierung durch Indianer) 1804

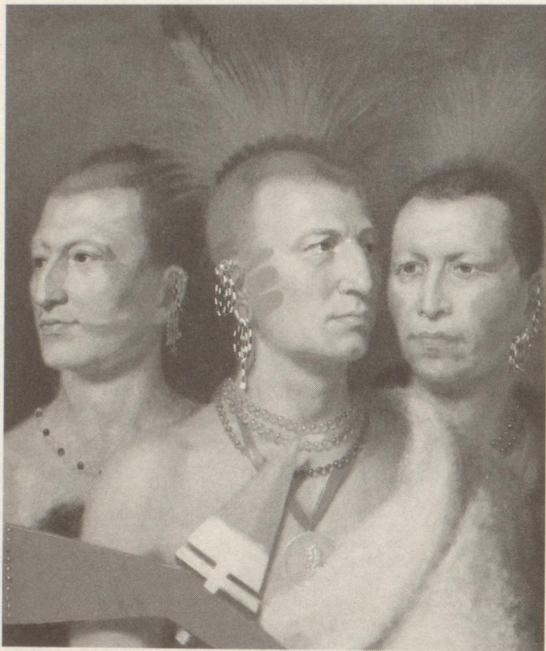
West war nicht opportunistisch genug, dem Druck für eine Reakademisierung seiner Figuren nachzugeben. Aber er war doch hinreichend opportunistisch, seinen realistisch-emotionalen Stil in der amerikanischen Geschichte nicht fortzusetzen. In der englischen Geschichte aber, etwa im „Tod von Lord Nelson“ (1806), blieb er seinen Überzeugungen treu. Der Verzicht auf die bildnerische Unterstützung seines Landes sollte sich übrigens nicht auszahlen. Mit dem Abfall Amerikas von der britischen Herrschaft trübte sich das Verhältnis zwischen Krone und Maler, obwohl West seine heimliche Sympathie für das unabhängige Amerika nicht an die große Glocke hängte. Aber der Druck der Hofschränzen und der exilierten Amerikaner in London wuchs, die einen „Verräter“ in der Nähe des Thrones sahen. George III witterte Ungemach, weil er glaubte, Washington werde sich zum König ausrufen lassen. West antwortete, dass der Präsident nach seiner Amtszeit ins Privatleben zurückkehren werde. Georgs Kommentar lautete, er wäre dann ja einer der größten Männer der Welt. West schrieb seinem Schüler *Charles Wilson Peale* in Philadelphia, dass er die großen Ereignisse seines Landes malen wolle und bat ihn zum besseren Verständnis Kostüme der amerikanischen Armee zu schicken. West musste freilich entdecken, dass er zwar relativ freimütig mit dem königlichen Gönner reden konnte, aber doch nicht wagen durfte, dessen Niederlagen auch noch malerisch zu verewigen. Er verzichtete daher auf die amerikanischen Pläne zugunsten von *John Trumbull* (Flexner 1967: 65ff, 70).



21) Benjamin West: Penns Vertrag mit den Indianern, 1772

Der Exotismus nahm eine eigenartige Wende: exotisch schienen in einer höfischen Umgebung, die auf Historienbilder die Figuren in antiken Gewänder drapierte, nun die realistischen Historienbilder der Gegenwart. Wer sich bei Genre-Szenen erholen wollte, durfte das – aber um den Preis geschmacklich als zweitrangig zu gelten. Bei dem ersten Bild, auf dem Europäer eine amerikanische Szene gleichsam „*live*“ sehen konnten, war „*Penns Vertrag mit den Indianern*“ von Benjamin West (1772) dargestellt worden (Bild 21). Jeder Knopf war korrekt gemalt und die Indianer hatte er anhand seiner Sammlung von indianischen Kostümen wirklich dokumentiert. Schon der knieende Indianer beim „*Tod General Wolfes*“ hatte große Bewunderung hervorgerufen. West hatte Übung mit Indianerbildern seit 1760, als er einem Italiener ein Modell unter dem Titel „*Savage Warrior Taking Leave of his Family*“ als Radierung übergab. Wests Ruf wurde gefestigt. Die Aufträge mehrten sich (von Erffa 1986: 57ff; Larkin 1960: 63).

Erstmals kam es zu einem bescheidenen Kunstmarkt in Amerika. Das Sujet der Indianer hat davon nur selten profitiert. West hat eine ganze Generation von amerikanischen Malern gelehrt. Er war bekannt für seine Toleranz auch gegenüber unbotmäßigen Künstlern wie *Blake* oder *Turner*. Als Quaker blieb er ein bescheidener



22) Charles Beard King:  
Junger Omahaw 1821

Mann, der einen Adelstitel ablehnte. Ohne seine Wurzeln im Quakertum ist auch die menschenfreundliche Szene von Penns Friedensschluss mit den Indianern nicht zu verstehen. Ausnahmsweise waren beide Kontrahenten des Imperialismus „gute Menschen“: der Quaker Penn, der den Indianern ihren Lebensraum lassen wollte und die „edlen Wilden“, mit denen er Frieden schloss. Einige Interpreten (Evans 1959: 45) haben aber doch noch eine Asymmetrie der moralischen Positionen auf Bildern Wests entdeckt: in einer Expedition gegen die Ohio-Indianer, die William Smith nach Wests Illustrationen publizierte, hatte ein Indianer eine Friedenspfeife, ein Engländer jedoch ein Gewehr in der Hand. Ein Maler, der an der Realität interessiert war, konnte die faktische Asymmetrie der Bewaffnung nicht verschweigen.

Viele europäische Intellektuelle konnten den zukunftsbesessenen Optimismus der Amerikaner schwer ertragen. Kein geringerer als Jefferson kämpfte in jener Zeit gegen die Thesen von *Buffon* und *Raynal*, dass die Tierwelt depraviere, seit sie in die Neue Welt übertragen wurde. In der Abwehr solcher Thesen kam auch die Idee eines „American Museum“ auf, um Amerikas eigenständige Rolle in der Kunst herauszustellen (Harris 1982: 20). Die amerikanische Kunst hat eine Revolution in der Historienmalerei verursacht. Bis hin zu *Winslow Homer* wurde der amerikanische Yeoman verherrlicht, aber das Sujet der Indianer profitierte davon kaum. Eher malte Homer Schwarze auf den Bahamas als dass er sich des Themas der Indianer annahm (vgl. Cooper 1986: 209).

Unter den Indianer-Malern ragten nur zwei Figuren heraus: *Charles Bird King* und *George Catlin*. Beide waren denkbar unterschiedlich. King malte 1821 ein

Bild, das „Junger Omahaw, Kriegadler“ hieß. Es zeigt die Indianer in realistischem Kostüm aber mit klassischen Posen (Bild 22). Sogar *van Dycks* Dreifachporträt von 1635 ist als Vorbild für die idealisierende Darstellung Kings vermutet worden (Gaehtgens 1989: 42). King empfing indianische Delegationen, *George Catlin* hingegen war ein vagabundierender Künstler, ein Hüne, der zeitweise mit einem entlaufenen Sklaven aus der Karibik reiste und unermüdlich die indianischen Stämme besuchte. Das Gespann war keine Fiktion und eindrucksvoller als *Robinson Crusoe* und *Freitag*. Die beiden blieben von Alaska und Sibirien bis nach Yucatán unzertrennlich (Myron/Sundell 1969: 120). Das ungleiche Paar erregte Aufsehen im Busch. Viele Indianer hatten bisher weder einen Schwarzen noch einen Weissen gesehen. Unter großem Einsatz brachte er die Häuptlinge dazu, Modell zu sitzen. Einige waren geschmeichelt, andere fürchteten hingegen Zauberei mit bösen Folgen. Alle waren nicht sehr ausdauernd im Modell stehen und Catlin musste oft sein enormes fotografisches Gedächtnis bemühen, um eine Zeichnung zu komplettieren. 1837 zeigte er seine „Indian Gallery“, die er nach „Peale’s Museum“ zu gestalten versuchte. Er fand keine gute Aufnahme und brachte die Sammlung 1839 nach Europa. 1846 wurde sie auf Geheiß von König Louis-Philippe im Louvre ausgestellt. Baudelaire schrieb herablassend, dass der wackere Mann im Ruf stand, nicht malen zu können, was er nachweislich falsch fand (zit. Myron/Sundell 1969: 119). Wirtschaftlich war das Unternehmen kein Erfolg, obwohl ein berühmter Politiker wie *Daniel Webster* im amerikanischen Senat für den Ankauf der Sammlung warb – vergebens. Catlin ging nach Paris zurück, aber seine Berichte und Zeichnungen galten als unglaublich und er starb 1872 in bitterer Armut. Es sollten keine übertriebenen Schlüsse aus den Schicksalen dieser beiden amerikanischen Maler gezogen werden, aber auffällig bleibt, dass die distanzierte Inszenierung eines King sich auf dem Markt eher durchsetzen konnte, als der emphatische Realismus eines George Catlin.

## 4) Das Bild der Afrikaner in der Kunst

### a) Afrikaner in der Kunst der frühen Neuzeit

Das Bild des Afrikaners lässt sich bis ins alte Ägypten zurück verfolgen. Im Museum in Kairo gibt es eine ganze Kompanie nubischer Bogenschützen aus der Zeit um 2000 v. Chr. von eindrücklicher Realistik. Bis in die mittelalterlichen „schwarzen Madonnen“ hat man ein Fortleben antiker Motive aus dem Isis-Kult erklärt. Es sind Werke überliefert, in denen Isis den Horus nährt (Verkouter 1991:42, 285). Die dunkle Haut einer zentralen Bildfigur hatte immer eine Rolle in der neuzeitlichen Kunst gespielt. Der Mann mit der dunklen Haut hat jedoch allenfalls wegen „seiner koloristischen Vorzüge das Recht im Bilde erworben“ lautete eine überspitzte These (Berger 1962: 27). Das hieß, dass dem Schwarzen weniger ideelle Bedeutung als formelle Kontrastwirkung im Bild zukam. In den mittelalterlichen Skulpturen wurden afrikanische Physiognomien realistischer dargestellt als in vielen Werken der frühen Neuzeit. Mit Dürers Bild der „Katharina“ – so lautete eine These (Kramer 1987: 247) – endete diese Tradition. Später wurde der klassische Kanon wieder einflussreicher. Die Expeditionskünstler bedienten vor allem den Markt. Dieser verlangte anrührende Bilder vom „edlen Wilden“ und keinen ethnographischen Realismus. In der Realität gab es beides, und je ethnographischer die Zeichnungen waren, umso weniger nahe waren sie der „hohen Kunst“ ihrer Zeit.

Das typologische Vorbild für die Anbetung der drei Könige war die Begegnung von Salomon und der Königin von Saba (1 Könige, 10, 1-10). In einer Kanzelverkleidung von 1181, die von dem Autor des Kölner Dreikönigsschreins, *Nikolaus von Verdun*, geschaffen wurde, wird die Königin mit negroiden Zügen dargestellt, um zu bezeugen, dass sie von weither kaum. Ihre Begleiter wurden jedoch als Weiße gemalt, um die hoheitsvolle Gestalt der Königin herauszuheben. Der heilige Mauritius im Magdeburger Dom (Bild 23) und eine Negerplastik in der Kathedrale von Chartres zeigten jedoch, dass das Thema der Afrikaner präsent blieb. Häufig wurde es in den oberen Regionen der Kirchen eingesetzt, wo die Künstler auch sonst freier ihre Phantasien ausleben konnten, ohne dass es von den meisten Beobachtern bemerkt wurde. Das Thema des Afrikaners wurde vor allem dort gepflegt, wo der Heilige Mauritius, Anführer der Thebäischen Legion, der den Märtyrertod gestorben ist, besondere Verehrung genoss, wie im Osten Deutschlands und an der Ostsee. Es wurde bemerkt, dass der Schwarze Mauritius im Magdeburger Dom dem Ritterideal der Europäer völlig gleichgestellt worden ist (Kunst 1967: 16).



23) Der Heilige Mauritius,  
Dom zu Magdeburg



24) Andrea Mantegna: Putten und zwei Zuschauerinnen im trompe l'oeil  
des Schlafzimmers im Palazzo Ducale, Mantua, 1473–74

In den Evangelien hat man keine Stelle gefunden, die bei den drei Königen ausdrücklich von einem „schwarzen König“ spricht (Kunst 1967: 9). Dennoch wurde einer der drei Könige häufig als Afrikaner dargestellt. Das Matthäus-Evangelium, das den Darstellungen der Anbetung Christi zugrunde liegt, spricht weder von drei Königen, noch von einem der „Magier“ oder „Weisen“ als dunkler Hautfarbe. Jedenfalls wurde mit dem „schwarzen“ König niemals ein Problem der Bezeichnung durch Hautfarbe angesprochen. Es wurde sogar vermutet, dass der in Florenz wirksame Humanismus ein Grund für das Auftauchen eines schwarzen Königs in Bildern über die Heiligen drei Könige ab 1470 gewesen sei. Die Frage der Erstgeburt des schwarzen Königs hat viele Kunsthistoriker bewegt: 1355 im Tympanon des Thanner Westportals oder in Utrecht, oder auf einer Schweizer Burg bei Stein sind als Hypothesen angeboten worden (Kehrer 1909, Bd. 2: 224). Für einen kunstsoziologischen Ansatz sind die Häufungen in bestimmten Regionen wichtiger als die Frage des ersten Erscheinens. Eine archaisierende Tendenz kombiniert mit Prunkdarstellungen ist für Italien geltend gemacht worden. Mit Benozzo Gozzoli wurde die Herausstellung des Schwarzen und der Orientalen zum Erfolg. Das ist mit der Prunksucht der Oberschicht erklärt worden und mit Gozzolis Rolle als Organisator von prächtigen Umzügen (Chastel 1961: 247f). Zugleich blieb bei dieser These jedoch offen, warum viele der größten Renaissance-Maler wie Botticelli, Ghirlandaio, Leonardo, Michelangelo oder Raffael keinen der

Könige schwarz malten. Andere wie *Andrea del Sarto* haben den dritten König wenigstens braun getönt. Das ist umso auffälliger als an der „Menschenmenagerie“ der italienischen Höfe der „Moro negro“ eine Rolle gespielt hat und an Modellen daher kein Mangel herrschte (Kehrer 1909, Bd. 2: 225).

Die Erklärung für die Neigung zu einem dunklen König in einigen Regionen schien, dass es inzwischen nicht mehr um ein historisches Ereigniss ging, sondern unter dem Einfluss des Neoplatonismus um eine Idee, die auf übernatürliche Ziele deutete. Aber dieser Einfluss war in Florenz gerade relativ stark. Simpler ist die Erklärung, dass Florenz im Gegensatz zu Venedig oder Flandern dem Exotismus durch Kontakte mit dem Orient weniger ausgesetzt war. Aber das könnte ja auch für *Hans von Aachen* gelten, der am Nordportal des Straßburger Münsters einen schwarzen König schuf (1497–1503). Gab es eine Schwarze im Trompe de l'oil im Herzogspalast von *Andrea Mantegna* (1473–74), weil der Einfluss des nahen Venedig wirkte? (Bild 24) In Venedig tauchten in *Vittore Carpaccios* „Szenen aus dem Leben der Heiligen Ursula“ sieben schwarze Arbeiter auf, die an einem Boot arbeiteten. Schwarze waren in Venedig geläufig. Es gab damals sogar schon schwarze Gondolieri. Die These, dass seefahrende Regionen häufig Schwarze in religiösen Bildern repräsentierten, gewinnt an Plausibilität, wenn man die starke Präsenz von Schwarzen in der portugiesischen Kunst betrachtet. Aber es blieben weitere Fragen im Detail offen. Warum gab es einen schwarzen König bei *Hans Memling* und nicht bei *Hugo van der Goes*, die beide in den seenahen Niederlanden lebten? Trotz aller Widersprüche in der Literatur: richtig blieb die Generalisierung, dass der schwarze König im Norden häufiger auftauchte als in Italien (Devisse/Mollat 1979: 164ff). Mit wenigen Ausnahmen ist bis in die Mitte des 15. Jahrhunderts der Afrika repräsentierende König selten dunkelhäutig dargestellt worden. Dafür ist auch das Gegenteil der Renaissance-Aufklärung bemüht worden, nämlich das Fortleben mittelalterlicher Auffassungen, für die physiognomische Besonderheiten eine untergeordnete Rolle spielten (Kunst 1967: 10).

In *Stefan Lochners* Dreikönigsaltar haben die Könige nicht nur die Erdteile sondern auch die Lebensalter repräsentiert. Asien wird durch einen Greis, Afrika durch

einen Jüngling vertreten. Nur im Gefolge des Königs findet sich ein Schwarzer. In den meisten Darstellungen bis ins 15. Jahrhundert konnte jedoch von einer bildlichen Gleichberechtigung der Schwarzen nicht die Rede sein. Dreifach wurde falsches Zeugnis abgelegt: durch Unkenntnis von Afrika, durch die Intoleranz des christlichen Glaubens und durch das populäre Vorurteil, dass die Farbe schwarz mit dem Bösen identifiziert wurde (Devisse/Mollat 1979: 257). Exotismus und Primitivismus flossen somit häufig zusammen.

Seltener tauchten Schwarze in nichtreligiösen Bildern auf. Eine erheiternde Form gab es bei *Andrea Mantegna*, wo eine der neugierigen Zuschauerinnen unter Putten im *Trompe l'oil* des Schlafzimmers im Palazzo Ducale in Mantua eine Schwarze war, die grinsend der eher mürrischen Weissen zur Seite steht (Bild 24). *Albrecht Dürers* Proportionslehre (1528, 1920: 242, 276) – getragen von Zweifeln, ob ein Künstler über Kunst schreiben sollte – enthielt eine Passage über die Schwarzen, welche die traditionellen Vorurteile der Europäer noch relativ gemäßigt wiedergab: „Der Mohrn Angesicht sind selten hübsch der pflechtesten Nasen und dicke Mäuler halben, desgleichen ihre Schienbein mit dem Knie und Füss sind zu knorret, nit so gut zu sehen als der weissen, desgleichen ihr Händ. Aber ich hab ihr Etlich gesehen, die da sunst von dem ganzen Leib so wolgeschickt und ärtig sind gewest, dass ichs nicht bassgestalter gesehen noch erdenken kann, so von ganz guter Art von Armen und allen Dingen, wie sie besser (nit) möchten sein“.

In Venedig hat Dürer das Gemälde von *Gentile Bellini* über die Prozession vor San Marco gesehen und „drei Orientalen“ auf einem Skizzenblatt nachgezeichnet, einer wurde als Afrikaner dargestellt. Immer wieder hat das Thema Afrikaner den Nürnberger Künstler beschäftigt. Von 1508 stammte ein sehr realistischer Negerkopf, der als eines seiner sprechendsten Portraits galt. Von der niederländischen Reise brachte Dürer 1521 die Mohrin Katharina mit. Diese melancholische Frau von 20 Jahren, die er als Dienerin des Portugiesen Joao Brandao sah, ist nicht vom kalten Blick des Imperialismus erfasst worden. Es ist auch kein bloß faktisch regis- trierender Blick des Exotismus, sondern ein moralisch empfindender und mitlei- dender „Einfühlungsblick“ (vgl. Rebel 1996: 389) (Bild 25).

*Hans Burgkmair* (1473–1531), ein Zeitgenosse Dürers, hat 1508 einen Reisebericht von Bartolomäus Springer, der im Auftrag der Fugger und Welser nach Indien gereist war, in der Bildfolge „Exotische Stämme“ illustriert. Burgkmair hat versucht, die summarischen Beschreibungen in realitätsnahe Bilder umzusetzen, dabei aber auf italienische Vorlagen und antike Vorbilder nicht verzichtet (Kunst 1967: 21) (Bild 8). Ein Gegenpol zu dem Realismus eines Burgkmair ist die Traumwelt von *Hieronymus Bosch* (1450–1516). Afrikanerinnen baden im Jungbrunnen und dienen mit ihren von Trauben und Kirschen umrankten Busen als Symbole schlechtlicher Lust.

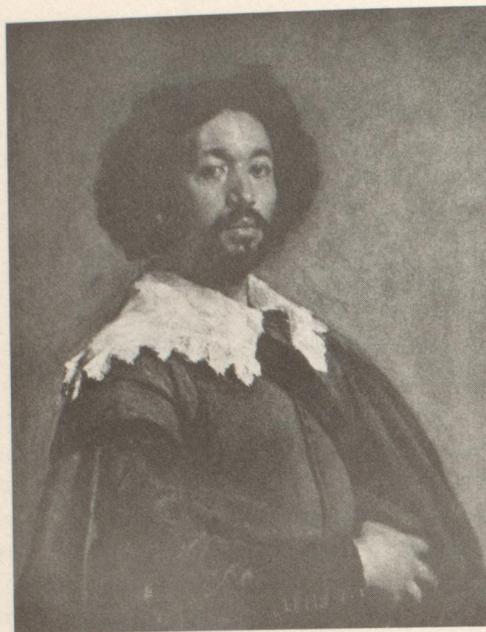
Im Zeitalter des Absolutismus ging die Gleichwertigkeit der Rassen verloren, die in vielen früheren religiösen Bildern noch gewahrt worden ist, als die drei Könige noch auf gleicher Augenhöhe miteinander verkehrten. In der weltlichen Kunst kam die kauernde schwarze Dienerin auf. Der fein gekleidete schwarze Page konnte die Bedeutung der weißen Herrschaft unterstreichen. Allenfalls dort, wo Afrika-

25) Albrecht Dürer:  
Die Sklavin Katharina, 1521



ner Gegenstand der Porträtkunst für einen engen Hausgenossen wurden, lag keine Herabsetzung sondern Empathie vor, wie bei Dürer, Rembrandt und Rubens. *Diego Velázquez* hat bei seinem Romaufenthalt, als er Papst Innocenz X porträtierte, auch seinen langjährigen Diener und Farbenanführer, den Mulatten Juan de Pareja im Wettstreit mit seinen römischen Kollegen gemalt (1649/50). Das Bild, das im Pantheon ausgestellt wurde, hat solche Bewunderung erregt, dass es dem Maler die Aufnahme in die Römische Akademie einbrachte (Bild 26). Die Kollegen scheint weniger das Sujet als die Maltechnik begeistert zu haben. Velázquez' Ineinanderspiel von Farbschichten, das er von den Venezianern, insbesondere von Tizian, gelernt hatte, kontrastierte als Innovation zu der virtuosen Pinselführung von Rubens oder Frans Hals. Palomino berichtete, der Maler habe so allgemeinen Applaus gerntet, „dass nach dem Urteil aller Maler verschiedener Nationen alles andere Malerei schien, dies allein Wahrheit“ (zit. Brown 1988: 202). Palomino sprach von „seinem Sklaven und klugen Maler“. Ein gewöhnlicher Sklave war Pareja nicht. Immerhin hatte er ein Kunstexamen in Sevilla abgelegt.

An diesem Bild kann der Paradigmawandel auch in der Kunstgeschichte studiert werden: in der frühen Literatur bei Justi (1930: 571) war von der „Halbfigur des Mischlings“ die Rede, bei dem das „Rassenhafte“ in der Übereinstimmung mit dem Bild „Berufung des Matthäus“ konstatiert wurde. Sein grünes Wams wird mit



26) Diego Velázquez:  
Juan de Pareja, 1650

einem „etwas plebeischen Griff“ gehalten, der Kopf ist zurückgeworfen: „Das blitzende schwarze Auge blickt fast hoffärtig, den Betrachter messend, als fühle er sich gehoben von seinem Herrn gemalt zu werden, vor den Augen der „virtuosi“ Roms erscheinen zu sollen“. Die postkoloniale Sensibilisierung für die Rassenproblematik zeigte sich dagegen in der positiven Würdigung bei Martin Warnke (2005: 129). Aus der „Hoffart“ eines eingebildeten Dieners wurde nun ein „rassisches diskriminierter Knecht in einer herrischen Pose, so als beanspruche er die Freiheit, die Velázquez ihm im gleichen Jahr tatsächlich gewährte“. Im postkolonialen Zeitalter kam es zu einer neuen Wertschätzung dieses Bildes, das vom Metropolitan Museum 1971 für eine damalige Rekordsumme von 5,5 Millionen Dollar angekauft wurde (Kahr 1976: XI, 110).

In Holland waren die Beziehungen zu außereuropäischen Regionen besonders eng. Hier bemühten sich einzelne Künstler wie *Albert Eeckhout* sogar um einen Realismus, der nach Stämmen und afrikanischen Regionen unterschied (Kunst 1967: 25). *Rembrandt* hat neben häufigen Bildern von „Orientalen“ „Zwei Neger“ (1661) gemalt. Nach Rembrandts Inventar von 1656 wurde schon ein Bild „Zwei Mohren“ aufgelistet und es wurde daher vermutet, dass es verändert worden ist. Realismus und Menschlichkeit charakterisieren dieses Bild (Bild 28). An ihm gerühmt wurde schon die Monumentalität und der farbliche Reichtum der späten Kompositionen. Keine ärmlichen Diener waren hier gemeint, sondern die Haltung der frontalen Figur und ihre Rüstung ließen auf einen „edlen Rang“ schließen. Das Licht auf seinem Gesicht zeigt einen freien und männlichen Charakter. Sein Begleiter bleibt im Schatten und offenbart in seiner Dunkelheit „the mystery of his



27) Peter Paul Rubens: Vier Negerköpfe, um 1616–18

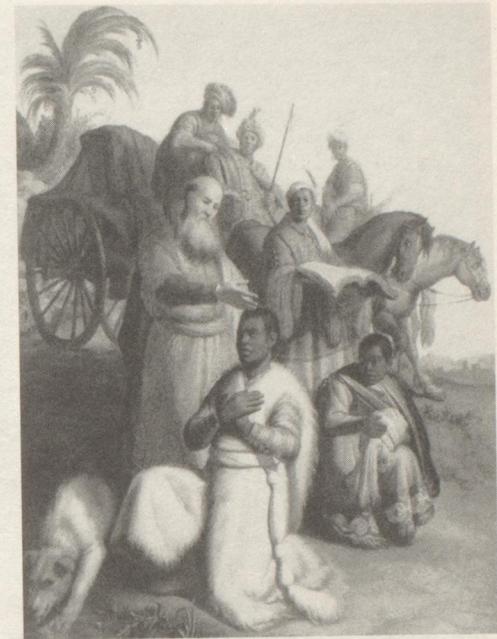
race“ wie ein Rembrandt-Forscher fand (Rosenberg 1963: 119f). Waren hier die Abstufungen der Hierarchie auch in Nuancen der Hautfarbe gemeint? Richard Hamann (1969: 396f) dachte an zwei Negerfürsten aus den holländischen Kolonien. Er sah eine gewisse Ambivalenz des Eindrucks: einerseits Unbehagen, andererseits Schmerz und Verloretheit, welche in die Gründe des Allgemein-Menschlichen zurückführen: „Auch sie sind Repräsentanten ihrer Menschheit“. Die Phantasie schoß ins Kraut: „Es ist, als ob bei dem Empfang eines Negerfürsten am christlichen Hofe die Hofgesellschaft darüber diskutiert, ob Neger auch eine Seele haben, der man den Eingang in den christlichen Himmel gestatten könnte“. Rembrandt wurde auf ironische Weise – die nicht jeder Betrachter des Bildes nachvollziehen kann – eine positive Antwort auf diese Frage unterstellt. Jedenfalls war hier nicht der „kalte Blick des Imperialismus“ am Werk, obwohl die Figuren, die den Blick des Anschauenden meiden, nicht direkte Sympathie entfachen.

Rembrandts Bild „Zwei Neger“ (1661, Bild 28) wurde in der Literatur oft als „tiefsinnig“ überlegen im Vergleich zu der früheren Arbeit von *Peter Paul Rubens* „Vier Negerköpfe“ (um 1616–18) eingestuft (Bild 27). Dieser Vergleich ist nicht ganz fair. Die vier Negerköpfe von Rubens sind offensichtlicher als bei Rembrandt bloße Kopfstudien und keine Portraits. Sie dienten als Vorstudie zum Portrait eines Königs aus dem Morgenland in der „Anbetung von Tournai“. Die vier blicken den Betrachter nicht an. Aber der grinsende Kopf in der Mitte oben, hat das Stim-



28) Rembrandt: Zwei Neger, 1661

29) Rembrandt: Die Taufe des Mohrenkämmerers, 1626



mungsbild weit variabler gestaltet als in dem Werk Rembrandts. Es ist Rubens von der Kunstgeschichte bescheinigt worden, dass sein Bild nicht dem geläufigen des „bestialischen Negers“ entsprach (Haehnel 1997: 160). Rembrandt hat mit der „Taufe des Mohrenkämmerers“ (1626) ein Bild geschaffen, das als Thema schon vor der Antisklavereibewegung nach 1750 geläufig war. Äußerlich ließ es den Schwarzen erstmals gleichwertig erscheinen. Aber laut Apostelgeschichte (8, 26–39) war der Mohrenkämmerer ein Eunuch und es wurde in einer Interpretation bildlich suggeriert, dass die religiöse Integration zugleich eine domestizierte schwarze Sexualität bedeutete, die vielen Weissen Angst bereitete (Schmidt-Linsenhoff 1997: 100f) (Bild 29).

Die zeitgenössische niederländische Literatur stützte sich in der Einordnung der Schwarzen als grausam und wollüstig auf das Alte Testament (Mose I, IX, 25). Die Söhne Noahs fanden einst den Vater nackt und betrunken im Zelt. Ham war der einzige, der sich nicht schämte, die Scham des Vaters zu betrachten. Noah verfluchte nicht Ham sondern dessen Sohn Kanaan – wohl Ausdruck der Kritik der Israeliten an den freien Sexualpraktiken der Kanaaniter. Verwegene Interpretationen haben sogar homosexuelle Handlungen am Vater unterstellt, um diese Überreaktion des Alten zu erklären. Amerikanische Sklavenhalter haben Noahs Verwünschung „verflucht sei Kanaan und sei ein Knecht aller Knechte“ so gedeutet, dass die Nachfahren Hams „Schwarze“ wurden und zur Sklaverei bestimmt waren (Davis 1998: 96).

Je weniger bedeutend die Künstler, umso offener sexistisch wurde gelegentlich die Inszenierung bei Stoffen aus dem Alten Testament. Der Antwerpener Künstler

*Cornelis de Vos* (ca. 1585–1651), dem Bedeutung nur als Portraitist nachgesagt worden ist, hat sich an dem Thema „König Salomon betet ein Idol an“ versucht. Das eher unbedeutende Werk postierte zwischen dem knieenden König und dem Idol eine üppige schwarze Frau mit entblößten Brüsten, die auf das Idol hinweist. Die Deutung einer doppelten Verführung – Glaubensuntreue mit Hilfe von erotischer Verführung – drängt sich auf: die Bibel (1. Könige 11.3) spricht von zahlreichen Frauen und Kebswieibern aus fernen Gegenden, die den König von der jüdischen Religion entfernten und Gottes Zorn erregten: „Und da er nun alt war, neigten seine Weiber sein Herz fremden Göttern nach...“. Nach dieser Bibelstelle schienen alte Männer besonders anfällig für die Kombination aus Exotismus und Sexismus.

Die neuzeitliche Kunst, die sich zum Teil aus der christlichen Ikonographie des Mittelalters löste, knüpfte wieder an die Antike an. Der Schwarze als Naturwesen trat erneut in den Vordergrund. Negroide Satyrn und dunkelhäutige Bacchanten bei Rubens und vor ihm waren ein geläufiges Thema der Barockmalerei (Haehnel 1997: 152f). Afrika erhielt rein räumlich eine gewisse Gleichberechtigung der Kontinente erst in den großen Freskenzyklen des Barock und des Rokoko. Nicht immer ging es so mythologisch-verspielt zu wie auf Rubens Bild „Die vier Erdteile“ (um 1620) (Bild 30). Die Dunkelhäutigen in der Mitte sind nur teilweise zu sehen. Es dominieren die Hellhäutigeren, deren größerer Reichtum und Entwicklungsgrad an üppigen nackten Frauen demonstriert wurde, die sie im Arm halten. Die spielenden Putti können die Feindseligkeit der transkontinentalen Tierwelt – ein Krokodil und ein Tiger giften sich an – nicht mildern.



30) Peter Paul Rubens: Die vier Erdteile, um 1620

Die harmonische Rassengleichheit mancher früherer Dreikönigsbilder ist in Ausstattungswerken der absolutistischen Zeit verschwunden. Es zeigte sich eine starke Hierarchie unter den Kontinenten auch dort, wo diese symmetrisch angeordnet schienen und damit rein räumliche Gleichberechtigung suggeriert wurde. Aber die Hierarchie lag darin, dass der Triumph der Kirche und der Herrschaftsanspruch eines Souveräns unmißverständlich dokumentiert wurden. Selbst bei Giambattista Tiepolo, einem letzten Höhepunkt dieser Gattung im Treppenhaus der Würzburger Residenz, wäre Afrika als „wildes Land“ noch schlechter weggekommen, wenn die Versatzstücke der ägyptisch-arabischen Kulturen es nicht aufgewertet hätten. Aber mit der „Asia“ konnte sich die „Africa“ nicht messen (vgl. Kap. 4) (Bild 31).

Im Rokoko hat die doppelte Ausbeutung der heimischen Bauern und der Sklaven in den Kolonien den Wohlstand in den Oberschichten vermehrt. Die Mittelklasse begann mit der Aristokratie in der „conspicuous consumption“ zu wetteifern. Der Exotismus schlug sich auf Bildern in luxuriösen Gärten mit exotischen Objekten und Dienern nieder, wie in dem Bild „Entschwundener Vogel“ von Nicolas Lancret. Der Schwarze als Individuum erhielt Bedeutung nur, wo er durch täglichen Umgang mit seinem Herren menschlich wichtig war. So wurden schwarze Diener in der ganzen Neuzeit seit Dürer und Velázquez gelegentlich eines vollen Portraits gewürdigt, wie in dem Bild „Portrait eines schwarzen Dieners“ von Mau-

31) Giambattista Tiepolo: Africa, Residenz Würzburg, 1750–53



rice Quentin de Latour (1741). Bei Lancret fand sich sogar eine leicht frivole Szene eines Täctelmächtels des schwarzen Dieners mit der weißen Köchin. Der international berühmteste Bildhauer Frankreichs in seiner Zeit, Jean-Antoine Houdon schuf 1781 eine „Négresse“, die als „unschuldiger Erotizismus“ berühmt wurde, auch wenn es sich nur um den Torso einer Studie für einen Brunnen handelte, an dem Houdon arbeitete (Arnason 1976: 63).

In der Mediaevistik wurde die These vertreten (Groebner 2007), dass erst im 16. Jahrhundert das Wort Rasse von Pferden und Hunden auf Menschen übertragen wurde. „Mit dem Feind schlafen“ erscheint freilich nicht als eine korrekte Metapher für die angebliche mittelalterliche Vorurteilsfreiheit in der Rassenfrage. Mehr oder weniger freiwillig haben die schwächeren Ethnien und dort vor allem das „schwächere Geschlecht“ immer mit dem Feind geschlafen. Wo in den Beziehungen von Menschen unterschiedlicher Hautfarbe kein Rassismus vorlag, darf man gleichwohl nach den Quellen häufig von „Sexismus“ sprechen. Wahr ist freilich, dass erst im Zeitalter des Kolonialismus Rassismus und Sexismus eine unheilvolle Symbiose eingingen.

### b) Kunst und Anti-Sklaverei-Bewegung

Der transatlantische Sklavenhandel war unbestreitbar ein monströses Verbrechen gegen die Menschheit. Zwischen 1441 und 1860 hat Westafrika nach Schätzungen etwa 20 Millionen Menschen verloren (Bitterli 1976: 105). Künstler haben sich

erst spät zu dieser Schande Europas verhalten – am frühesten unter dem Einfluss von Quakern und evangelischen Bewegungen in England und in den USA.

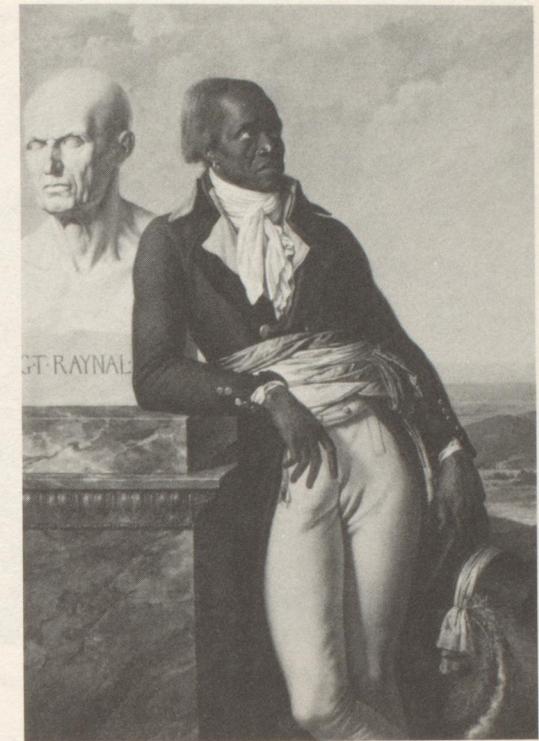
### Frankreich

Das Christentum hatte sich mit der Institution der Sklaverei theoretisch immer schwer getan. Selbst *Las Casas* verteidigte die Sklaverei, weil sie keine europäische Unterdrückung sondern eine Art Hausgenossenschaft darstelle. Sklaverei schien durch den missionarischen Aspekt gemildert. Wer sich taufen ließ bekam einen günstigeren Status als ungetaufte Sklaven. Das Bild des kneienden Mohren, der sich taufen ließ, war weit verbreitet als Sinnbild der Zähmung des einst „Wilden“. Zur Beschwichtigung des schlechten christlichen Gewissens wurde argumentiert, dass die Sklaverei im Ursprungsland der Schwarzen verbreitet gewesen sei. Daher schien die europäische Herrschaft ebenfalls in einem günstigeren Licht (Herskovits, 1941; Baudet 1965: 30). Nicht vor 1750 gab es eine breite Strömung, die gegen die Sklaverei auftrat.

Erst die französische Revolution hat vereinzelt das Bild eines Schwarzen aus der Rolle der überwiegend bloß dienenden Staffage der Aristokratie herausgehoben. Die Sklaverei war in der Revolutionszeit abgeschafft worden und die „Gesellschaft der Freunde der Schwarzen“ erfreute sich breiter Unterstützung. *Anne-Louis Girodet* malte im Jahre V (1797) ein Portrait des „Bürgers Jean-Baptiste Belley“. Erstmal wurde ein Schwarzer in einer offiziellen Position als Gesetzgeber dargestellt (Bild 32). Er war jakobinischer Abgeordneter für Saint Domingue (später Haiti), der noch unter dem Direktorium als Représentant diente. Sein Schicksal schien paradigmatisch für das Leid der Schwarzen. 1747 war er vom Senegal nach Amerika verkauft worden. Es gelang ihm seine Freiheit zu erkaufen und Hauptmann der Infanterie zu werden. Seine Jungfernrede war ein flammendes Plädoyer für die Abschaffung der Sklaverei in den Kolonien und für die Ausdehnung der Bürgerrechte auf alle Menschen. In dem Bild von Girodet lehnt Belley an dem Sockel einer Büste des Abbé *Guillaume Thomas François Raynal*, der ein berühmter Abolitionist gewesen ist. Sein Buch über die „Geschichte der zwei Indien“ von 1770 mit seinen Thesen gegen die Sklaverei wurde 1780 verboten und erlebte gleichwohl immer neue erweiterte Auflagen. Raynal wurde in seiner Bedeutung für das Gedankengut der französischen Revolution gelegentlich mit Rousseau und Voltaire verglichen (Crow 1995: 227). Belley trägt auf dem Bild Girodets die Uniform eines Repräsentanten der Convention zwischen 1793 und 1795, ähnlich wie das Portrait *Lesage-Senaults* von *Jean-Baptiste Wicar*. Das malerische Fanal der Antisklaverei bekam in der Postmoderne noch eine weitere emanzipatorische Bedeutung und wurde zur Ikone der sexuellen Befreiung umgedeutet. Die unverkennbare Kontur eines starken Penis in der Hose hat zu zahlreichen Spekulationen über Girodets homosexuelle Phantasien Anlass gegeben (Bellenger 2006: 331).

Die Abschaffung der Sklaverei durch den Konvent am 4. Februar 1793 sollte von dem Maler *Nicolas Monsiau* in einem Bild gefeiert werden. Aber es kam nicht

32) *Anne-Louis Girodet: Portrait des Bürgers Jean-Baptiste Belley, 1797*



zur Ausführung. Der Maler, der zweifellos für die Abschaffung der Sklaverei eintrat, war nicht so aufgeklärt, in einem Bild über „Zeuxis wählte seine Modelle“ (1797), die Schwarzen aus ihrer kauernden Diener-Rolle zu erlösen und unter die möglichen Modelle einzureihen. Seine einzige Konzession schien die Darstellung der Dienerin als erotisch reizvoll.

Schon *Joshua Reynolds* (1809 II: 240) und *William Hogarth* (1997: 117) hatten indirekt die Frage aufgeworfen, ob es eine schwarze Venus geben könne. Hogarth merkte an, dass Schwarze in ihren Ländern „große Schönheit“ entdecken, aber die europäische beauty „deformiert“ finden. Beide Maler bejahten die Möglichkeit einer schwarzen Schönheit mit einem Relativismus, der davon ausging, dass Schönheit durch die Gewohnheit von Bräuchen konstituiert werde, und Europäer wie Afrikaner je ihr Schönheitsideal bevorzugten. Reynolds (1997: 45ff) war weniger pluralistisch als Hogarth. Er ging noch von einer „ideal beauty“ aus. Er gab zu, dass unterschiedliche Figuren auf ihre Weise perfekt seien, aber allen liegt seiner Ansicht nach eine „general idea“ zugrunde, wie er gegen den ästhetischen Relativismus eines *Francis Bacon* behauptete.

Die schwarze Venus entsprang nicht der großen ästhetischen Theorie, sondern der Praxis einer Darstellung, die sich aus dem sozialen Kontext der Revolutionszeit in Frankreich ergab. Vorbilder für Schwarze in der Skulptur sind bis in die hellenis-



33) Marie Guilhelmine Benoist:  
Portrait d'une Negresse, 1800



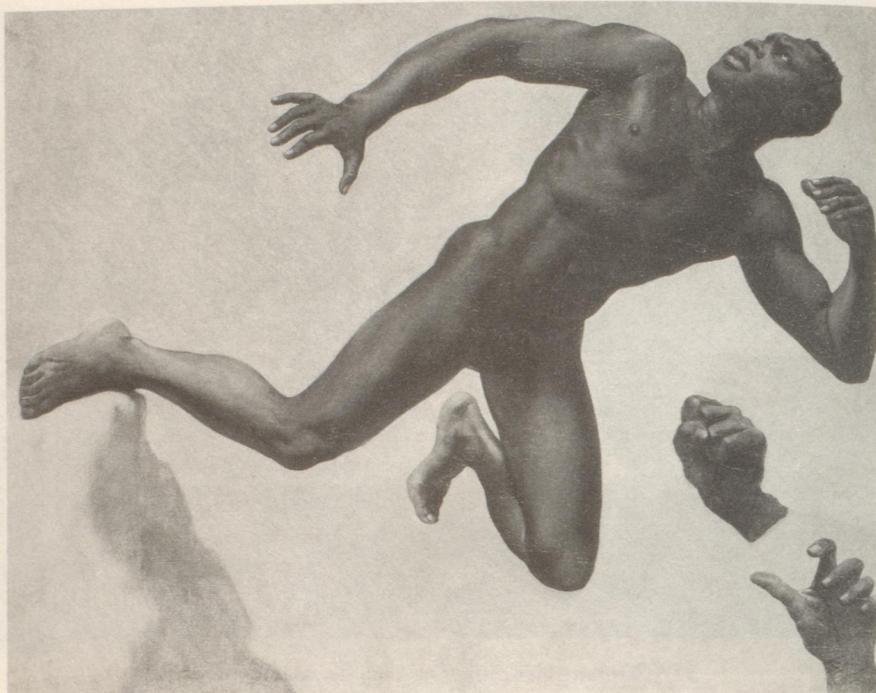
34) Théodore Géricault: Das Floß der Medusa 1819

tische Bildhauerei zurückverfolgt worden. Die „Schwester der Venus“ wurde in einem Vers besungen, der keinen Unterschied zwischen schwarz und weiß sah, vor allem in der Nacht (zit. Honour 1989: 34). Der positiven Herausstellung einer schwarzen Venus kam *Marie Guilhelmine Benoist* im „Portrait d'une negresse“ (1800) (Bild 33) nahe. Eine Frau aus Gouadeloupe war das Modell, das die freiheitlichen Auffassungen ihrer Malerin aber offenbar nur unzureichend teilte. Benoist idealisierte die im Vorurteil den Afrikanerinnen unterstellte Sinnlichkeit – ganz ähnlich wie es *Ingres* mit seinen Odalisken auf männliche Weise tat (Friedrich u. a. 1997: 144; Schmidt-Linsenhoff 2005: 32f). Die „schwarze Venus“ hat keine aufgeworfene Nase und ist von wohlwollenden Stimmen schon als „hybrides afro-französisches Schönheitsideal“ eingestuft worden. Jedenfalls war diese Frau weit von der „Hottentottenvenus“, entfernt, die eine reaktionäre Kritik – trotz ihrer würdigen Pose im Stil des Lehrers *Jacques-Louis David* – später in diese Figur hineinsah.

Das Ende der Revolution war nicht das Ende der kolonialen Ausbreitung. Frankreich hat vor allem 1830 durch die Eroberung Algeriens den Grundstein zu einem kolonialen Empire gelegt. Diese Entwicklung hat die Debatte um Orientalismus und Rassenfragen erneut auf die Tagesordnung gebracht, und spiegelte sich bald auch in der Kunst wider. Einer der radikalsten Künstler war *Théodore Géricault*. Die „négritude“ war schon in der Revolutionszeit keine beschaulicher Orientalismus im Werk des Künstlers mehr gewesen. Auf dem „Medusen-Floß“ tauchte der Schwarze als Held auf (Bild 34). Der Künstler war schon immer von der Phy-

siognomie von Orientalen und besonders von Schwarzen fasziniert. Sein türkischer Diener Mustapha diente als Modell für einige der Studien. Der Mulatte Joseph wurde zu einem berühmten Modell, der Géricault für die Medusa Modell stand. Später beauftragte *Ingres* seinen siebzehnjährigen Schüler *Théodore Chassériau* eine Skizze von ihm anzufertigen. Chassériau hatte seine liebe Not mit dem Modell, das die Pose – mit Recht – furchtbar ermüdend fand. An *Ingres* schrieb er: „Eine Zeitlang hoffte ich, Ihnen den Neger selbst vorbeibringen zu können, aber ich kann immer noch nicht frei über meine Zeit verfügen“ (zit. Vigne 1995: 218). Weder Chassériau noch das arme Modell wußten, dass *Ingres* sein Projekt streng geheim hielt, da die Studie für ein Bild über die „Versuchung Christi“ dienen sollte (Bild 35). Von 1836 existiert eine Skizze von *Ingres* für die Studie von Chassériau unter dem Titel „Satan“ – nicht gerade ein Beweis dafür, dass die Zuwendung zum Neger Joseph emanzipatorischen Zwecken diente, wie man das in der „Medusa“ Géricaults noch unterstellen konnte.

Anlass für die künstlerische Entrüstung eines Ultra-Liberalen wie Géricault war der Schiffbruch der „Medusa“ vor der westafrikanischen Küste. 149 Passagiere auf einem Floß wurden ins Schlepptau genommen. Hoher Seegang isolierte das Floss, das steuerlos zwölf Tage in schwerer See trieb. Hunger, Durst und Totschlag bei kannibalischen Akten offenbarten das Inferno der entfesselten Natur. Als ein Schiff auftauchte, das Rettung der letzten fünfzehn Passagiere – darunter drei Schwarze – versprach, schwenkte ein Afrikaner sein Hemd. Es wurde nicht nur als SOS-

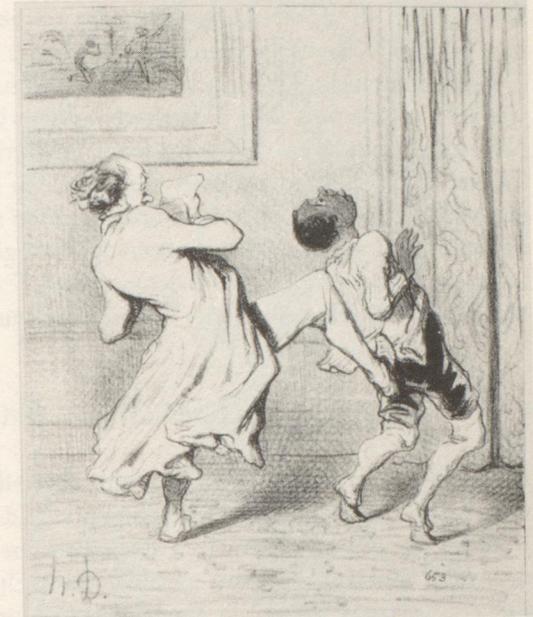


35) Théodore Chassériau: Studie eines Negers, 1838

Zeichen, sondern als Symbol für die Überwindung des Todes gedeutet (Kunst 1967: 28). Die politische Nebenbedeutung des Bildes wurde durchaus verstanden. Die Regierung verbot den Titel „Medusa“, aber das Volk ließ sich nicht durch die Verharmlosung „Schiffbruch“ täuschen. Die Kritik richtete sich gegen die Regierung der Restaurationszeit, die einen völlig unfähigen Emigranten zum Kapitän ernannt hatte. Drei der auf dem Floß überlebenden Passagiere waren Schwarze, die Géricault besonders faszinierten. Schon früh hatte er Studien gefertigt, von Kämpfern, Liebesszenen und sogar über eine Vergewaltigung. Selbst in einem Boxkampf gab es bei Géricault keine Apartheid. Schwarz und Weiß traten gegeneinander an. Später dachte Géricault an ein großes Fresko gegen den Sklavenhandel, das nie zur Ausführung gelangte, von dem aber Skizzen erhalten sind. *Négritude* wurde vom träumerischen Orientalismus zur Heldensaga in diesem Bild. Der Maler stand durchaus in einer Tradition mit Vorbildern. Den Greis hatte er aus *Gros' „Pest in Jaffa“* adaptiert und der Orientale in der Fassung des Bildes mit der Revolte der Matrosen war von einem Barockbild eines weniger bekannten Malers namens *Doyen* inspiriert (Berger 1952: 19, 26).

Die Kritik an dem Bild des Malers, der manchmal als der „erste Romantiker“ apostrophiert wurde, war scharf. Der Erfolg beim Publikum galt weniger der künstlerischen als der skandalträchtigen politischen Seite. Géricault war enttäuscht und dachte an Flucht in eine Abenteurerreise in den Orient. Er ließ sich umstimmen

36) Honoré Daumier: Ich habe  
Dir schon mal verboten, mich  
,maitre‘ zu nennen, 1844



und wählte England als Reiseziel. Hier erlernte er die Vermarktung seiner Kunst. Die Medusa wurde von Stadt zu Stadt gefahren und gegen Geld gezeigt. Der Künstler hat beträchtliche Summen verdient, als er auf einer Modewelle von Kunst als öffentliche Demonstration schwamm.

Selten war im 19. Jahrhundert eine starke Parteinahme für die Schwarzen wie in Honoré Daumiers Bildsatire „Maitre, moi pouvoir plus travailler ti canne!“ (1839), indem ein Sklavenhalter einen am Boden liegenden schwarzen Zuckerrohrarbeiter verprügelte. In der satirischen Zeitschrift „Le Charivari“ hat Daumier die Heuchelei der Sklavenbefreiungsrhetorik der Kolonialmächte aufs Korn genommen. Am bissigsten fiel die Kritik gegen die britische Konkurrenz der Franzosen im Zeitalter des Imperialismus aus. Am 6. 12. 1844 erschien ein Engländer vor zwei gekrümmten schwarzen Gestalten und schrie: „Yes...ich befreie Euch.. Ihr lieben kleinen Negerlein...Ihr sollt nicht mehr von diesem Bengel von Sklavenhändler versklavt werden...dafür werdet Ihr mit großem Vergnügen 14 Jahre lang in den englischen Kolonien arbeiten...Aber wenn wir nicht wollen? ...Dann wird man Euch solange prügeln, bis Ihr gutwillig und mit großem Vergnügen arbeiten wollt!“ Aber auch die Franzosen mit ihrer egalitären Rhetorik wurden im gleichen Jahr (17. 10. 1844) im „Charivari“ nicht geschont. Ein Bourgeois tritt einen Schwarzen in den Hintern und schreit: „Ich hab Dir schon mal verboten, mich ,maitre‘ zu nennen.. alle Menschen sind Brüder, begreif das endlich... Du Tier!“ (Dok. in: Daumier 1977, Bd. 2: 416, 411) (Bild 36).

Selbst die Realisten und Impressionisten in der französischen Malerei haben die Afrikaner in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts nicht aus ihrer dienenden

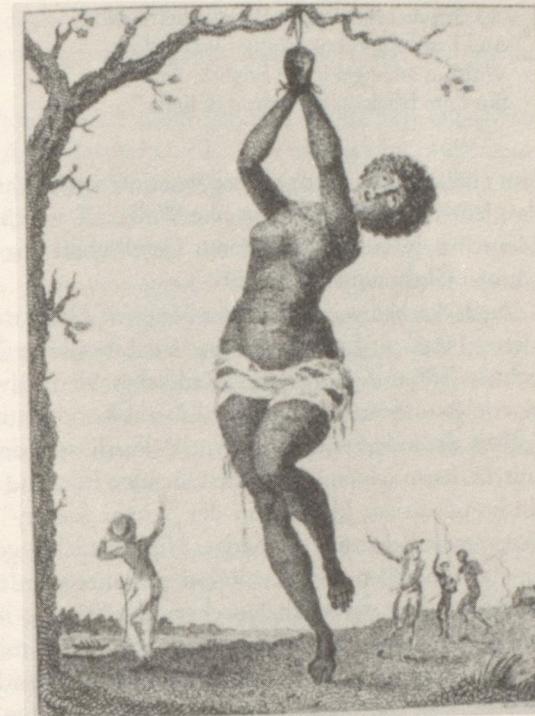
Rolle befreit, wie *Manets „Olympia“* oder *Cézannes Rückenakt* eines dunkelhäutigen Modells zeigten. In Frankreich blieb das Thema Afrikaner prominent, in Deutschland tauchte es nur gelegentlich als schwacher Abglanz der Franzosen auf, wie bei *Carl Blechens „Der Negerkorporal von Pompeji“*. *Hans Makart*, von dem Nietzsche gesagt hatte, dass sein Luxus nicht erfreue sondern übersättige, hat das Thema in der „Niljagd“ zu einer theatralischen Persiflage auf das berühmte „Floß der Medusa“ werden lassen. Nilfahrten wurden auch im deutschsprachigen Raum Mode. *Max Slevogt* hat 1914 ein Seeräuberbild geschaffen. Eine Emanzipation war nicht einmal bei den außerhalb der Gesellschaft lebenden zu erkennen. Der Kommandierende ist ein hellbrauner Ägypter, die Ruderer sind Schwarze.

#### Großbritannien und USA

Auch in Großbritannien wuchs die Antisklavereibewegung in der Zeit der Revolution. Adam Smith hatte bereits argumentiert, dass freie Arbeit rentabler sei. Um 1770 lebten etwa 10 000 Sklaven als Bedienstete in England, in Frankreich waren es weniger und sie haben sich angeblich vielfach dort wohlgefühlt. Das Schicksal einiger „Runaway Slaves“ in England und Nordamerika war Gegenstand einer rührseligen philantropischen Literatur (Bitterli 1976: 428, 184). 1772 wurde die Sklaverei im Mutterland durch den „Mansfield-Entscheid“ aufgehoben. 1807 erfolgte die Abschaffung der Sklaverei und erst 1833 die Aufhebung der Sklaverei im ganzen britischen Empire. Das vom Parlament 1807 verfügte Verbot des Sklavenhandels blieb halbherzig in der Auswirkung auf fortbestehende Abhängigkeitsverhältnisse. 1792 wurde der Abgeordnete Cowper zum Sprecher der Abolitionisten. Leider erwies sich der Augenblick als ungünstig, da auch früher Liberale wie *Edmund Burke* sich angewidert von den Prinzipien der französischen Revolution abwandten. Die britischen Radikalen wie *Joseph Priestley*, der 1788 „A Sermon on the Subject of the Slave Trade“ publiziert hatte und *Wedgwood*, der Geld in die Antislaverei-Bewegung fließen ließ, verloren wieder an Boden.

Einige Künstler blieben jedoch emanzipatorisch gesonnen. *William Blake*, der sich mit den Zielen der „Lunar Society“ identifizierte, war konsequent für die Emanzipation der unterdrückten Völker wie Juden und Afrikaner. Sein „Song on Liberty“ enthielt die Zeilen: „Jew, leave counting gold! Return to the oil and wine; O African! Black African! (go winged thought, widen his forehead).“ (zit. Boime 1987: 336). Radikal war Blake nicht, denn die rassische Gleichheit schien auch bei ihm an bestimmte Bedingungen des Verhaltens der Unterdrückten gebunden. Auch bei Blake war die Emanzipation der Sexualität ein wichtigeres Anliegen als die politische Befreiung. Der aufkommende Nationalismus war für die Rassenemanzipation nur teilweise förderlich. Die Nation wurde vielfach als „weißer Männerbund“ verstanden und ästhetisch im allegorischen Bild „weißer Weiblichkeit“ repräsentiert. Weiße Weiblichkeit musste unterschwellig vor „schwarzer Männlichkeit“ durch Unterordnung weiterhin geschützt werden (Schmidt-Linsenhoff 1997: 102).

37) William Blake: Flagellation of a Female Samboe Slave, 1796



Als Künstler hat Blake sich gegen die Grausamkeiten der Sklaverei in einem Buch von Kapitän *John Gabriel Stedman* „Narrative of a Five Year's Expedition“ eingesetzt, das 1796 publiziert worden ist. Stedman war als englischer Söldner nach Guyana gesandt worden, um dort die Revolten der Schwarzen nieder zu schlagen. Vor Ort war er schockiert, was die niederländische Regierung an Behandlung von Sklaven in Surinam zuließ, obwohl er nicht grundsätzlich gegen die Sklaverei war. Stedman und Blake waren aus moralischen und nicht aus politischen Gründen für die Emanzipation der Rassen. Erschütternde Szenen über Auspeitschung und Tortur durch Aufhängung hat Blake in Illustrationen festgehalten (Bild 37). In einem Stich über „Europe Supported by Africa and America“, stehen drei nackte Frauen nebeneinander. Die herausgehobene Stellung der Europa zeigte freilich, dass an eine volle Gleichberechtigung der Rassen und Kontinente nicht gedacht war. 1791 hat Blake Illustrationen von Werken der *Mary Wollstonecraft* (1759–1797) geschaffen, der Autorin des Klassikers der Frauenemanzipation „Vindication of the Rights of Women“ (1792, 1994: 192, 233). In diesem Buch sind vielfach Parallelen zwischen der Lage der Frauen und der schwarzen Sklaven gezogen worden, wenn von „habitual slavery“ der Frau und „Woman,...a slave in every situation“ gesprochen wurde. Selbst der anarcho-libertäre Denker *William Godwin*, den sie kurz vor ihrem Tode heiratete, fand das Buch „rigide und etwas amazonehaft“. In „Little Black Boy“ hat Blake seine Klage über die Ungleichheit der Rassen ausgedrückt:

„My mother bore me in the southern wild,  
And I am black, but O! my soul is white;  
White as an angel is the English child,  
But I am black, as if bereav'd of light.“

Um eine chauvinistische Interpretation seiner Verse zu vermeiden, erklärte Blake, dass jede Hautfarbe nur wie eine Wolke sei, welche die essentielle Bruderschaft der Menschen in einer erleuchteten Gesellschaft wie dem Himmel nicht verdunkeln können (Erdmann 1952: 249).

Auch der Schweizer Künstler Heinrich Füssli, der in England unter dem Namen Henry Fuseli zu Ehren kam, war ein Liberaler auf der Grundlage moralischer Ansichten. Er hat den britischen Radikalen wie Godwin und Tom Paine nie sehr nahe gestanden und wurde unter die „Liberal-Konservativen“ eingereiht (Antal 1973: 74). Früher als andere Aufklärer wurde Füssli von der französischen Revolution enttäuscht, darin schien er dem Ex-Liberalen Edmund Burke vergleichbar. Füssli galt als ein konservatives Element in der „Lunar Society“ und im Umkreis von Johnson. Eines seiner bekanntesten Bilder „Nightmare“ ist gelegentlich als politisches Symbol für die Schrecken der Revolution gedeutet worden, während es meistens nur als Vorläufer einer psychoanalytischen Bewältigung individueller Ängste galt (Boime 1987: 344). Trotz dieses Rechtsrucks, den Füssli mit William Blake teilte, der durch die Revolution sogar chauvinistisch wurde, hat Füssli konsequent gegen die Sklaverei gekämpft. Er war mehr von humanitären Gründen bewegt als jene Liberalen, die in der Nachfolge von Roscoes „General View of the African Slave-Trade“ gegen die Sklaverei wetterten, weil sie dem wirtschaftlichen und technischen Fortschritt nicht mehr entspreche und inzwischen unökonomische Verschwendungen von Humankapital darstelle (Boime 1987: 344, 304f). Füssli hat mit „The Negro revenged“ Gedichte von William Cowper „The Negros Complaint“ (1806) illustriert. Der Kern der Handlung beruhte auf dem Untergang eines Sklavenschiffs durch einen Tornado, der auch die Plantagen der Kolonialisten verwüstete. Der Sklave hat ein Strafgericht Gottes erbeten. Im Unterschied zur literarischen Vorlage hat Füssli den Sklaven in einem Akt der Selbstbefreiung dargestellt (Schmidt-Linsenhoff 1997: 104). Füssli war aber kein Revolutionär. Er stand eher der evangelischen Bewegung nahe, die sich mit humanitären, nicht aber mit politischen Reformen befasste. Großbritannien war in der Zeit der Revolution und der Napoleonischen Kriege unter der Fuchtel Pitts – die Blake verherrlichte – keineswegs immer ein liberales Land. Die Abschaffung des Sklavenhandels schien daher das einzige liberale Thema, dass öffentlich diskutiert werden konnte, ohne die Regierung herauszufordern. Viele der humanitären Freunde Füsslis waren ängstlich darauf bedacht, ihre Haltung in der Sklavenfrage nicht mit radikal-demokratischen Ideen zu vermengen.

Auch William Turner hat in dem Bild „Das Sklavenschiff“ (1840), in dem die Sklavenhalter Tote und Sterbende Schwarze über Bord warfen, politisches Aufsehen erregt. Es war von Clarksons „Cries of Africa“ inspiriert. Turners Bild zeigte größere künstlerische Fähigkeiten als andere Bilder wie Biards „Slave Trade“, die in der Ausstellung der Royal Academy 1840 gezeigt wurden. Gleichwohl wurde es

von der Kritik weniger günstig aufgenommen. Im „Athenaeum“ hat man Turners Sklavenschiff als „passionierte Extravaganz“ abgetan. (Honour 1989: 40; Boime 1990a: 66).

Intellektuelle und Künstler waren zunehmend gegen die Sklaverei engagiert. Gelegentlich wurde die offizielle Antisklavereipolitik – die anfangs lax implementiert worden ist – wirklich durchgeführt. Als der Kartograph Robert FitzRoy, ein Tory und Anhänger der Sklaverei, vier Feuerländer mitgebracht hatte, verstieß er gegen bestehende Gesetze. Er wurde verpflichtet die Indianer auf eigene Kosten nach Feuerland zurückzubringen. Kein geringerer als Charles Darwin hat davon profitiert. FitzRoy wurde veranlasst, einen Naturwissenschaftler als Gast mitzunehmen und hat nach einem Widerstreben den engagierten Whig und Sklaverei-Gegner Darwin 1831 auf seine Erkundungsfahrt eingeladen. Diese Expedition brachte für den jungen Wissenschaftler den empirischen Durchbruch in seinen Zweifeln an der Katastrophentheorie, mit der man seit Cuvier die Ursache des Aussterbens von Arten erklärt hatte (Storch u.a. 2007: 18f).

Noch weit mehr Veranlassung gegen die Sklaverei aufzutreten hatten Künstler und Intellektuelle in den USA. Es kam vor der Unabhängigkeit zu keiner klaren Frontenbildung: viele Whigs profitierten von der Sklaverei, die eigentlich ihren liberalen Idealen widersprach. Viele Tories hingegen versuchten zu demonstrieren, dass sie keine Tyrannen waren. Samuel Johnson, ein erbitterter Gegner der Sklaverei, hat die Unabhängigkeitserklärung mit den Worten begrüßt: „wie kommt es, dass wir die lautesten Schreie für Freiheit aus den Reihen von Neger-Treibern hören?“ (zit. Boime 1990a: 28). Durch die Unabhängigkeitsbewegung änderte sich die Haltung zur Rassendiskussion. Tausende von Schwarzen, Sklaven und Freie, kämpften unter Washington für die Freiheit – als Antwort auf den Trick der britischen Politik, allen Schwarzen die Freiheit zu verheißen, wenn sie auf englischer Seite dienten. Ein Konservativer wie Watson gewann einen der bedeutendsten amerikanischen Maler, John Singleton Copley für ein Bild „Watson and the Shark“ (1778), in dem ein Sympathisant der Tories eine starke Sympathie für einen Schwarzen demonstrierte (Bild 38). Zwei Haltungen zeichneten sich in der amerikanischen Kunst ab: Copley idealisierte den Sklaven. Als Watson starb, hat er seine Version dem Christ's Hospital vermacht, gleichsam als protestantisches Glaubensvotum (Honour 1989: 39). Eine Mittelposition kam im amerikanischen Unabhängigkeitskrieg gelegentlich in der Malerei vor.

Weniger ideal als bei Copley fiel das Bild des Schwarzen bei Copleys Kollegen John Trumbull aus. Er hat in dem Bild „The Death of General Warren at the Battle of Bunker's Hill, 17 June 1775“ (1786, 1834) (Bild 39) in einer Serie von Bildern, welche die amerikanische Revolution feierte, am rechten Rand zwei Flüchtige herausgestellt: einen Weißen mit dem Schwert und einen Schwarzen mit einem Gewehr. Der Weiße wird als Held inszeniert, der Schwarze ist nur der Schatten eines treuen Dieners, der sein Leben für den Herrn riskiert. Das Bild wurde seinerzeit als das beste Bild einer modernen Schlacht gepriesen, das jemals gemalt worden ist. Sogar der gestrenge Reynolds lobte es und äußerte gegenüber Benjamin West, dass das Gemälde in den Farben besser sei als West's Bilder normaler Weise ausfie-



38) John Singleton Copley: Watson and the Shark, 1778

len. Wests lakonische Antwort: „Sie irren, das Bild ist nicht von mir, es ist das Werk dieses jungen Gentleman, Mr. Trumbull“ (zit. Jaffe 1975: 84). Trumbull hatte kurze Zeit als Helfer für Washington gearbeitet. Er reiste bis nach Paris, die von ihm wenig geliebte „capital of dissipation and nonsense“, um die Uniformen französischer Offiziere zu kopieren, die in der Schlacht bei York gekämpft hatten. Trumbull bekam später den Auftrag, die Rotunda des Capitols auszumalen. Zu seiner Enttäuschung wurde die Zahl der Aufträge jedoch stark reduziert und er musste auf eine zweite „Trumbull-Gallerie“ in Hartford ausweichen. Er war inzwischen eine Berühmtheit und konnte sich leisten als Künstler Forderungen aufzustellen (Cooper 1982: 91; We the people 1985: 73f.).

Die Haltung einer emphatischen Parteinahme verkörperte Winslow Homer, der später die Hoffnungslosigkeit der armen Schwarzen in mehreren Bildern festgehalten hat. Erst die Zeit des Bürgerkrieges hat die Parteinahmen für das Los der Schwarzen offener werden lassen. Die abolitionistische Propaganda erfasste ganz offen die Kunst, als der Maler Francisco Oller aus Puerto Rico erschütternde Bilder über „Bestrafung von Negersklaven auf den Antillen“ (1868) ausstellte. Der englische Maler Richard Ansdell malte 1861 als der amerikanische Bürgerkrieg ausbrach das Bild „Die gejagten Sklaven“ mit der Flucht vor den Bluthunden der Plantagen-



39) John Trumbull: The Death of General Warren at the Battle of Bunker's Hill, 1786

besitzer. Es ist wohl das ergreifendste malerische Dokument des 2007 in Liverpool eröffneten „Sklavenmuseum“. Im Bürgerkrieg wurde das Thema endlich auch in positiver Form prominent, etwa in Bildern über nach Norden geflohene Sklaven und schwarze Krieger, die in der Union Army dienten, wenn auch meist nur bei zweitrangigen Künstlern.

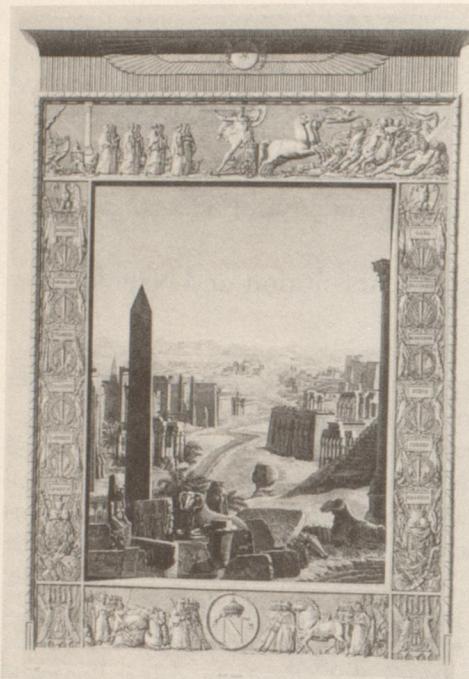
Auf dem Wiener Kongress 1815 wurde der Sklavenhandel als Schande für die europäische Zivilisation gebrandmarkt. Politische Folgen hatte diese Deklaration so selten wie viele andere Versprechen der Wiener Schlussakte. Die politische Emanzipation der Schwarzen in den Antillen hat die Revolution kaum überdauert. „Die schwarze Frau“, die im Portait von Benoist im Jahre 1800 noch eine selbstbewusste Schönheit war, wurde bis zum Ende des 19. Jahrhunderts wieder in die dienende Rolle des Kontrastes von Schwarz und Weiß gedrängt. Die schwarze Diennerin hob die vornehme Blässe der Europäerin hervor, ein Kontrast, der von Ingres Odalisken bis zu Manets Olympia immer wieder benutzt worden ist (Nochlin 1989, 1994: 49). Die UNESCO hat inzwischen den 23. August zum Gedenktag erhoben, da 1791 in Haiti ein Sklavenaufstand an diesem Tag begann, der die Abschaffung der Sklaverei einläutete. Heinrich von Kleist hat sich bereits an diesem Thema in der Novelle „Die Verlobung von St. Domingo“ inspiriert.

## 5) Exotismus im Zeitalter des Imperialismus

### a) Orientalismus im Zeitalter der Revolution und Napoleons

Die Eroberung Ägyptens hat eine Ägyptomanie ausgelöst, wie einst in den Salons von Madame Pompadour oder du Barry die Chinoiserien und Türkens-Moden geherrscht hatten. In der Restauration wurden ihre Übertreibungen zum Gegenstand von Bildsatiren. Die Verherrlichung Napoleons weckte den Bedarf nach großen Vorbildern. War Karl der Große für das westeuropäische Herrschaftsgebiet entscheidend, so winkte das Modell Alexander der Große für seine Orientzüge. Die Ägyptomanie gefiel nicht zuletzt der „kreolischen Seele“ von Kaiserin Josephine, wie der Orientalismus-Papst des 19. Jahrhunderts sich despektierlich ausdrückte (Bénédite 1931 II: 278). Sie hat sich schon ehe sie Kaiserin wurde vielfach in die Kunspolitik eingemischt und *Vivant Denon* übel genommen, dass er Bonaparte nicht genügend Bilder für die Privatresidenzen überlassen wollte (Chatelain 1973: 96). Denons Drang das „schönste Museum der Welt“ gegen die Rückführungen der Alliierten zu schützen, richtete sich nicht nur gegen die Sieger von 1814/15, vor allem die Preußen, die ihm Deportation angedroht hatten, sondern anfangs auch gegen die französische Staatsmacht.

*Gros* verlieh der orientalistischen Mode als erster bedeutender Maler Ausdruck, obwohl er über Frankreich und Italien nie hinaus gekommen war. Im Gegensatz zu *Jacques-Louis David*, dem bekanntesten Künstler der Zeit, den der Kaiser für zu „abgehoben“ hielt, schätzte er *Gros* wegen seiner Detailgenauigkeit, vor allem im Metier der Schlachtenbilder. Napoleons letztlich erfolgloser Feldzug in Ägypten, der im Direktorium auch dem Ziel diente, den unbequemen General in der Ferne zu beschäftigen und die Engländer im Orient zu schwächen, bedurfte der künstlerischen Verklärung. Napoleon hatte den Orientalismus nicht nur durch Raubkunst, sondern für das Volk durch ein sichtbares Zeugnis mit der Inklusion von Mamelucken in die Garde der Konsuln mächtig befördert. *Vivant Denon* war eine Art Kulturminister Napoleons und 1802–1815 Direktor des Louvre. 1802 publizierte er die „*Voyage dans la Basse et Haute Égypte pendant les campagnes du général Bonaparte*“. 1809 folgte die „*Description de l’Égypte*“. In einem Deckblatt wurde Ägypten als Collage geboten. Alle Gebäude gab es wirklich, aber nicht in diesem Ensemble (Bild 40). Denon hat seine Mission gewissenhafter verstanden als viele andere im Tross des Generals, die allenfalls wissenschaftliches Abenteuerertum motivierte. Es wurde ihm auch eine objektivere Berichterstattung testiert. Seine innovative Beschreibung war nicht mehr von irgendeiner Orthodoxie geprägt, ob-



40) Frontispiz zu Vivant Denon:  
Description de l'Egypte, 1802



41) Pierre Narcisse Guérin: Bonaparte begnadigt die Revoltierenden von Kairo, 1808

wohl Denon sich in der Tradition der früheren Ägyptenliteratur auskannte. Er war auch sensibler als andere gegenüber den Leiden der eingeborenen Bevölkerung (Vatin 1989: 185; Chatelain 1973: 82). Napoleons Herrschaft war auf Unterägypten beschränkt. Er hat auch nach Vernichtung seiner Flotte durch Nelson noch Reformen im Mamelucken-Staat vorangetrieben und spielte sich als „Befreier“ auf. En passant wurde eine neue Disziplin aus der Taufe gehoben: die Ägyptologie.

Die rivalisierenden Mamelucken-Klone verstanden Napoleons Botschaft nicht. Es kam zu zahlreichen Aufständen. Sie wurden brutal niedergeschlagen. Die Verherrlichung Napoleons wurde von Denon dennoch planmäßig organisiert. Der Salon sollte für Denon die Rolle der antiken Olympiaden übernehmen (Wilson-Smith 1996: 264). Antoine Jean Gros hatte mit Napoleons Besuch bei den „Pestkranken in Jaffa“ ein Zeichen gesetzt, das im Salon von 1804 Furore machte. Napoleon hatte gegen den Rat seiner Offiziere Mut bewiesen, als er in Anlehnung an die Tradition der französischen Herrscher seit Saint Louis das Gottesgnadentum der Unverletzlichkeit für sich in Anspruch nahm und die Pestkranken berührte. Erst Louis-Philippe hat in der Juli-Monarchie nach 1830 Handschuhe angezogen, weil er an den Unverletzlichkeitsmythos nicht mehr recht glaubte. Später wurde dem Bild wegen der Heroisierung eines französischen Einzelkämpfers im Vordergrund ein „ethnozentristischer Patriotismus“ vorgeworfen (Crow 1995: 259).

Eine weiteres Rührstück der napoleonischen Bildpropaganda im Geist des Exotismus war das Werk „Napoleon verzeiht den Rebellen von Kairo“ (1808) von Pi-

erre-Narcisse Guérin. Dem Bild lag der Aufstand der Mamelucken vom 21. Oktober 1798 gegen die Besatzung zugrunde. Die französische Armee hat blutige Rache genommen. Ungefähr 12500 Menschen kamen ums Leben. Die Rebellen hatten sich unter der Bedingung ergeben, dass ihr Leben geschenkt werde. Bonaparte hat diese von den Generälen akzeptierte Bedingung nicht ratifiziert und ließ 2400 Gefangene hinrichten. Dem gegenüber war die geschickt inszenierte „Pardonierung“ einer Handvoll von Gefangenen kaum proportional in seiner Bedeutung zu nennen (Bild 41). Die internationale Kritik an dem Blutbad führte dazu, dass Guérins Bild von der Milde Bonapartes zeugen sollte.

Der britische Kriegsgegner hat die Kunst ebenfalls auf das ägyptische Unternehmen angesetzt. William Turner wurde in der napoleonischen Zeit Verehrer des chauvinistischen Dichters James Thomson, der „Rule, Britannia, rule the waves“ gedichtet hatte, das jeder Schuljunge in England singen konnte. Die Bilder „The Battle of the Nile“ (1799) und „The fifth Plague of Egypt“, die 1800 ausgestellt worden sind, wurden als patriotische Verbrämung von Nelsons Sieg über Napoleons Flotte bei Abukir verstanden. Napoleon hatte mit seinem Anfeuerungsruf: „Soldaten, 40 Jahrhunderte sehen auf Euch herab“ den biblischen Stellvertreterkrieg in Bildern über „Heimsuchungen“ selbst herauf beschworen. Bei Turner trat Moses (Nelson) als eine Art anglophiler Prophet auf, der dem Pharao (Napoleon) zurrief: „Lass mein Volk gehen“.

Aber Frankreich konnte weiter reichende Bildpropaganda organisieren als England. 1806 gab Denon eine Liste von 18 Sujets zu Lob und Preis des Kaisers heraus,

die eine eklektische Einstellung dieses Connoisseurs und Sammlers zur Kunst offenbarte. Es wurden Preise zwischen 6000 und 12000 Francs angesetzt (Lelièvre 1993: 163f). Nur ein Thema betraf den Orientalismus: „Der Kaiser verzeiht den Revolternden von Kairo auf dem Elkébir-Platz“, das *Pierre Narcisse Guérin* zugeteilt bekam (Salon 1808). *Anne-Louis Girodet* konkurrierte später mit einem Auftrag Denons über die „Revolte von Kairo“ (Salon 1810). Auffallend blieb die Anonymität der Personen. Es gab in Guérins Bild keine Helden und die Szene blieb so allgemein wie die Illustrationen des Künstlers zu Racines Tragödien. Denon hat in seinem Bericht an den Kaiser die „Kühnheit des Konzepts“ gerühmt, „mit Kostümen, Waffen und Menschen von allen Nationen und Farben“. Er fürchtete gleichwohl nicht zu Unrecht, dass das Werk nicht den gewünschten Effekt haben werde. (zit. Bellenger 2006: 320). In der Kunst haben später *Théodore Géricault* und *Delacroix* Kopien nach dem Bild angefertigt und damit seine Vorbildrolle gewürdigt.

Der Orientalismus erschöpfte sich in vielen Heldensagas der napoleonischen Zeit in einem Realismus der Kostüme und der Waffen, kombiniert mit zur „edlen Nacktheit“ idealisierten Gestalten im Geist des Republikanismus am Ende des 18. Jahrhunderts. *Gros'* Bild über die Pestkranken in Jaffa galt als die krauseste Mischung von unvereinbaren Elementen: orientalische Kostüme und Gebäude mit nackten Gestalten aus Pariser Studios, überragt von einer Christus-gleichen Gestalt: Napoleon (Wilson-Smith 1996: 262). Klassische Motive vermischt sich zudem mit dem Ossian-Kult und einer keltisch-nordischen Mythologie, etwa in dem Bild von *François Gérard* über Ossian, der mit seiner Harfe die Schatten an den Ufern der Lora hervorlockt. Die bleibendste Folge von Napoleons Ägyptenfeldzug war vermutlich die *Ägyptomanie*. Die Freimaurer hatten für ihre hermetischen Mysterien schon länger das „Egyptian revival“ als Stil bevorzugt. Am stärksten wurde die Begräbnisarchitektur vom Ägyptianismus beeinflusst. (Curl 1994: 172ff) Aber auch die Möbelkultur und die Dekoration für Opern – nicht nur der „Zauberflöte“ – nahm vom Empire bis zu Art déco stark ägyptianisierende Elemente auf.

### b) Exotismus und Orientalismus des 19. Jahrhunderts im Schlepptrai des Imperialismus

Der Imperialismus erfasste im Spätmittelalter Enklaven des Orients und Nordafrikas, in der frühen Neuzeit ganz Amerika, Indien und Teile Afrikas. In der Hochzeit des Imperialismus waren nur wenige fremde Kulturen nicht in den Stand „souveräner Staatsgebilde“ herabgedrückt worden, wie China, Japan und das Osmanische Reich. Aber eine erzwungene „Politik der offenen Tür“ nahm auch in diesen Reichen im vorübergehenden Niedergang zunehmend gewalttätige Züge an. Europa trat allen fremden Kulturen gegenüber günstigstensfalls paternalistisch auf, selbst wenn diese christlich durch eine „imperialistische Philanthropie“ gemildert schien. Alle Imperialismen Europas schufen ihre philanthropischen Mythen. Frankreich

fühlte sich in seiner kulturellen Mission dem britischen Imperialismus überlegen, weil es weniger an „Profit“, an Sklaven und Plantagen interessiert war als an „Prestige“ (Delavigne/Julien 1946; Murphy 1968; Girardet 1972). Man glaubte in den romanischen Ländern weniger rassistisch aufzutreten als die germanischen Imperialismen der Engländer, Holländer und Deutschen, weil man auch bei den Eroberungen der Julimonarchie, noch an den Mythos einer gewissen Gleichheit der Menschen glaubte. Die französische Kolonialpolitik setzte stärker auf kulturelle Hegemonie und Assimilation als andere Imperialismen und ist damit letztlich doch gescheitert (Betts 1961: 108, 176). *Friedrich Engels* (MEW Bd. 14: 105) hat schon 1857 scharfsinnig kommentiert, dass die Selbstdarstellung der französischen Kolonialpolitik „ein Zugeständnis an die nationale Eitelkeit“ sei, das die Zustände der effektiven inneren Kolonisation nicht widerspiegeln.

Die imperialistische Kultur erwies sich bis 1914 stärker als die Opposition, die – zur Ehre Europas sei's gesagt – auch entstand: zunächst bei den „Abolitionisten“, die für die Abschaffung der Sklaverei kämpften und einigen aufgeklärten Missionaren, welche die Exzesse des Kolonialismus zu mildern suchten, und bei den „Radicals“ als Kritikern des Imperialismus bis zu *J. A. Hobson* (Thornton 1959, 1985; Porter /1968; Ageron 1973). Es gab freilich auch einige Imperialisten, die einen regen Sinn für die Eigenarten des Orientalischen bewahrten – von britischen Gouverneuren in Indien bis zu Marschall Lyautey, dem „General-Residenten“ als Marokko 1912 unter französisches Protektorat geriet.

Kolonialismuskritische Schriftsteller von *Joseph Conrad* bis *Camus* sind als ambivalent entlarvt worden, weil sie die Grundlagen der Landnahmen nicht wirklich kritisierten (Said 1994: 235ff, 248). *Albert Camus* (1965: 962ff) hat noch 1955 die Rechte der Algerien-Franzosen als eine Art von „Eingeborenen“ verteidigt. „Le fait français“ könnte in Algerien nicht eliminiert werden und Franzosen und Araber seien zum „Zusammenleben verdammt“. Selbst in kritischen linken Theorien wurden *Hegeles* Vorurteile über den statischen und despötzischen Orient übernommen, wie in einer Schrift von *Friedrich Engels* am 17. September 1857 über Algerien. Dort ist von den „Mauren“ Algeriens (in der deutschen Übersetzung volksetymologisch als „Mohren“ wiedergegeben) als einer städtisch lebenden Gruppe die gesprochen worden, die an Grausamkeit und Rachsucht festhalte, „und stehen in moralischer Beziehung auf sehr niedriger Stufe“. Die Imperialismuskritik im Stil von *Frantz Fanon*, und bei *Edward Said* (1994: 238) postmodern gemildert, hat auch die Kirchenväter des Marxismus nicht verschont. Wenn man die Zitate in der Originalsprache und im Zusammenhang überprüft, kann man freilich Engels keinen wirklichen Vorwurf machen. Seine Schrift (MEW Bd. 14: 96) ist eine glühende Anklage gegen die Unterdrückung erst des Osmanischen Reiches und später Frankreichs in Algerien. Die Kritik an den „Mauren“ wurde gemildert durch den Hinweis auf ihre permanente Unterdrückung. Eventuelle Vorurteile gegen sie richteten sich nicht gegen die Volksgruppe im Vergleich zu den positiv gewürdigten Arabern, Kabylen und Berbern, sondern gegen ihren Status als Substitut einer städtischen Bourgeoisie. Trotz solcher Fehlinterpretationen in der radikalen Literatur blieb es ein Problem von Marx und Engels (MEW Bd. 16: 159) dass sie die kleinen Völker,

die um ihre Identität rangen, ungerecht beurteilten. Sie hielten an der hegelianisierenden Vorstellung fest, dass nur historisch staatstragende Völker ein Recht auf eigene Staatlichkeit hatten. Die „Trümmer von Nationen“ und „Überbleibsel“ in einer weltweiten kapitalistischen Ökonomie – der Begriff „Globalisierung“ wurde noch nicht benutzt – hatten für sie keine Zukunft.

Das 19. Jahrhundert war das goldene Zeitalter der reisenden Maler. Schon vor 1830 als Algier erobert wurde gab es einen Mythos der imperialen Expansion in Frankreich, der an Napoleon anknüpfte und auch die Künstler erfasste. Der Exotismus blühte, ohne dass die künstlerische Qualität der Werke mit der Ausdehnung des Marktes Schritt halten konnte. Noch immer wurde der Exotismus nicht als „l'art pour l'art“ betrieben. Die meisten Reisenden, von der Renaissance bis in das 19. Jahrhundert, waren Mitglieder von diplomatischen oder wissenschaftlichen Missionen. Sie waren gehalten, die Landschaften, Flora und Fauna und die Menschen so akkurat wie möglich zu schildern. Die traditionelle „grand tour“ der Aristokraten im 18. Jahrhundert hielt sich an antike und italienische Routen. Schon 1846 klagte ein Pionier des französischen Orientalismus wie *Chassériau*: „Rom ist nicht mehr Rom“. Griechenland hatte bis Ende des 18. Jahrhunderts erstaunlich wenig Reisende angezogen – bis der Unabhängigkeitskampf es zu einem Zentrum des Fernwehs werden ließ. Ägypten wurde Mode, seit Napoleon im Gefolge von 167 Wissenschaftlern im Niltal auftauchte. Vor dem 19. Jahrhundert gab es bei den zur Dokumentation verpflichteten Künstlern wenig Raum für künstlerische Freiheiten, wie sie *Tiepolo* in seinem Weltpanorama – ohne direkte Reiseerfahrungen – reichlich in Anspruch nehmen konnte. Nur eine Minderheit unter reisenden Künstlern wurde zu unabhängigen Abenteurern. Diese waren nicht wenig gefährdet, weil sie im Zeitalter des Imperialismus nicht selten als Spione verdächtigt worden sind. 1793 als die westliche Obsession für Chinoiserien schon abebbte, kam der erste professionelle europäische Künstler erst ins Innere Chinas mit der diplomatischen Mission von *Lord Macarthur*. Dieser glaubte bei den Chinesen besser anzukommen, wenn er den Handel mit Kunst verbrämte. Er verpflichtete *Thomas Hickey* und *William Alexander*, die brave Gebrauchskunst schufen (Jacobs 1995: 72).

Um 1820 setzte eine Reisewelle von Künstlern in den Orient ein. Gelegentlich hat ein reicher Industrieller wie *John Lowell* einen Maler ins Schlepptau genommen, wie den Schweizer *Charles Gleyre*, den er auf einer Italiendentour kennen gelernt hatte. Gleyre hatte eine Weile als der bedeutendste Schweizer Maler gegolten, aber nur in der romanischen Schweiz, und wurde später weitgehend vergessen. In Ägypten lernte das ungleiche Reisepaar einen linken Guru kennen, der in der politischen Theorie des Saint-Simonismus eine Rolle spielte, *Père Enfantin*. Er wurde zu einer Enttäuschung und am Schluss hielten sie ihn für einen Charlatan. Aber Gleyre teilte mit Enfantin die Empathie für die armen ausgebeuteten Ägypter. Vor allem die Frauen hat er mehrfach mit offensichtlichem Mitleid gezeichnet. Gleyres Output an Bildern war beträchtlich, aber er hat sich nur langsam einen souveränen Stil erarbeitet (Hauptman 1996: I: 84ff). Ein Portrait seines Gönners Lowell zeigte die übliche Maskerade mit Versatzstücken des Orientalismus. Gleichwohl sah der Ma-

ler kritisch die verhängnisvolle Wirkung der Europäisierung in Kairo, die vor allem durch den französischen Einfluss vorangetrieben wurde. Die Ambivalenz der orientalistischen Maler kam auch bei Gleyre zum Vorschein als er sich einen schwarzen Sklaven kaufte. 1835 trennten sich der Maler und sein Gönner nach zahlreichen Irritationen und Krankheiten. Für die Literaturgeschichte wurde Gleyres Beziehung zu *Flaubert* wichtig, den er für dessen Orientreise beriet.

Mit der Romantik wurden zunehmend eigene Emotionen in die gemalten Landschaften aufgenommen. Nur wenige reisten unspezialisiert wie *Augustus Earle*, der sich in allen Kontinenten herumtrieb um schließlich in Madras sein Geld als Porträtmaler zu verdienen (Jacobs 1995: 9f). Moden wie die *Panoramas* beförderten den Markt für Exotica. Neue Techniken wie die Daguerotypie (1833) und die erste tragbare Kamera von Kodak (1888) haben diesen Kunstzweig mächtig entwickeln helfen. Auch ein Pionier des Orientalismus wie *Eugène Fromentin*, der die modischen Küstenstriche Nordafrikas mied, hat die Fotografie als Grundlage seiner Bilder eingesetzt.

Die Chinoiserien im Spätabsolutismus wirkten stark durch die Distanz zu dem Land. Die islamischen Länder aber waren zu nah, zu bekannt, zu sehr politisch penetriert, um uneingeschränkt exotisch sein zu können. *Eugène Fromentin*, der Nordafrika dreimal bereiste, wandte sich schon den Nomaden zu, um noch einen orientalischen Orient zu entdecken. Wo der Islam in Europa Fuß gefasst hatte, konnte es zu einem „Mauren-Kult“ kommen, wie in Spanien im 19. Jahrhundert (Sweetman 1991: 4). Das Exotische wurde damit zum Teil der eigenen Geschichte. Der Archaismus umfasste Exotisches, aber auch andere Stränge der eigenen Vergangenheit wie der Westgotenkult, den es ebenfalls gab. Auch ausländische Intellektuelle wie *Chateaubriand* und *Alexandre de Laborde* wurden von einer Alhambra-Wehmut erfasst. Selbst Maler beteiligten sich am Mythos der Reconquista wie *Horace Vernet* in der Schlacht von Las Navas de Tolosa (1212) aus dem Jahre 1817 bis zu dem Maler *Adolf Seel* aus der Düsseldorfer Schule, der 1886 die Alhambra verewigte. Horace Vernet wurde eine Art offizieller malerischer Chronist von Frankreichs afrikanischen Feldzügen. Der Orient wurde imaginativ re-orientalisiert. *Théophile Gautier* hat 1845 Bilder erbarmungslos kritisiert, in denen zuviel Französisches eingeflossen war und die Sonne nicht „orientalisch genug“ wirkte.

Die Befreiung Griechenlands von türkischer Herrschaft führte zu vermehrter Beschäftigung mit dem Orient in der Literatur – nicht nur bei *Byron*. *Chateaubriand*, *Lamartine*, *Victor Hugo*, *Alfred de Musset*, *Théophile Gautier* und andere Schriftsteller waren fasziniert von orientalischen Themen. Lord Byron ging im Frühsommer 1809 auf eine unkonventionell erweiterte „grand tour“ durch Spanien und den östlichen Teil des ottomanischen Reiches. Die „Turkish Tales“ haben noch Delacroix inspiriert.

Die Türkei wurde als Geburtsort des Orientalismus angesehen, der das ganze 19. Jahrhundert beherrschen sollte. Das wurde möglich, da das Osmanische Reich keine Bedrohung mehr darstellte. Der Seesieg von Juan d'Austria bei Lepanto 1571 hatte den schrittweisen Niedergang deutlich werden lassen. Griechenlands Aufstand 1821 und die folgende Unabhängigkeit, Mehmet Ali's Konflikt mit dem

Osmanischen Reich in Ägypten 1821–1841 und Frankreichs Eroberung von Alger 1830 waren Etappen des Niedergangs. Das Bild der Türkei wurde ziviler, da die Hohe Pforte gegenüber radikaleren islamischen Tendenzen den Zugang zu den Heiligen Stätten in Palästina für die Christen Europas erleichterte. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wurde sogar bedauert, dass der Orient immer weniger orientalisch blieb, weil Mahmud II die Modernisierung der traditionellen Trachten verordnet hatte. Istanbul vor allem wirkte weniger orientalisch als Kairo oder Algier. Auf einem Portrait des in Deutschland geborenen *Henri Guillaume Schlesinger „Mahmud II in Konstantinopel“* trat der Sultan schon in westlicher Uniform auf und hatte seit 1828 den Turban durch einen Fez ersetzt. Aber auch Mehmet-Ali erleichterte den Zugang von Europäern nach Ägypten. Der Maler *Charles Gleyre* beschwerte sich: „Man weiß nicht, wohin man gehen soll, um die Maler zu vermeiden. Da sind mindestens ein Dutzend hier ... Ils m'ont gâté mon Caire“ („sie haben mein Kairo verdorben“) (zit. Peltre 2004: 33). Mit zunehmendem Einfluss der Suez-Kanal-Gesellschaft in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts kam es zu dem Vorwurf, dass Kairo eine „Hausmannisierung“ erleide wie Paris. Einige Maler wie *Félix Clément* bekamen Aufträge aus der Familie Mehmet-Alis. Die Sujets haben sich mit Aufkommen des Realismus zunehmend „demokratisiert“. Von den Odalischen der Oberschichten wandten sich viele Maler einer Genre-Malerei im Milieu der Felachen zu, wie es *Jean-Léon Gérôme* pflegte. *Alexandre Gabriel Decamps* erlangte eine einmalige Berühmtheit durch seine Malerreisen in Klein-Asien mit Genre-Szenen wie dem „Ende eines türkischen Schultags“ (1835). Der Dichter *Honoré de Balzac* geriet ins Schwärmen: „Decamps hat in seinem Pinsel, was Paganini in seinem Geigenbogen hat: eine magnetische Kommunikationskraft“ (zit. Peltre 2004: 90).

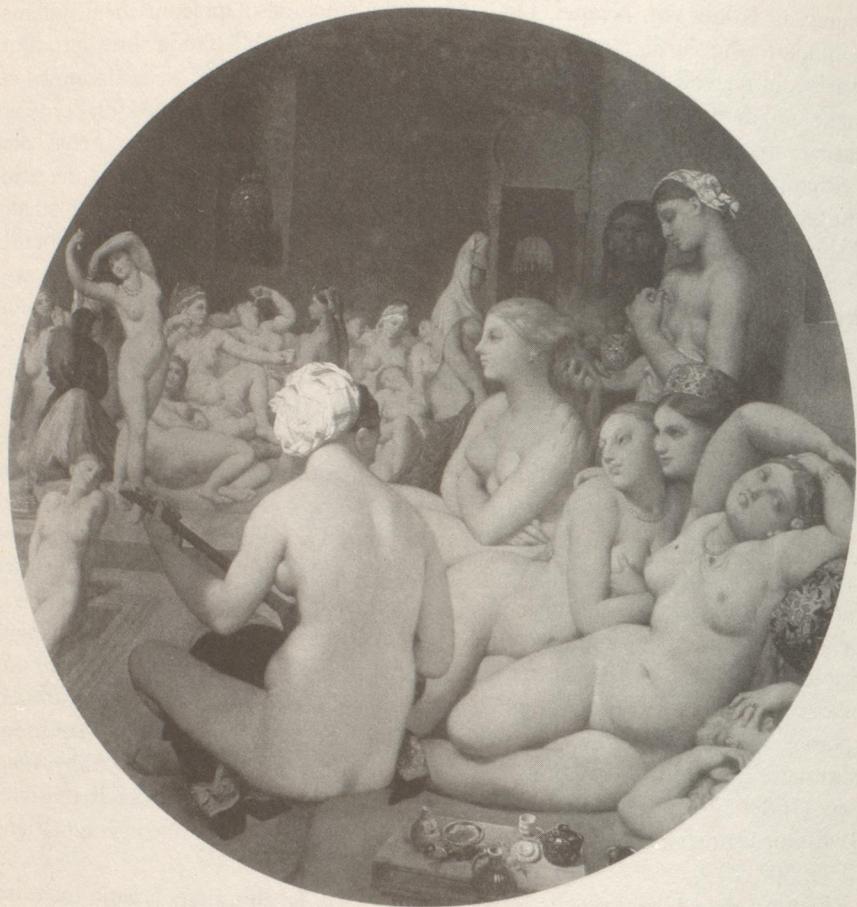
Während die Orientalen sich in den Oberschichten von ihrer Tradition loszusagen schienen, haben Europäer, die im Orient lebten wie *Lady Hester Lucy Stanhope*, eine Nichte des britischen Staatsmannes Pitt, sich orientalisch zu kleiden begonnen. Dem reisenden Lebemann *Fürst Pückler* (1966: 383) fiel bei Lady Hester auf, „dass sie seit langem das bequeme orientalische Kostüm dem geschmacklosen europäischen vorgezogen“ habe.

In der Malerei begann die Rivalität der Schulen von *Ingres* und *Delacroix* auch in eine Rivalität der Behandlung von Odaliken, Harems, türkischen Piraten und Massakern umzuschlagen. Die Leuchttürme dieser Auseinandersetzung waren die „Odaliske“ von *Ingres* und die „Massaker von Scio“ von *Delacroix*. Die Woge des Byronismus, die auch Frankreich erfasste, produzierte byronistische Helden. Aber sie waren nur „halb-orientalisch“ wie in *Géricaults „Giaour“*, ein Mischung aus literarischem Orientalismus und venezianischem Dandyismus (Rota/Bloch 1991: 192).

Der Orientalismus war gefragt und der Markt verlangte orientalistische Bilder. Auch *Jean-Auguste-Dominique Ingres* gab dem Drang nach. Die langen Zeiträume zwischen orientalistischen Bildern lassen vermuten, dass das Thema ihm kein tägliches Herzensanliegen war. Von der kleinen Odaliske sagte *Ingres* selbst (1836, 1994: 12), dass er sie nur vollende, „pour tenir mes engagements“ (um meine Verpflichtungen einzuhalten). *Ingres* schuf die „Große Odaliske“ (1814) im Auftrag

Murats als König von Neapel. Der Zusammenbruch des napoleonischen Systems verhinderte die Auslieferung, sodass das Bild in Paris blieb. Viel kritisiert und gleichwohl reizvoll ist die starke Kontrastwirkung zwischen dem Klassizismus bei *Ingres* und dem ganz unklassischen Manierismus eines überlangten Aktes, der zwar unanatomisch aber ästhetisch sehr wirksam drei Wirbel zuviel aufweist. Fehler der Zeichnung bei dieser unnatürlichen Halsdrehung und einer zu breiten Hüfte sind kritisiert worden. Aber diese Pose entsprang nicht dem Unvermögen des Künstlers. Wahrscheinlicher ist eine manieristische Absicht. In jedem Fall hat dieser „gestellte Orientalismus“ Vorurteile gegen den formalistischen Akademismus bei *Ingres* widerlegen können (Vigne 1995: 112). Nach längerer Zeit malte er 1828 „Interieur eines Harems“ um ein altes Versprechen einzulösen. Das Bild ist als eine Vorstudie zu dem später berühmten Bild „Türkisches Bad“ (1863) gewürdigt worden, obwohl es mit seiner statuarischen Klarheit wenig mit dem Leibergewimmel des späteren *Tondo* gemein hat. „Das türkische Bad“ war ursprünglich viereckig, wurde aber vom Künstler verändert als es in sein Atelier zurückkehrte (Bild 42). Das Werk hatte die fromme Prinzessin Clotilde so schockiert, dass sie ihren Gemahl bat, es für ein Selbstbildnis des Künstlers einzutauschen. Das neue Format unterstrich die lasziven Seiten sich räkelnder Frauenleiber und galt doch als so züchtig, dass der türkische Botschafter das Bild kaufte. Im Vergleich zum *Voyeurismus* in der orientalistischen Kunst seiner Zeit, wurde *Ingres* „Anstand und Würde“ bescheinigt. Selbst *Baudelaire* – der *Delacroix* vorzog – hat in *Ingres* orientalischen Werken nur eine seriöse „Liebe zur Frau“ feststellen können (Bonnet 2006: 129). Am stärksten „pornographisch“ war die Wirkung der „Odaliske mit Sklavin“ (1839). Der Orient inspirierte *Ingres* indirekt durch die „Briefe aus dem Orient“ der *Lady Mary Montagu* (1689–1762). Zweimal wurde das Sujet „orientalisiert“. In der Replik von 1842 wurde noch ein Ausblick auf einen orientalischen Garten hinzugefügt (Vigne 1995: 302, 219).

Erst mit dem Übergang zum Realismus des 19. Jahrhunderts begann man den Exotismus im eigenen Land zu entdecken. Maler trauten sich nun, volkstümliche Szenen zu malen, die sie früher allenfalls als italienisches Genre akzeptiert hätten. Dabei kam es zur Vereinnahmung einer fremden Kultur – ein Frankreich jenseits des Mittelmeeres. *Eugène Delacroix* (1946: 96f) war zweifellos der bedeutendste Maler mit orientalistischen Interessen. Leider entstand in seinem „Journal“ eine lange Pause zwischen 1824 und 1847. Daher werden seine Empfindungen über Reisen nach Algier nur durch Briefe rekonstruierbar. Der junge *Delacroix* hat schon in seine Schulhefte Skizzen gezeichnet, die Einfluss jener Exotik türkischer Trachten verriet, die *Gros* und *Girodet* aufgrund der Verherrlichung von Napoleons Feldzug in Ägypten hinterlassen hatten (Huyghe 1967: 119). Auch vor seiner Nordafrikareise faszinierten *Delacroix* orientalische Muster, die er – wie einst *Watteau* – an seinen Freunden ausprobieren, um seine Farbskala zu bereichern. *Delacroix* zeichnete nach persischen Miniaturen und begeisterte sich für den Islam. Pferdeszenen, die ihn auf seiner Englandreise animiert hatten, wurden weniger wie bei *Géricault* als Sinnbild der Kraft denn als Vorbild der Schnelligkeit und Eleganz eingesetzt. In Szenen aus dem Krieg zwischen Türken und Griechen, die grandios



42) Jean-Auguste-Dominique Ingres: Türkisches Bad, 1863

im „Massaker von Chio“ (1824) gipfelten und anrührend in dem Bild „Junger Türke tätschelt sein Pferd“ (1825/26) oder in den „Maurischen Reitern“ waren – lebte er den Pferdekult aus. Im „Tod des Sardanapalus“ (1827), inspiriert von Byrons 1821 publizierten Drama gleichen Namens, wurde der besiegte orientalische Herrscher, der in resignierter Übersättigung allem Prunk entsagt, zum Sinnbild der eigenen Überwindung einer fast barocken Übersteigerung des Orientalismus.

Kaum ein großer Künstler zeigte so stark wie Delacroix, dass der Exotismus nur eine der möglichen Optionen neben Archaismus und Primitivismus ist. Neben dem Orientalismus pflegte er schon früh eine düster-resignative Liebe zum Mittelalter, wie sie sich in seinen Faust-Bildern niederschlug. Paradoxer Weise hat die Erfahrung von Marokko Delacroix wieder an den Klassizismus angenähert (Huyghe 1967: 349, 420). Ein Grund für diese Wende zu einer ruhigeren Klassizität hat

vermutlich wenig mit dem Orientalismus zu tun, sondern war eine Folge der vermehrten Aufträge für Wandmalerei, die eine Rückbesinnung auf die klassischen Meister erforderte. Im Gegensatz zu *Baudelaire*, der ihm intellektuell nahestand, hat er nie die krampfhafte Suche nach der „Moderne“ geteilt und lebte in den Mythen der Antike. Der Orientalismus hatte die Antike nicht verdrängt, sondern sie authentischer erscheinen lassen. Beim Anblick orientalischer Sujets hat er gelegentlich ausgerufen: „Wie schön ist das! Das ist wie zur Zeit Homers!“ (zit. Sérullaz, 1989: 189).

Der Orientalismus schien erträglich, wo der Maler klar zwischen dem Pittoresken und der sozialen Realität unterschied. An seinen Freund Villot schrieb Delacroix (1936 I: 316f) aus Tanger: „Dies ist ein Ort zur Gänze für Maler. Ökonomen und Saint-Simonianer würden hier eine Menge zu kritisieren haben, was die Menschenrechte und die Gleichheit vor dem Gesetz anbetrifft, aber das Gewimmel hier ist schön“. Für die Kunst orientalischer Länder hatte Delacroix (1950 I: 348) weniger Verständnis. Persische Zeichnungen führten ihn dazu, ein hartes Urteil von Voltaire zu wiederholen, dass es weite Gebiete gäbe, die der Geschmack nie erreicht habe: „In diesen Zeichnungen gibt es weder Perspektive noch ein Gefühl für das, was Malerei wirklich ist... die Figuren sind immobil, die Posen wirken steif“.

Erst am Ende seines kurzen Aufenthalts in Algier vom 25. bis 28. Juni 1832 bekam Delacroix die Möglichkeit einen Harem direkt zu besuchen. Bis dahin hatten auch Delacroix nur Jüdinnen in orientalischen Trachten zur Verfügung gestanden. Kein Wunder, dass eine böse Zunge – Pierre Loti – später verbreitete, Delacroix sei hereingelegt worden, und habe gar keine Muslime malen dürfen. Delacroix (1936 I: 307) hat schon bei seiner Ankunft in Tanger die Juden für „bewundert“ gehalten. Er glaubte es könne nicht schwer sein, sie zu malen: „Das sind die Perlen von Eden“. Eine Frucht dieser ungewöhnlichen Eindrücke bei Muslimen türkischer Herkunft, die er nur durch Vermittlung hochgestellter Persönlichkeiten gewinnen konnte, waren die „Frauen von Algier“ (1834). Delacroix war tief beeindruckt und reagierte reichlich machohaft mit dem Lob: „Das ist die Frau, die ich mir vorstelle, die nicht mehr dem Wirbel der Welt preisgegeben war, sondern in sich selbst ruhte, geheimste und zugleich sinnlichste und ergreifendste Erfüllung des Lebens“. Delacroix hat das Ideal von Frau, das er mit Augen sah, nicht schlicht kopiert. Die Algerierinnen verschmolzen mit den Odaliken, die er und seine Vorgänger aus der Phantasie gemalt hatten. Ein Kunsthistoriker (Lambert 1937: 44, 30) kam daher zu dem Schluss, dass die Replik von 1849 noch immer eher den Jüdinnen ähnelte als dass muslimische Frauen wirklich getroffen waren. Gelegentlich wurden auch nur Ähnlichkeiten mit Pariser Modellen festgestellt. Aber im ganzen erscheint das im Rückblick ziemlich belanglos. Die Güte eines Bildes bemisst sich nun einmal nicht nach dem Grad des naturgetreuen Konterfeis. Die amerikanische Kunstgeschichte hat Delacroix wesentlich ungenauer als die französische in den Bannkreis des Imperialismus eingereiht, obwohl der sich um Verständnis bemühende „Orientalismus“ bei diesem Maler auch aus der Kritik am dekadenten Frankreich resultierte (Porterfield 1998: 137).



43) Eugène Delacroix: Die Frauen von Algier, 1849

Das Thema „Orient“ hat den Künstler nicht losgelassen. Die zweite Fassung der „Frauen von Algier“ (1849) war wesentlich konzentrierter und verlor sich weniger in Details (Bild 43). Inzwischen gab das „Journal“ wieder Auskunft. Im Revolutionsjahr Februar 1849 berichtete der Künstler über die Arbeit an den „Frauen von Algier“. Sein Bericht im „Journal“ enthielt aber überwiegend Gemeinplätze über die Freude auf Leinwand zu malen und Klatsch über Kollegen, die der hereingeschneite Baudelaire in seinem Atelier zum besten gab. Die Wirkung des Exotischen war für einen Maler vom intellektuellen Range eines Delacroix zwiespältig. Einerseits war der Künstler von den exotischen Eindrücken fasziniert. Andererseits verstärkte sich seine alte Sorge, dass „die Dinge der äußeren Welt“ auf die Seele entfremdend wirken, wie er 1818 gegenüber Pierret geäußert hatte. Selbst Modelle drohten sich anzupassen: „Das Modell zieht alles an sich, und nichts mehr bleibt von dem, was dem Maler selbst eigen ist“ (12.Okt. 1853, Delacroix 1946: 202). Das galt natürlich noch viel stärker für exotische Modelle. Zur Selbstverteidigung hat der Künstler die Verdrängung eingesetzt. Das Pittoreske war so überwältigend, das es abstumpfte. Er behauptete sogar in einem Brief an Pierret, dass er die meiste Zeit in „extremer Langeweile“ verbracht habe. Es sei unmöglich nach der Natur zu zeichnen. Die „Jalousie der Mauren“ empfand er als „extrem“ und immer wenn man ausgehe, sei man von einer gaffenden Menge umgeben: „Es bedarf meiner ganzen Neugier, um der Neugier der canaille zu trotzen“ (1936 I: 327). In der

Abkehr von ungebändigten Leidenschaften – wie sie sich in seinen Reiterkämpfen immer wieder Bahn brachen – kam es zur Synthese von klassischer Bewegung, deren Düsterkeit bei einstigen Vorbildern von Rubens bis Gros und Géricault durch die lichte Farbigkeit des Orients aufgehellt wurde. Selbst in seinen Briefen zeigte sich, dass die neuen Eindrücke mit bekanntem aus Europa verglichen wurden, wie dem Rhein oder Griechenland. Auf Schritt und Tritt wähnte er sich von Römern und Griechen umgeben, aber nicht den Griechen von *David* mit seinem „sublimen Pinsel“. Die Helden Davids mit ihren „rosigen Leibern“ nahmen sich für Delacroix (1936 I: 330, 317) „neben diesen Kindern der Sonne sehr traurig aus“.

Delacroix eignete sich im Orient an, was seinen Träumen entsprach: die Farben, das Licht, die Bewegung, „l'éclat“ schrieb der Kritiker Gabriel Séailles. Aber er bemerkte auch, dass der große Maler keine Zeit hatte, die Typen differenziert in Charaktere umzusetzen: „Er hat die afrikanische Natur wie ein Schauspiel angesehen, von ein bisschen weiter, als Ensemble, die Menschen und die Dinge, wie man ein Opernballett ansieht...“ (Dok. in: Bénédite 1931 II: 280, 283). Entsprechend einseitig war auch die Gesellschaft, auf die Künstler wie Fromentin oder Chassériau in Nordafrika trafen. Der Orient wurde eher durch die Brille der Oberschichten wahrgenommen, eine Mischung aus Mauren und Türken und nicht hinreichend arabisch. Es war eher das „arabische Pferd“ als aristokratische Erscheinung in der Tierwelt, das seit Delacroix die Phantasien beflog als das arabische Volk. Auffallend ist auch wie häufig jüdische Frauen als orientalisch posieren mussten, weil sie – neben Kabylen und Kurtisanen – als einzige unverschleiert in der Öffentlichkeit zu sehen waren.

Im Zeitalter des Imperialismus trat der Orientalismus in der bildenden Kunst aus der Welt individueller Projektionen heraus und wurde zunehmend politisch. Bei einigen Themen wurde der Imperialismus in konventionellen Schlachtenbildern heroisiert, wie in Horace Vernets „Eroberung der Smala von Abd-el-Kader in Taguin“ (16. Mai 1843). Differenzierter waren die Portraits. Delacroix's „Moulay-Abd-el-Rahman, Sultan von Marrokko beim Verlassen seines Palastes in Meknes“ (1856) (Bild 44) würdigte noch einen unabhängigen Herrscher, der sich sperrig gegen die französischen Einflüsse zeigte. Der Maler (1936 I: 328) war nicht wenig stolz darauf, dass er eine „Audienz beim Kaiser“ bekam und ein Privileg genoss, das angeblich niemand vor seiner Gruppe erhielt, den Palast von innen zu besichtigen. Die Forschung hat die Besichtigung auf einige Gemächer relativiert und den Enthusiasmus des Malers durch die Hinweise auf lange Formalitäten und Wartezeiten gedämpft (Arama 1987: 35ff, 73). Chassériaus Portrait von „Kalif Ali-Ben Hamet, gefolgt von seiner Escorte“ (1845) (Bild 45) war zwar von Delacroix's Vorbildern inspiriert, zeigte aber die Auftragsarbeit eines dozilen Gefolgsmannes der Franzosen in Algerien. Chassériau musste es faszinieren, dass mit dem versatilen Lokalpolitiker, der auf der Seite der Franzosen kämpfte, sich für ihn ein „Orientalismus zum Anfassen“ erschloss. Es kam zu freundschaftlichen Beziehungen zwischen Maler und Modell. Die zeitgenössische Kritik am Salon von 1845 hat den Vergleich der beiden Bilder bereits zum Nachteil von Chassériau interpretiert. Thoré sprach

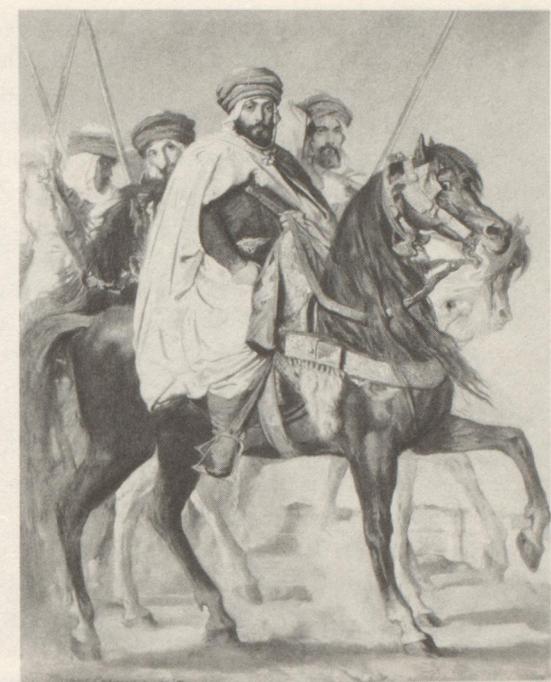


44) Eugène Delacroix: Moulay Abd-el Rahman, Sultan von Marokko, 1856

von einer Imitation Delacroix's und Baudelaire nahm das Bild noch weniger günstig auf (Dok. in: Bénédite 1931, I: 236, 238).

Das Urteil der Experten im 21. Jahrhundert über orientalistische Bilder ist naturgemäß ein anderes als es im 19. Jahrhundert sein konnte. Der heute weitgehend vergessene Théodore Chassériau hatte damals Bewunderer in so bedeutenden Schriftstellern wie *Alexis de Tocqueville* und *Théophile Gautier*. Kommentare und briefliche Äußerungen über den Maler werfen ein bezeichnendes Licht auf den Orientalismus. Tocqueville fand eine Reise seines Malerfreundes in der heißen Zeit gefährlich. Viele Briefe des Malers von seiner Algerien-Reise, die wie bei Delacroix in Marokko zweieinhalb Monate dauerte, ermüden durch Wiederholungen, dass

45) Théodore Chassériau:  
Ali-Ben Hamet, Kalif von  
Constantine, 1845



die Familie über seinen Gesundheitszustand unbesorgt sein könne. Das Verhältnis zu dem erlebten Land war zwiespältig. Der Maler schrieb mit Bedauern im Unterton, dass die algerischen Städte – mit Ausnahme von Constantine – schon völlig europäisch wirkten und suchte nach mehr muslimischen und türkischen Elementen. An seinen Bruder schrieb er: „...übrigens...die Stadt in der ich jetzt bin, ist so groß und so französisch wie Châlons, Mâcon etc.“ (Dok. in: Bénédite 1931, II: 266, 272).

*Théophile Gautier* hat in einer Würdigung des Bildes „Cavaliers arabes enlevant leurs morts“ den großen Delacroix im Vergleich zu seinem Freund Chassériau herabgesetzt. Bei Delacroix wurden die Araber zu „griechischen Statuen, mit Burnus drapiert und von der Sonne Afrikas gebräunt“ (Dok. in: Bénédite 1931, II: 293). Der Salon 1847 hat das Bild „Jour de Sabbat dans le quartier Juif à Constantine“ abgelehnt. Erst der Umstand, dass nach der 1848er Revolution der neue Innenminister Ledru-Rollin anordnete, dass alle Bilder, die eingereicht worden waren, gezeigt werden mussten, hat Chassériau entlastet. Aber das negative Presse-Echo hatte bereits einige geistigen Schaden angerichtet. Neid der Malerkonkurrenz vermutete Gautier hinter der Kampagne gegen seinen Freund. Später entzweite sich Chassériau sogar mit *Victor Hugo*, wegen einer zu engen Bindung an das Modell Alice Ozy, an dem der Dichter ein Interesse entwickelte.

In der Presse schrieb Gautier am 27. April 1848: „In seinem Bild über den „Sabbat der Juden in Constantine“ hat uns Théodore Chassériau „ces belles races

inconnues de l'Orient“ gezeigt, die bald unter dem Angriff unserer falschen civilisation verschwinden werden“. Gautier sah diese Städte bald zu „grässlichen Boutiquiers, abominablen Bourgeois und Frauen, die nach der letzten Mode gekleidet sind“, herunter gekommen (Dok. in: Bénédite 1931, II: 312). 1850 begann auch Gautier kritisch über seinen Freund zu schreiben. Er habe immer zwischen Ingres – von dem er doch die strenge Zeichnung gelernt habe – und Delacroix gestanden, hatte sich aber zunehmend an Delacroix’s Malweise angenähert. Nun schien ihm die Reise nach Algier der Sündenfall zu sein, von dem das Unheil ausgegangen war (ebd.: 499). Der Künster des „l’art pour l’art“ nahm Anstoß daran, dass sein Freund aufgehört hatte, die Bibel und die antiken Autoren zu lesen und sich statt dessen für Shakespeare, Goethe und den Hexensabbat auf dem Brocken zu erwärmen begann. Vom Orientalismus schien nun die Gefahr des „Karnevals in praller Sonne“ und der opernhaften Darstellung auszugehen (ebd.: 405). Gautier bekannte dabei wie groß die Unterschiede – vor allem in der Farbpalette – zwischen Chassériau und Delacroix auch bei orientalischen Sujets noch immer waren.

Die orientalistischen Experten begannen sich von den europäisierten Küstenstrichen abzuwenden. Eugène Fromentin (1820–1876) war ein bemerkenswert vielseitiger Künstler, der als Maler, Schriftsteller und Kritiker zur Schlüsselfigur des Orientalismus in Frankreich wurde. Die Landschaft wurde – wie im allgemeinen in der Malerei unter dem Einfluss der Realisten der Schule von Barbizon – immer bedeutsamer. Die Wüste und die Palmen faszinierten Fromentin, der als Landschaftsmaler ausgebildet worden war und über einen „Sommer in der Sahara“ (1857) und „Ein Jahr im Sahel“ (1859) viel gelesene Berichte verfasst hatte. Fromentin (1935: 14) nährte in seinen Schriften gelegentlich Zweifel an seiner hinreichenden Ausdrucksfähigkeit mit dem Pinsel und griff daher zur Feder. War das Bild nicht letztlich ein *trompe l’oeil*? Je besser er den Orient kennen lernte, umso weniger wurde er ideologischer „Orientalist“. Er wandte sich von der Romantik der Delacroix-Zeit ab und wurde Realist. Die Farbskala wurde vom starken Rot zum Grau gedämpft.

Fromentin (1984: 197, 199) war in dem Buch über die Sahel-Zone nicht unkritisch gegenüber der französischen Kolonialpolitik, etwa wenn sie Urbanisierungspolitik trieb und einige Moscheen für die katholische Kirche, andere für „den Koran“ reservierte. Fromentin nahm das schaulustige Interesse der Bevölkerung an den Fremdlingen nicht für bare Münze und sah, dass sie nach langer türkischer Fremdherrschaft vor allem in Ruhe ihr autonomes Leben leben wollten. Die „Bauernmalerei“ Frankreichs beeinflusste ihn, weil er die Landschaften immer mit Menschen beleben wollte, um zu zeigen wie sie wirklich lebten (Thompson/Wright 1987: 100). Er plädierte für die Aufgabe der Rolle als Tourist und wollte unter Arabern leben und ihr Leben kennen lernen wie das Leben zu Hause (Fromentin 1909: 241; 1984: 190; 1995 I: 594ff). Diese Empathie für die Araber hat ihn nicht davor bewahrt, später von der Linken der Unterstützung des Kolonialismus bezichtigt zu werden. Die Malerei wurde seit Fromentin ethnographischer. Es kam zunehmend zum Einsatz von Fotografien, obwohl sein Freund der symbolistische



46) Eugène Fromentin: Das Land des Durstes, 1859

Maler Gustave Moreau gelegentlich Zweifel an der Nützlichkeit solcher Hilfsquellen äußerte (Dok. in: Wright/Moisy 1972: 87). Für das allgemeine Thema Exotismus wurde diese Kunst damit interessanter in dem Maße, wie sie für den Kunsthistoriker uninteressanter geworden ist. Einerseits zeigte sich der Einfluss von Delacroix in seinen Pferdebildern. Andererseits wurde die nordafrikanische Landschaft nicht mehr heroisiert. Die Erbarmungslosigkeit der Wüste wurde in Bildern wie „Land des Durstes“ (1859) (Bild 46) geschildert und die Kunst rückte damit von romantischer Verklärung des Orients zunehmend ab. Die Verdurstenden türmten sich in einer abgeflachten Dreieckskomposition in deutlichem Anklang an Géricaults „Medusa“.

Fromentins Schicksal als Maler wurde trotz des Aufsehens, das er vorübergehend erregte, als „tragisch“ eingestuft. Van Gogh, Proust und Claudel lobten seine Bücher. 1984 erlangten sie „Pléiade-Reife“. Gautier hatte noch empfohlen, lieber seine Bilder zu betrachten als seine Bücher zu lesen, weil es „wahre Gemälde“ seien. Aber der „Künstler der zwei Sprachen“ (Sainte-Beuve) konnte seinen Rang als Maler nicht behaupten und geriet in Vergessenheit. Der „Realismus“, der ihn groß gemacht hatte, ging über ihn hinweg, seit die nationale Propaganda, die Castagnary entfesselt hatte, die Schilderung des Lebens in Frankreich selbst anmahnte. Darüber hinaus wandten sich auch alte Freunde, wie Moreau, einem Symbolismus zu, der „innere Ideen“ höher einschätzte als die Darstellung der Realität. In einem Briefwechsel der Freunde wurde diese Differenzen über das Wesen der Malerei –

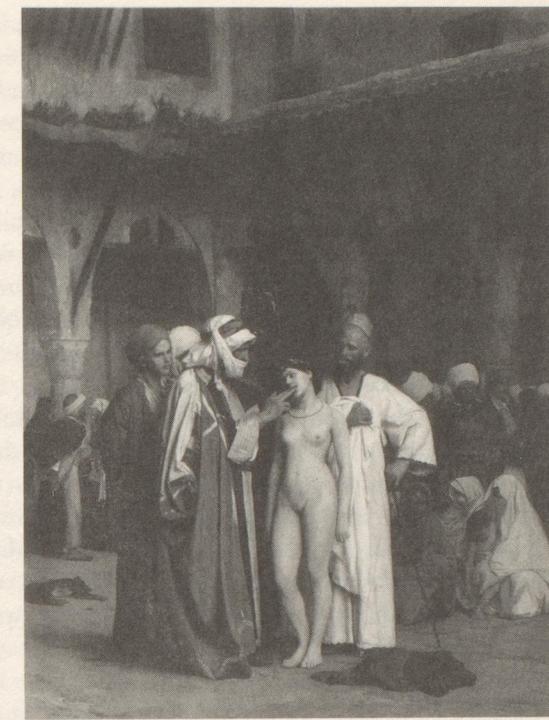
meist ohne Rekurs auf Fragen des Orientalismus – in diskreter Form immer mehr zugespitzt (Dok. in: Wright/Moisy 1972: 100ff).

Die realistische Malerei des Orientalismus geriet in eine Krise. Lithographie und Photographie begannen der Malerei zunehmend Konkurrenz zu machen. Ein Ausweg schien der Einsatz orientalistischer Themen für eine neue religiöse Malerei. Neben der Ethnographie spielte das Interesse an einer erneuerten Spiritualität des Ostens eine Rolle. *Horace Vernet* hatte über die „Beziehung zwischen alter hebräischer und moderner arabischer Kleidung“ vor der Académie des Beaux Arts vorge tragen. Die orientalische Landschaft wurde vielfach als biblische Landschaft wahrgenommen. *Ernest Renan* „Leben Jesu“ betonte den historischen Jesus und wurde zur Quelle eines direkten Erlebens ohne mythische Distanz. Bei den orientalistischen Künstlern wie Fromentin stieß dieser historisierende Trend in der Kunst jedoch nicht auf Gegenliebe: „Die Bibel zu kostümieren heißt sie zerstören. Sie an einen wieder erkennbaren Ort zu platzieren, bedeutet eine Lüge an ihrem Geist, das heißt Geschichte aus einem vorhistorischen Buch zu machen“ (zit. Peltre 2004: 167).

Das Gegenbild zu Fromentin bot ein gefälliger Orientalist wie *Jean-Léon Gérôme*. Mit Bildern wie „Sklavenmarkt“ (Anfang 1860er Jahre) (Bild 47) und „Mau renbad“ (1880er Jahre) schien er die voyeuristische Variante des Orientalismus geschickt zu bedienen, die aus erotischen Schuldgefühlen in exotische Gefilde auswich. Der „ethnographische Maler“ wurde zum Etikett, das die einen als Lob, die anderen als vernichtende Kritik einsetzten. Gérôme stellte eine harmonische islamische Welt vor, die fromm und unbedrohlich lebte. Da das französische Algerien diesem Bild spätestens seit dem Aufstand in dem „Heiligen Krieg“ von 1871 nicht mehr entsprach, hat Gérôme das Land gemieden und sich lieber in Kairo inspiriert (Nochlin 1994: 49f). Der unnachsichtige Castagnary hielt Gérôme nicht einmal für einen mittelmäßigen Maler und der bissige Kritiker *Champfleury* (1894: 155f) behauptete, die Orientalisten tränken nie Wein, weil er Farbe enthalte. Gérôme sei noch der wagemutigste dieser Maler, weil er wenigstens „cidre“ als Getränk akzeptiere.

Der Orientalismus boomte in der Architektur des zweiten Empire. In den Salons, die Malerei ausstellten, begann sein Einfluss jedoch nachzulassen. Das hatte auch politische Gründe. Die zunehmend entstehenden politischen Nebenbedeutungen der orientalistischen Moden führten zu immer heftigeren kunsttheoretischen Debatten. Der Orientalismus war in der französischen Literatur umstritten. *Jules Castagnary* (1892, Bd. 1: 30f) drängte Fromentin den Orientalismus und den Italianismus aufzugeben und sich dem Ruf „seines Landes“ zu stellen. Kunst sollte „Kunst für das Volk“ sein, weil eine Kamelkarawane in kargen Steppen nicht die gleiche Emotion bei Franzosen erregen könnte wie eine Herde roter Ochsen in tiefem Grass. Die Sujets der Malerei gerieten ins Kreuzfeuer politischer Kritik. Nach der Niederlage von 1871, auf dem Tiefpunkt des französischen Selbstbewusstseins seit Waterloo, schien es angebracht, die französische Landschaft herauszustellen. Von *Courbet* bis *Cézanne* gab es herablassende Äußerungen über den Orientalismus. *Cézanne* hat sich über den zweitrangigen Maler *Félix Ziem* beson-

47) Jean-Louis Gérôme:  
Der Sklavenmarkt,  
frühe 1860er Jahre



ders scharf geäußert: „Nun gibt es noch einen, der nirgends geboren ist. All diese Lumpen, die in den Orient, nach Venedig, nach Algerien in der Suche nach Sonne gehen, haben sie keine Häuser auf den Feldern ihrer Väter“ (zit. Gasquet 1926: 191). Der Niedergang der orientalistischen Mode in der französischen Malerei ist auch mit der rasanten Integration der Städte in Nordafrika in Zusammenhang gebracht worden (Schnell 1993: 230). Algier schien nicht mehr exotisch genug, und einige Maler strebten in weitere Ferne.

Aber die politischen Zeitalüfe wirkten gegen Castagnarys Votum. Um 1880 wurde unter Jules Ferry die koloniale Expansion vorangetrieben. Lyauteys Kolonialadministration betonte auch die kulturelle Seite imperialer Herrschaft. Der Orientalismus erlebte ein *revival*. In der bildenden Kunst schlug sich der Wandel in der 1893 gegründeten „Société des Peintres Orientalistes Français“ nieder. *Léonce Bénédite*, der Reorganisator des Orientalismus, hat vor allem um die Impressionisten geworben, und lockte *Renoir* mit Ausstellungsangeboten für seine orientalischen Bilder. Auch *Manet* wurde ausgestellt, etwa mit dem Bild „Négresse“, um ihn der Exotismus-Gruppe einzuverleiben. Aber die Orientalismus-Forschung hielt das nicht für legitim (Benjamin 2003: 125). Erstaunlicher Weise wurde *Gauguin* zunächst nicht als „Orientalist“ entdeckt. Er wurde erst in orientalistischen Ausstellungen gezeigt, als der Zenith der zweiten orientalistischen Welle bereits überschritten schien. Die orientalistische Bewegung entwickelte sich zu einer geschickten

Pressure Group für die Eröffnung eines Marktes und die Werbung um staatliche Protektion. Der Markt umfasste keineswegs nur französische Nostalgiker in Paris. Es gab eine große Anzahl von französisierten „évolués“ unter den Nordafrikanern, die orientalistische Bilder kauften. Regierungsstipendien für reisende Künstler, die ab 1881 ausgeschrieben wurden, führten nicht mehr nur nach Italien, sondern endeten häufig in Nordafrika (Benjamin 2003: 3, 34, 130ff). Es war ein gesicherteres Reisen als jenes, das Arthur Rimbaud bis Äthiopien trieb.

Der Imperialismus nahm protektive Züge an, weil die Liebe zu den eingeborenen Völkern und die Erhaltung ihrer Kulturen zum Programm wurden. Die Kolonialkunstpolitik war freilich relativ konservativ. Nicht vor 1920 wurden Matisse marokkanische Bilder beachtet, weil sie formal zu innovativ waren. Der Kulturimperialismus liebte geschöntere Bilder des Orients. Bénédite hat als Organisator die kunsthistorischen Konzepte mit denen des französischen Kolonialismus verknüpft. Er genoß die Unterstützung der Ministerien und der nationalen Museen. Der Orientalismus wurde ideologisiert. Bénédite ging von der Erfahrung aus, dass die bildenden Künstler sich seit den „Lettres persanes“ von Montesquieu mehr an Schriften als an der Anschauung exotischer Länder inspirierten. Noch Delacroix hat sich vor seiner Reise vornehmlich an antiken Motiven orientiert. Ein nostalgischer Orient wurde in die Segnungen des französischen Imperialismus eingebaut.

### c) Orientalismus in England, Italien, Deutschland und Russland

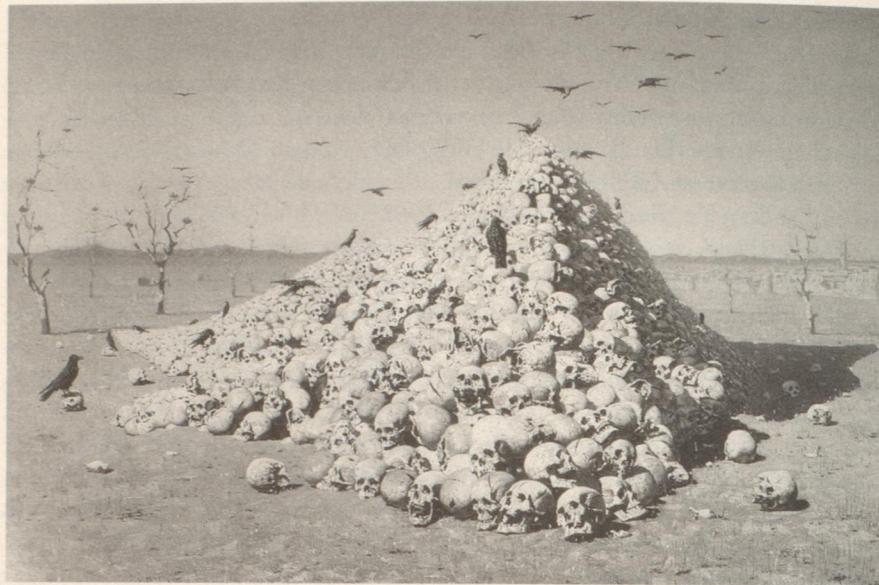
Wenn der Orientalismus – wie bei Edward Said – anhand der Literatur als Frucht eines schlechten Gewissens dargestellt wird, so muß man fragen, warum er in einigen Ländern stark war und in anderen relativ bedeutungslos. In Frankreich hatte er die crème de la crème der Künstler seit Géricault, Ingres und Delacroix erfaßt. Keine französische Kunstgeschichte des 19. Jahrhunderts, die nicht den Orientalismus als besondere französische Leistung herausstellt (z.B. Sloane 1973:117). Nur in Frankreich gab es eine „orientalistische Bewegung“ und eine politisierte Debatte um den Stellenwert orientalistischer Kunst. In Kunstgeschichten über England ist davon weniger die Rede, obwohl Großbritannien die erfolgreichste Kolonialmacht war und das schlechteste Gewissen haben müssen, auch wenn es die Apartheidspolitik nicht so weit trieb, wie ihre Gegner unter den Buren in Südafrika, als diese trotz britischer Herrschaft Oberwasser erhielten. Die Ausbeute bei der Erforschung des Orientalismus in der Malerei konnte sich mit Frankreich nicht messen (Bendiner 1979; Searight 1969). Für Pevsner (1956) konstituierte jedenfalls der Orientalismus und die koloniale Dimension keinen Teil der „Englishness of English Art“.

In Italien ließen sich die ältesten Exotismen in der Malerei nachweisen (Kap. 2 c). Aber der Niedergang der italienischen Malerei im 19. Jahrhundert hat trotz der drei Dutzend orientalistischen Maler, die registriert worden sind, dieser Rich-

tung nicht die internationale Beachtung beschert, die sie in Frankreich genoß. Außer Francesco Hayez (1791–1882) befand sich kein Maler von nachhaltiger Bedeutung in der Liste. Vor allem unter sizilianischen Künstlern kam es zu einer Wiederbelebung orientalistischer Interessen, welche die eigene sizilianische Vergangenheit anregte. Da die koloniale Verbindung zu dem Thema im 19. Jahrhundert noch kaum entwickelt war, wandten sich viele Italiener eher ferner orientalischen Ländern als Nordafrika zu (Berko 1982: 60ff; Juler 1994: 18).

In Deutschland, das spät zur Kolonialmacht wurde, gab es zunächst nicht einmal das Wort „Orientalismus“. Bezeichnender Weise fand man statt dessen die „Orientalistik“, die sich mit Eifer der Sprachen und Kulturen annahm. Diese aber wurde parallel zur Griechenschwärmerei wie eine klassische Disziplin behandelt, die sich kaum auf die Niederungen der politischen und sozialen Gegenwart einließ. Der Orientalismus wurde seit Carl Rottmanns Fresken in den Hofgartenarkaden in München gelegentlich zum Ableger der Griechenschwärmerei und der dynastischen Beziehungen zwischen Bayern und Griechenland. Ägypten wurde bevorzugtes Reiseland, schon weil es vielfältige Kulturen dort zu bestaunen gab. Aber die deutschen reisenden Maler wie Hans Makart haben ihre Reiseeindrücke vor allem in ihren pompösen Gemälden auch ohne orientalistische Spezialthemen untergebracht, oder haben – wie Franz von Lenbach – die Orienteindrücke mehr in ihren Briefen als in ihrer Malerei ausgedrückt. Die Reise nach Ägypten blieb eine Abenteuer voller Exotik, auch wenn Lenbach das „Bildnis eines Arabers“ (1876) hinterlassen hat. Der orientalische Tourismus hatte Nachwirkungen vor allem insofern, als Lenbach eifrige Fotostudien machte und in Ägypten der Beginn seiner Arbeit nach Fotovorlagen vermutet worden ist (Gollek 1987: 136).

Auch in Deutschland gab es viele Maler, die auf der Suche nach einem Markt in die orientalistische Nische traten, wie Wilhelm Gentz, Max Schmidt, Hermann Kretzschmer, Ernst Körner, Paul Meyerheim, Albert Josef Franke, Josef Petzl, Eugen Bracht, Carl Werner, Heinrich von Mayr oder Max Bredt. Außer Carl Spitzweg, der ohne je im Orient gewesen zu sein, einige kleine Kabinettstücke in der Tradition des Orientalismus malte, wie seine Basarbilder (Berko 1982: 102ff; Günther 1989: 93), wird heute keiner dieser Künstler mehr in einer allgemeinen Kunstgeschichte verzeichnet. Einige kaprizierten sich auf Wüstenbilder oder Architektur. Andere, wie Max Bredt, waren auf Haremsfrauen spezialisiert. Aber der Harem hatte seit der Romantik seinen exotischen Nimbus verloren. Durch die wilhelminische Orientpolitik kam es zu engeren Beziehungen zur Türkei und zu zahlreichen Reisen nach Palästina. Bei einer Staatsvisite Kaiser Wilhelms 1898, den eine seltsame Turkophilie befallen hatte, sollte seine Gemahlin Auguste Viktoria dem Harem des Sultans einen Besuch abstatte. Sie weigerte sich zunächst, weil es nicht würdig sei, „dass eine deutsche und christliche Frau ein solches Gefängnis besuchte, wo Frauen bei allem Luxus das Leben von Sklavinnen führten“. Der begleitende Staatsmann Bernhard von Bülow (1930 I: 251) wollte später wissen, wie es im Harem aussah. Nach seiner Erinnerung antwortete die Kaiserin lakonisch: „Ach Gott! Eine Menge sehr dicker Frauen in Pariser Toiletten, die ihnen schlecht standen, die Konfitüren und Pralinés aßen und furchtbar gelangweilt aussahen“.



48) Vasilij Vasil'evič Vereščagin: Apotheose des Krieges, 1871

Folgt man dem Rat von Linda Nochlin, nur bedeutende Künstler zu untersuchen, so kann man die deutschen Orientalisten – wie fast alle anderen – vergessen. Gleichwohl sind ihre Bilder Dokumente eines politischen und kulturellen Zeitbewußtseins. Das gilt auch für Russland, wo eine Sonderform des Orientalismus entstand, der sich nicht auf die in Westeuropa üblichen Regionen bezog. Sie blieb in Westeuropa weitgehend unbekannt, obwohl in der Tretjakov-Galerie einiges davon hängt und der Orientalismus als Sujet dort stärker ins Auge springt als in westeuropäischen Museen zur Kunst des 19. Jahrhunderts. Noch in der sowjetischen Zeit wurde vertuscht, dass auch Russland riesige Kolonialgebiete dem Reich einverleibt hatte. Trotz aller sowjetischen Imperialismuskritik wurde diese Seite der russischen Geschichte gern verschwiegen. Es wurde suggeriert, Imperialismus liege nur dann vor, „if you get there by sea“, wie ein Amerikaner einmal bissig vermerkte. Russland hingegen hatte sich auf dem Landweg vor allem nach Zentralasien ausgedehnt. Diese Bewegung fand vielfach ihren Niederschlag auch in der Kunst, meist als Heldenepos im Kampf der Russen gegen die Tataren, der als Rechtfertigung diente, als die Russen längst von den Unterdrückten zu den Unterdrückern geworden waren.

Nur ein Orientalismus-Künstler, Vasilij Vasil'evič Vereščagin, hatte herausragende Bedeutung. Er war ein aufgeklärter Positivist und extrem individualistisch. Er ist in seiner Unkonventionalität sogar mit den Nihilisten der 1860er Jahre in Russland verglichen worden (Bruk 2004: 6). Er vertrat einen eurozentrischen Standpunkt und war davon überzeugt, dass Russland eine zivilisatorische Mission im Osten hatte. Er war davon überzeugt, dass die Kunst eine aufklärerische Funktion besaß und die Menschen von den Illusionen des Idealismus befreien sollte. Daher war er

entschiedener Antiimpressionist. Im Gegensatz zu einigen sentimentalnen Orientalisten sah er in Turkestan keine heile Welt. Aber auch die Heilsbringung aus dem Westen hatte für ihn ihre Schattenseiten. Obwohl er Offizier gewesen war, ehe er zum rastlos die ganze Welt bereisenden Künstler wurde, hat er mehr und mehr die Kolonialkriege in Zentralasien verabscheut. Sein Bild von 1871 „Apotheose des Krieges“, ein riesiger Haufen von Totenschädeln vor einer orientalischen Stadt, zeichnete ein schonungsloses Bild der Wahrheit über die Kolonialkriege (Bild 48).

#### d) Impressionismus und Orientalismus

Der Impressionismus schien besonders offen für den Orientalismus der zweiten Generation. In der ersten Generation haben Künstler wie Fromentin die Anfänge des Impressionismus noch abgelehnt (Kap. 5 b). Der Orientalismus hat jedoch im ganzen mehr vom Impressionismus und seinen Lichtexperimenten gelernt als dass der Impressionismus auf breiter Front orientalistisch geworden wäre. Die Protoavantgarde hat – wie noch entschiedener die Avantgarde der klassischen Moderne – die exotischen Elemente für eigene innovative Bild- und Farbkonzeptionen benutzt, und die orientalischen Motive nicht mehr um ihrer selbst willen studiert. Der Orient war durch intensive Kolonisation näher gerückt. Die Lichtexperimente der Impressionisten hätten im Orient ein reiches Betätigungsgebiet finden müssen. Trotzdem gab es relativ wenig Berührungspunkte. Claude Monet zeigte sich 1861 beeindruckt vom Werk einiger Orientalisten. Er ließ sich ins erste Regiment der Afrikanischen Infanterie einziehen und brachte nach einem Jahr in Algerien vielfältige Eindrücke mit. Dennoch fanden diese Anregungen wenig Niederschlag in seinem Werk jener Zeit. In der ersten Ausstellung der Impressionisten war vor allem Renoirs „Junge Frau mit einem Falken“ ein viel bewundertes Dokument des Orientalismus (Peltre 1998: 238).

Von Renoir bis Matisse war der Orientalismus zunehmend gehobener Tourismus. Nicht immer handelte es sich um kurze Reisen, wie die Militärdienstzeit von Monet und Bazille zeigten. Für die Impressionisten ging es weniger um orientalische Sujets als um die Erfahrung des Lichts. Der Symbolist Maurice Denis (1913: 210) hat bei den Impressionisten seit Monet einen förmlichen Sonnenkult ausgemacht. Die Orientalistenbewegung legte Wert auf ihre Priorität bei der Entdeckung des Lichts und Fromentin war sogar anti-impressionistisch gestimmt. Auguste Renoir wurde von Fromentins Werken motiviert, in den Orient zu reisen. Jean Renoir (1962: 207) erinnerte sich, dass sein Vater die Farbe „Weiß“ in Algerien entdeckte: „Alles ist weiß, die Burnusse, die Mauern, die Minarets, die Straße“. Vor allem die Architektur gefiel Renoir, wie er sie in der „Moschee von Algier“ (1882) dargestellt hat. Andere Impressionisten, die Algerien kannten wie Monet haben diese Erfahrung im Midi Frankreichs und an der ligurischen Küste Italiens aufgefrischt. Im Grund hat auch Renoir nicht den Orient gesucht, sondern die



49) Édouard Manet: Olympia, 1863

*„gemäßigte mediterrane Zone“* in der Umgebung von Algier. Bei Figurenbildern hatte Renoir die gleichen Probleme wie alle flüchtigen Reisemaler seit Delacroix. Das „algerische Mädchen“ war vermutlich eine Jüdin, aber keine Araberin. Nur bei dem Bild „Vieille femme arabe“ (1882) ist es Renoir gelungen, eine alte Frau für eine Modellsitzung zu gewinnen. Dass Renoir nicht an einer detailgenauen ethnographischen Kunst interessiert war, schien sein Glück. Er wurde deshalb nicht mit einer „Rassen-Schilderung“ identifiziert, welche vielfach als Handlangerin der französischen Kolonialpolitik galt (Benjamin 2003: 37, 47, 55). Die hehren Motive der Suche nach dem Licht, die ein liebender Sohn für die Reise geltend machte, ist von der Kunstgeschichte entmystifiziert worden, obwohl anerkannt wurde, dass neue Farbnuancen durch die orientalischen Erfahrungen entdeckt worden sind. Renoir war damals in akuten finanziellen Schwierigkeiten und wandte sich dem Orientalismus zu, um mit spektakulären großfigurigen Bildern mehr Publikumswirksamkeit zu erzielen. Es kam ihm darauf an, mit ähnlichen Sujets, die Vorläufer wie *Regnault* zum Erfolg geführt hatten, die Ausstellungsmöglichkeiten im „Salon“ zu erreichen (Schnell 1993: 228).

Ein Teil der exotischen Motive war so tief in die bürgerliche-imperiale Gesellschaft integriert, dass man die Bilder, die sie verwandten zwar der „Faszination des Exotischen“ aber nicht dem „Exotismus“ oder „Orientalismus“ zurechnen konnte. Manet übernahm die flächige Gestaltung wesentlich dezenter als einige spätere Japonisten. Manet hat mit seiner „Olympia“ (1863) (Bild 49) keine orientalistischen

Illusionen mehr erweckt, sondern den Orient gleich nach Paris verlegt. Eine Negerdienerin schafft noch keinen Orientalismus, zumal die Ikonografie viel Scharfsinn darauf verwandte, das Pariser Modell zu finden. Die orientalistische Literatur rekurrierte gelegentlich auf Manet, hat ihn aber allenfalls als einflussreiches Vorbild für Orientalisten gewürdigt. Die Kritik wäre vermutlich milder ausgefallen, wenn die Haremsszene mit den Versatzstücken der hellhäutigen Odaliske und der schwarzen Dienerin nicht so konkret die Verfügbarkeit einer Frau per Distanz suggeriert hätte. Der Kostümvorrat des Orientalismus war vielfach der mythologischen Einkleidung eines weiblichen Aktes als Diana nicht so unähnlich. Mythologische Assoziationen, die Manets klarer Blick durchs Schlüsselloch nicht erweckte, konnten den Voyeurismus für eine prüde bürgerliche Gesellschaft vielfach erträglich machen (Schnell 1993: 217f). Dies alles fehlte bei Manet. Der kalte Blick der Schönheit hatte zwar sein Pendant bei der Odaliske von Ingres oder der nackten Maja von Goya. Er wurde gemildert durch die ungleich sinnlicher wirkende schwarze Dienerin. In Manets Bild wurde aber etwas besonders Anstößiges gewittert: vom Lolita-Problem einer knospenden Jugendlichen bis zum möglichen Aufforderungscharakter durch Blickkontakt mit dem Betrachter, der sie in den Augen der damaligen Kritik zu einem „Monstrum der banalen Liebe“ werden ließ (Manet 1983: 175) und eine unverkleidete Verherrlichung der Prostitution nahe legte. Die Kritik des Bildes, das im Salon von 1865 einen Skandal auslöste, assoziierte daher meist eine Kurtisane. Manet stand in der Kunstgeschichte des „hässlichen Eros“ der Prostitution daher auch gelegentlich am Anfang der Analyse eines Genres. Die sublimen Verfremdung der Erotik im frühen Orientalismus wichen einem unverhüllteren Blick. Aber er war noch nicht von jener Brutalität der optischen Analyse der Prostitution wie bei den Malern nach 1918 in Deutschland von *Grosz* und *Dix* bis *Schlickter*, die auf Umwegen über orientalistische Verfremdung meist verzichteten, auch wenn gelegentlich farbige Prostituierte ins Bild gerieten. Durch die Sexualisierung des Alltagslebens ist dieses Genre durch die ubiquitäre Präsenz einer unverhüllten Sexualität rasch überflüssig geworden (Täuber 1997: 17, 203).

Baudelaire und Zola mussten Manet noch über die herbe Kritik trösten und eine Fotografie des Bildes ging in ein Portrait Zolas (1868) ein. Die „Olympia“, die seit Zola als Schlüsselbild des 19. Jahrhunderts galt, stand in der zunächst durchaus nicht orientalistischen Tradition der lasziv gelagerten Schönheiten von Tizian über Goya und Ingres. Vor allem mit der „nackten Maja“ *Goyas* wurde das Bild vielfach verglichen und der „Nina de Villard“ als Pendant zur bekleideten Maja gegenübergestellt (Jedlicka 1941: 220). Die Parallelen hinkten, da die beiden Majas in der Entstehung zeitlich dicht beieinander lagen, nicht hingegen die beiden Manet-Bilder. Den zwei Manetbildern liegen zudem Differenzen in der Konzeption zugrunde, die gewichtiger waren als die Auffassungsunterschiede bei den beiden Majas.

Einerseits blieb die Vielgestaltigkeit des Orientalismus bei Delacroix in der Protoavantgarde Frankreichs unvergessen. Andererseits zeichnete sich bereits ein neues Interesse an der kubischen Klarheit der Architektur in der Landschaft ab. Um die Jahrhundertwende wurde mit dem Jugendstil ein Orientalismus durch einen anderen ersetzt: der Nahe Osten durch den Japonismus.

## 6) Exotismus, Orientalismus, Folklorismus, Archaismus und Primitivismus in der klassischen Moderne

### a) Der Japonismus – der letzte Exotismus einer ganzen Generation

Der Japonismus war die erste große Begegnung der Protoavantgarde der Moderne mit orientalischen Kulturen. Die Chinoiserien – die gelegentlich schon mit Japonismen austauschbar waren (vgl. Kap. 2 d) – wurden zweimal abgelöst: nach dem Rokoko durch den Klassizismus, der sich der Antike zuwandte, und nach einer zweiten Welle der Chinoiserien im 19. Jahrhundert durch den Japonismus. Ein Einzelgänger wie der Belgier *James Ensor* war einer der wenigen Avantgardekünstler, der noch „Stillleben mit Chinoiserien“ (1880) malte. Chinesische Motive in verfremdeter Form gab es jedoch immer wieder in der Avantgarde – bis hin zu *Paul Klee*.

Anfangs schienen japanische Elemente noch als dekorative Zutaten. Etwa in *Manets Zola-Bild* (1868) gab es zwei Japonismen, einen japanischen Wandschirm und eine japanische Bildfigur neben der Fotografie von *Manets „Olympia“*. Der Japonismus wurde geradezu als „zweite Renaissance“ gefeiert (N. Sensoku in: Wichmann 1972: 48, 44). Richtig an dieser Übertreibung erscheint der Umstand, dass erst der Japonismus zu einem durchgreifenden Wandel von Bildkonzeption und Maltechnik in Europa führte. Anleihen in der japanischen Kunst waren nicht neu. Aber der Ausdruck „Japonismus“ wurde erst von Philippe Burty 1872/73 in einer Artikelserie aufgebracht und setzte sich erstaunlich rasch durch. Burty verglich den Japonismus mit dem Alkoholismus, da man sich an Formen und Farben „berauschte“. Ismen hatten generell eine wichtige Orientierungsfunktion für die Betrachter angesichts der Erosion der Epochenstile und die Auflösung in eine „neue Unübersichtlichkeit“ (vgl. von Beyme 2005: 40ff). Die Franzosen hielten die japanische anfangs für eine Frühform und für eine unverbrauchte „primitive Kunst“, wobei der Begriff „primitiv“ nicht so pejorativ gemeint war, wie er im Deutschen klingt. *Van Gogh* (1988 III: 336) hat dieser Einordnung heftig widersprochen, obwohl auch er ein positives Verhältnis zu den sogenannten „Primitiven“ hatte: „Ich weiß ganz sicher, das ist keine primitive Kunst“.

*Paul Gauguin* galt als der Pionier des modernen Primitivismus. Auch er hat 1891 nach der Reise nach Tahiti sich der japanischen Kunst als Vermittlungsins-

tanz zur primitiven Kunst Polynesiens bedient, wie einige japonisierende Bilder aus der Frühzeit in Tahiti beweisen. Einige Forscher (Perucchi-Petri 1976: 13, 200) haben den Japonismus in seinen Anfängen noch unter „Exotismus“ eingeordnet. Andere (Wichmann 1980: 8) haben dieses Urteil strikt zurück gewiesen, weil die Formen Japans bereits völlig assimiliert worden seien. Das gilt vielleicht für das Ende des 19. Jahrhunderts, nach der Öffnung der japanischen Häfen für den fremden Handel, für einige Bereiche. Aber auch danach waren japanische Kulturerzeugnisse vorwiegend auf Weltausstellungen als exotische Attraktion zu sehen. Kimono-Geschäfte und Teestuben waren die Vehikel des Exotismus für den normalen Bürger. Das Bild „Madame Monet au Kimono“ (1876) ist schwerlich bereits mit einem tieferen Verständnis des Malers für die japanische Kunst gleichzusetzen. Es wurde Mode, japanische Drucke zu sammeln. Gustav Klimt hat eine ganze Sammlung von Kimonos besessen. Die Kimono-Muster, die organische Strukturen der Natur abstrahierten, gingen in die rhythmischen Ornament-Effekte ein, die sein Werk so unverwechselbar gemacht haben.

*Klimt*

Die gewissenhafte Kopie von Erzeugnissen Japans in der Keramik oder von Stoffen ohne solche kreative Weiterentwicklung war eher naiv und unreflektiert. Eine wirkliche Adaption lag erst bei der eigenständigen Verarbeitung von Raum und Farbe in der frühen Avantgarde vor. Die Farbflächenaufteilung des „cloisonnistischen Stils“ war von japanischen Vorbildern inspiriert. Asymmetrie, Überschneidungen, verblüffende Bildausschnitte, die den Augenblick betonen, steile Niedersichten und Verkürzungen der Distanz, sowie das Ineinanderrücken von Nah- und Fernsicht waren die formalen Übernahmen in der Generation der Postimpressionisten und bei den Nabis. Die Protoavantgarde hatte von Japan gelernt, einen flächenhaften Eindruck zu vermitteln, und doch durch Andeutungen einen Rest von Körperlichkeit zu erhalten (Perucchi-Petri, 1976: 15, 21). Die Emanzipation der Fläche, die mit der klassischen Moderne aufhörte, Fenster zu einem Illusionsraum darzustellen, ist als einer der positiven Einflüsse der Beschäftigung mit exotischer und archaischer Kunst gewürdigt worden (Ortmeyer 1983: 47). Vor allem die Plakatkunst mit ihrer starken Farbigkeit profitierte vom Japonismus. Die Hochformate setzen sich durch, die in Japan entwickelt worden sind. Japanische Gestaltungsprinzipien wie das Gittermuster, die diagonale Komposition, der Silhouettenstil, Wellenornamente und Tiere nach japanischer Malart wurden in der frühen Moderne vielfach adaptiert. Samuel Bing schrieb im ersten Heft seiner Zeitschrift „Le Japon Artistique“ (Nr. 1: 9) im Mai 1868: „Diese Kunst ist auf Dauer mit der unsern verbunden. Es ist gleich einem Blutstropfen, der unserem Blut beigemengt ist und der von keiner Macht dieser Welt mehr beseitigt werden kann“. Damit wurde erstmals die Auffassung vertreten, dass die Liebe zur japanischen Kunst kein „Ismus“ mehr war, mit dem man additiv brauchbares aus einer fremden Kultur aufnahm. Auf dem Weg zur Abstraktion waren für die europäische Avantgarde die Hell-Dunkel-Effekte, die Schwarz-Weiß-Graphik und die Verfremdung der Natur durch Abstraktionen von entscheidender Bedeutung. Der immense Vorteil Japans war, dass seine Kunst nicht nur dekorativ erschien, sondern ganz neue Aspekte in Figuren- und Landschaftsmalerei eröffnete. So wurden nicht nur Formen sondern

*fokus*

auch Inhalte vermittelt, wie die Dämonologie aus den „Einhundert Erzählungen“ des Hokusai bei Redon oder Kubin. Die Symbolisten, die gern „symbolische Kunst“ der „nachahmenden Kunst“ gegenüber stellten, sahen eine symbolistische Note in die japanische Kunst hinein, die ihren eigenen Intentionen entgegenkam. Der Japonismus war jedoch intensiver als die frühere China-Mode von wissenschaftlichen Untersuchungen begleitet, die von Künstlern zum Teil zur Kenntnis genommen worden sind.

Der aus Hamburg stammende Samuel Bing hatte in Paris ein Geschäft für ostasiatische Kunst eröffnet und 1888 eine dreisprachige Zeitschrift „Le Japon Artistique“ ediert. Vincent van Gogh (1988 III: 235) schrieb an seinen Bruder Theo einen Brief, in dem er dafür plädierte „unseren Vorrat“ an Japanischen Drucken auf keinen Fall herzugeben: „Meine ganze Arbeit baut sich ein wenig auf den Japanern auf... Die japanische Kunst, die in ihrer Heimat abfällt, fasst bei den französischen Impressionisten neue Wurzeln und bildet sich weiter. Vor allem interessiert mich der Handel mit Japandrucken, soweit er für die Künstler praktisch und nützlich ist“. Er bekannte an anderer Stelle (1988 III: 330) „Hier werde ich immer mehr wie ein japanischer Maler leben, ganz in der Natur, und ein kleiner Bürger bleiben“. Die Nabis (von Pierre Bonnard bis Maurice Denis und Edouard Vuillard), Art nouveau, Jugendstil und der Symbolismus wurden durch ostasiatische Anregungen formal ins Dekorative, inhaltlich aber ins Überalltägliche geführt. Alle diese Richtungen wollten sich nicht in das Wesen der fernöstlichen Kultur einarbeiten. Sie suchten künstlerische Mittel, um sich von der Übermacht des Akademismus zu befreien. Die symbolistische Fin-de-siècle-Malerei empfand ostasiatische Werke als symbolische Kunst den eigenen Intentionen als verwandt. Subjektive Übertreibungen und Deformationen wurden erlaubt. Die östliche Raumauflassung setzte sich partiell durch. Die Zentralperspektive seit der Renaissance war nicht mehr verpflichtend. Pierre Francastel (1951) hat diese Entwicklung auf soziale Wandlungen in der Gesellschaft zurückgeführt. Künstler die sich vom Illusionismus der herkömmlichen Kunst befreien wollen, müssen die Fiktion einer herausgehobenen Position des Betrachters aufgeben. Mittels Ornamentalisierung gelang es Malern wie Vuillard Figuren und Gegenstände in der Fläche zusammen zu schließen und die räumlichen Verhältnisse zu verunklaren (Perucchi-Petri 1993: 44).

Maurice Denis (1913: 180) formulierte die Prinzipien, welche alle Nabis hätten unterschreiben können. Das geöffnete Fenster sollte geschlossen, das *trompe l'oeil* verurteilt werden und die Aufmerksamkeit musste sich dem Kunstgegenstand in seiner Eigengesetzlichkeit zuwenden. Ein Bild war für Denis zunächst einmal eine „plane Fläche“ mit Farben bedeckt. Selbst der Bildgegenstand sollte hinter den bildnerischen Mitteln zurücktreten. Viele der Prinzipien gingen auf Paul Gauguin zurück. Denis und seine Freunde wollten jedoch die dekorativen Gesetze mit der Idee der reinen Farbe in schöne Harmonien umsetzen. Hinter dieser Idee stand der Einfluss von Schopenhauers „Die Welt als Wille und Vorstellung“. Die Individualisation galt als Schein und hinter diesem Schein lag die Einheit aller Existenz verborgen, was die Imitation des oberflächlich als Natur wahrgenommenen ausschloß.

Noch häufiger berief man sich auf *Henri Bergson*, der die rationale Erkennbarkeit einer objektiven Wirklichkeit ebenfalls in Zweifel zog. Dieses Beispiel zeigte einmal mehr, dass der Exotismus niemals nur die Verarbeitung des Fremden war, sondern bei Innovatoren, die nicht bloß eine heimische Tradition und Mythologie anwandten, die Projektion neuer Ideen in eine fremde Kultur. Die japanische Ästhetik hatte den Vorteil, für Europäer zugänglich zu sein und – da gemäßigt „exotisch“ – als „schön“ zu gelten. Nur verbohrte NS-Ästhetiker wie *Schultze-Naumburg* (1935: 103) behaupteten, dass jeder „dessen Blut nach nordischer Leibesschönheit verlangt“ die kurzen Beine, die überlangen Oberkörper, die wadenlosen Schenkel, die „unausgesprochenen“ Brüste, die phantasielos wirken, nichts reizvolles an der japanischen Kunst finden könne.

Die künstlerische Avantgarde, die mit den Fauves, dem Expressionismus und dem Kubismus ihren Durchbruch erzielten, wandten sich später „wilderer“ exotischen Kulturen zu. Der Japonismus schien zu sehr einen Oberklassen-Schick auszustrahlen. Der Japonismus hat die Maler Bonnard, Vuillard oder Denis meist auch nur in ihrem Frühwerk bis etwa 1900 nachhaltig geprägt. Auch der Japonismus reihte sich in die kurzfristigen Rezeptionsmoden ein, und musste zunehmend mit anderen Faszinationen des Exotischen konkurrieren.

Aber damit waren die japanischen Einflüsse noch nicht überwunden. Der Tachismus hat erneut an die japanische Kunst angeknüpft. Die kultischen Bezüge der Zen-Meister konnten die Europäer nicht herstellen, aber sie haben eine Hyperaktivität an den Tag gelegt, die eher motorischer Herkunft war (Wichmann 1980: 403). Von *André Masson* bis zur zweiten Generation der Avantgarde der klassischen Moderne waren viele Künstler wie *Asger Jorn*, *Julius Bissier*, *Hans Hartung* oder *Tobey* und *Jackson Pollock* vor allem von der kalligraphischen Kunst Ostasiens fasziniert. Masson begann sich theoretisch mit den Zeichen als „Bedeutungsträger“ auseinander zu setzen. *Hans Hartung* übernahm das Gittermotiv, das manche Betrachter auch auf seine verschiedenen Inhaftierungen zurückführten, da er als Deutscher in Frankreich vielfach zwischen die Fronten geraten war. Es kam ihm darauf an, den Eindruck zu erwecken, alles sei improvisiert. Das war ein erster Schritt zum „Action Painting“, die diesen Eindruck nicht nur vortäuschte sondern praktizierte. Sie alle hätten *Mark Tobey* (1966) Diktum unterschreiben können: „Einige Kritiker haben mir vorgeworfen, ich sei ein Orientalist und benütze östliche Vorbilder. Aber das stimmt nicht. Denn als ich mich in Japan und China mit der Sumi-Tusche und dem Pinsel herumschlug und versuchte, die Kalligraphie des Fernen Ostens zu verstehen, wurde mir bewusst, dass ich niemals etwas anderes sein würde, als der westliche Mensch, der ich bin. Aber ich habe dort das empfangen, was ich den kalligraphischen Impuls nenne, der meiner Arbeit neue Dimensionen erschlossen hat“. Schon *Masson* (1976: 171) hat in einem Beitrag über die „essentielle Malerei“ den Unterschied zwischen ostasiatischen Zen-Künstlern und den europäischen Adepts klar herausgearbeitet: für sie ist es eine „manière d'exister“ (Existenzweise) und nicht wie für uns „une manière de faire“ (Machart). Für sie ist es eine Möglichkeit mit dem universellen Leben zu verschmelzen. Für die Europäer ist es eher eine „ästhetische Attitüde“, eine Art zu „resümieren“. Auch *Masson* (1976:

228) musste sich mit dem Vorwurf des Exotismus auseinander setzen. Das globalisierte Lebensgefühl des modernen Menschen drückte sich jedoch darin aus, dass er sich in einem „kreolischen Dialog“ mit dem geistigen Oberhaupt der Surrealisten *André Breton* tröstete, wir seien nicht mehr auf die Landschaft, die man aus unserem Fenster sieht, beschränkt: „Aber was heißt Exotismus? Die Welt als ganzes gehört uns“. Es ging *Masson* (1990: 135f) in dem kreolischen Dialog nicht um Nachahmung: „Alles muss neu erfunden werden, das glaube ich, und ich denke an den unerträglichen Mangel, der aus einer zu großen Vereinheitlichung der Welt hervorgeinge. Eine Welt, in der es nichts mehr neu zu erfinden gäbe? Das wäre das Ende der Welt“.

### b) Ausdrucksformen und Theorien des Exotismus und Archaismus

Archaismus und Neo-Primitivismus als Vehikel von modernen Künstler-Ideen der Avantgarden mussten prima vista paradox erscheinen. Es wurde der Avantgarde ein zukunftsbesessener „Futurismus“ nachgesagt, der die Vergangenheit, und den „Pessimismus“ verachtete und damit gegen die Intentionen der Künstler die Gegenwart ungebührlich verkürzte. Reinhart Koselleck (1989: 374) hat bereits darauf hingewiesen, dass die Erwartungen an die Zukunft umso stärker wuchsen, je geringer die historische Erfahrung war. Diese Erwartungen an die Zukunft führten nicht selten zu Versuchen, sich doch bei der Vergangenheit zu versichern. Vor allem in Zeiten des Krieges haben angstvolle Ahnungen zu immer neuen Archaismen von apokalyptischen Monstern und Symbolen geführt, vor allem im Surrealismus. Auch bei den politischen Theorien zeigte sich dieses Paradoxon der Zeitstrukturen im historischen Bewusstsein, soweit viele Lehren von *Maurice Barrès* in Frankreich, und *Ganivet* und *Unamuno* in Spanien bis zu den Neo-Slawophilen in Russland Rückgriffe auf die archaische Gesellschaft benutztten, um eine als verrottet empfundene Gegenwart wieder „zukunftsfähig“ erscheinen zu lassen (vgl. von Beyme 2002: 369ff, 367ff, 614ff). Selbst dynamische Reaktionäre von *Donoso Cortés* bis zur deutschen „Konservativen Revolution“ zeigten eine seltsame Mischung von archaischen Rückgriffen und einer revolutionären Zukunftsgestaltung, und eine neuartige Verbindung von konservativen und revolutionären Ideologien. Ähnlich – meist ohne Kenntnis dieser politischen Theorien mit Ausnahme von Künstlern wie *Gleizes* und dem „Blauen Reiter“ in Deutschland und einigen russischen Avantgardisten – vollzog sich im Bereich der Theorien moderner Kunst eine Verbindung von vergangenheitsorientiertem Archaismus und einem zukunftsweisenden „Futurismus“. Die Avantgarde der klassischen Moderne hat eigentlich keinen Orientalismus mehr gepflegt. Sie interessierte sich weniger für das soziale Leben des Orients als für das Licht und die Ausdrucksmöglichkeiten von bizarren Formen auf dem Wege zur Abstraktion.

Sezessionen Die Sezessionen dienten einst als Organisationsform des Protests gegen den Akademismus und seinen Atelierprunk im Stil von Makart. Der Neoprimitivismus der Avantgarde fügte die Erschütterung klassizistischer und neo-barocker Kunstdialekte hinzu. 1905 galt als das Geburtsjahr des Neo-Primitivismus, als unabhängig voneinander Kirchner im Dresdner Völkerkundemuseum und Vlaminck in einem Pariser Bistro auf Skulpturen primitiver Völker aufmerksam wurden. Die Gleichzeitigkeit der Fauves und der Brücke ist später in Frage gestellt worden. Kirchner hat 1909/10 einige Bilder bis zu sechs Jahren vordatiert (Gordon in: Rubin 1984: 383). Verbal am radikalsten nahmen die italienischen Futuristen zu den neuen Entdeckungen Stellung. 1910 bekannten sie sich in ihrem „Technischen Manifest“ (Dok. in: Apollonio 1972: 43) als die „Primitiven einer neuen, völlig verwandelten Sensibilität“. Zugleich bekämpften sie jedoch „den oberflächlichen und elementaren Archaismus mit Hilfe flacher Farbauftragung, der die Malerei zu einer Synthese reduziert, die infantil und grotesk ist“. Im Futurismus gewann das Wort „primitiv“ lediglich die Qualität einer kreativen urtümlichen Kraft, ohne Rückgriff auf exotische oder vergangene Kulturen. Auch viele Dadaisten und Surrealisten haben den Primitivismus symbolisch akzeptiert – ohne direkte Übernahme von Formen primitiver Kulturen (Rhodes 1997: 7).

In allen Fällen des Rekurses auf Formen exotischer Länder in der klassischen Avantgarde wurde keine „Renaissance“ von vergangenen Kulturelementen angestrebt. Archaismus und Exotismus wurden zu Vehikeln einer modernen Auffassung von Raum, Form und Farbe. Für die Gruppierungen der Fauves, der Expressionisten und der Kubisten lag ein Rückgriff auf archaische Bildwelten nahe – nicht in der Absicht eines „revival“, sondern als Medium der Gestaltung des eigenen Bildraums. Der Exotismus war schon immer ein Protest gegen das Etablierte: die leichten Chinoiserien gegen den schwerfälligen Barock, der romantische Orientalismus gegen die klassizistische Erstarrung (Bilang 1979: 17).

Ein neues Verhältnis zum Exotismus entwickelte sich nach den Fauves und dem Kubismus im Surrealismus. Obwohl das Erkenntnisinteresse der Avantgarden nicht in erster Linie auf die Erforschung fremder Kulturen gerichtet war, hat der „ethnographische Surrealismus“ mit seinem Bekenntnis zum Fragmentierten und A-logischen sogar die Wissenschaft inspiriert. Ethnographische Studien sahen im Archaismus der Avantgarden Vorläufer, die dem Reduktionismus westlicher Rationalismus entkommen wollten und archaische Völker nicht mehr als abstrakte ahistorische „Andere“ konzipierten (Clifford 1988: 23, 118). War die Südsee-Begeisterung anfangs eskapistisch auf der Suche nach einem Paradies gestimmt, so verbreitete sich mit wachsender Kenntnis die Einsicht, dass die ozeanischen Kulturen von dämonischer Zerrissenheit und angstverfüllten magischen Praktiken heimgesucht waren (Melcher 2006: 128). Der Surrealismus hat dieses ambivalente Lebensgefühl vermutlich besser eingefangen als einige oberflächlich-dekorative Expressionisten. Es hat jedenfalls nicht an Kritik – vor allem an Pechsteins unkritischer Rezeption Ozeaniens – gefehlt.

Modernitätsverdächtig war der Neo-Primitivismus durch seine Neigung die Abstraktion zu fördern – und diese galt vielfach als eo ipso avantgardistisch. Worrin-

gers (1964) „Abstraktion und Einfühlung“ hatte mit seiner überzogenen These diesen Zusammenhang bereits suggeriert. Einer der ersten großen Überblicke über die abstrakte Kunst von Seuphor (1971 I: 10) hat diese Unterstellung eines Kausalzusammenhangs zwischen Neo-Primitivismus und Abstraktion mit Recht zurück gewiesen. Die „Negerkunst“ war nicht „abstrakt“. Ein großer Teil der Neoprimitiven im Fauvismus und Expressionismus war es ebenfalls nicht. Die Kubisten, die stark vom Neoprimitivismus beeinflusst waren, blieben vielfach semi-figurativ. Wo bei einem Maler Zweifel auftauchten, ob er zur Avantgarde gehöre, wie bei dem britischen Einzelgänger Stanley Spencer, wurde seine figurative Kunst als Gegenargument benutzt. Nur sein „Archaismus“ schien ihn als „modern“ auszuweisen.

Es gab Theoretiker der Kunst, die sich vom Schreibtisch aus dem Phänomen näherten. Bei Propagandisten des Expressionismus wie bei Hermann Bahr (1916: 122ff), war die Aneignung fremder Kulturelemente nur ein Nebenprodukt der eigenen Wildheit: „Wir selber alle, um die Zukunft der Menschheit vor ihr zu retten, müssen Barbaren sein“. Der Urmensch verkroch sich aus Angst vor der Natur, die Moderne entflieht einer Zivilisation, welche die Seele des Menschen verschlingt. Die größte Gelassenheit im Umgang mit dieser Kunst strahlten nur wenige Autoren aus, die sich ernsthaft wissenschaftlich mit archaischen Kulturen auseinander setzten, wie Carl Einstein (1885–1940) in dem Buch „Negerplastik“ (1915; 1980 I: 245ff). Hier überwog die Analyse interessanter Formen, um eine fremde Kultur zu verstehen. Die „klare Fixierung des unvermischten plastischen Sehens“ bei der Negerplastik wurde unter „kubische Raumanschauung“ durchaus als vorbildhaft empfunden (1980 I: 254). Die ozeanische Kunst hat Einstein zunächst abgewertet, weil sie ihm zu malerisch-dekorativ erschien. Er hatte zu wenig Verständnis für Kunstströmungen, die einem Primat der Farbe huldigten, wie die Brücke, insbesondere das Prinzip des „cloisonné“, einer Malerei mit Farbflächen, eingefasst durch scharfe Konturen.

Archaismus und Exotismus waren vielfach verbunden und hatten doch unterschiedliche Stoßrichtungen:

- (1) Der Primitivismus trat als Exotismus in einer Anlehnung an die Kunst „lebender Naturvölker“ auf. Die Bezeichnung „Primitivismus“ gab es schon im 19. Jahrhundert. „Wörterbuch-Reife“ erhielt der Terminus erst im „Larousse illustré“ 1897. Er wurde definiert als „imitation des primitifs“. Meist wurde damit die afrikanische und ozeanische Kunst bezeichnet. In Grimms Wörterbuch tauchte der Terminus noch nicht auf. Später galt er als Fremdwort und wurde negativ dem „Ursprünglichen“ entgegen gestellt. Nietzsches „Geburt der Tragödie“ ist dafür verantwortlich gemacht, dass das Primitive als ästhetische Attitüde in Konfrontation mit der Natur der wissenschaftlich-sokratischen Auffassung von Natur gegenüber gestellt wurde (Pan 2001: 31ff). Die Wertschätzung des Primitivismus war nicht ohne die Entstehung des Kulturrelativismus denkbar. Primitive Kunst wurde als selbständige geschlossene Epoche angesehen, nicht mehr als niedriges Stadium der Kunst: „Die Kunst der Primitiven ist in Wahrheit nicht primitiv – der Mensch der Zeit lebt primitiv, seine Wirtschaftsform ist primitiv – seine Kunst ist der reinste Aus-

druck seiner Welt, die nie primitiv, sondern nur anders geschaut, unter anderen Formen erlebt ist“ (Kühn 1923: 7). Dieses Bekenntnis war bemerkenswert, weil Kühn sich an Marx anlehnte und das Begriffspaar „Produktion“ und „Konsumtion“ in der Interpretation der primitiven Kunst stark betonte. Primitive Kultur wurde darüber hinaus bald nicht mehr als abgeschlossenes Durchgangsstadium angesehen und gleichsam enthistorisiert. Der Primitivismus ist von Gombrich (2002: 291ff) als wiederkehrendes Phänomen betrachtet worden. So ließen sich Vergleiche zwischen einem deutschen romanischen Relief und einer Maori-Plastik anstellen, die erstaunliche Ähnlichkeiten zu Tage förderten. Für Gombrich (2002: 297) galt die eiserne Regel: „The more you prefer the primitive, the less you can become primitive“. Struktur, Ikonographie und Rezeptionsmodus wurden im primitivistischen Bildwerk als Einheit gesehen, da sie der „Evokation eines integren Seins“ folgen (Ortmeier 1983: 121).

Der Primitivismus wurde durch den Kolonialismus begünstigt. Bei Aufenthalten in Paris wurde der Primitivismus jedoch auch in den Ländern wirksam, die kaum Kolonien besaßen und in denen es keinen Markt für afrikanische oder ozeanische Kunst gab, wie in Italien (z.B. bei *Carlo Carrà*). Bei Theoretikern, die alle Kulturen als „gleich nah zu Gott“ empfanden wie *Toynbee*, musste der Ausdruck „Primitive“ diskriminierend erscheinen (Bilang 1979: 9). Er war aber im Französischen mit Bewunderung verbunden. Schließlich wurden auch die frühen Niederländer und Italiener unter der Rubrik „Primitive“ behandelt. Diese positive Konnotation des Primitiven setzte sich mit der klassischen Moderne auch in Deutschland durch.

Eine wichtige wissenschaftliche Quelle zur Förderung der positiven Einstellung zum „Primitiven“ wurden zwei Bücher des französischen Anthropologen *Lucien Lévy-Bruhl* über „Les fonctions mentales dans les sociétés inférieures“ (1910) und „La mentalité primitive“ (1922). Im ersten Buch sprach er noch von „niederen Gesellschaften“, im zweiten von „primitiver Mentalität“. Aber die herabsetzenden Beiwoorte konnten nicht davon ablenken, dass Lévy-Bruhl bahnbrechend in der Entdeckung rationaler Strukturen des Denkens bei den Naturvölkern war. Diese war der Denkweise der „zivilisierten Völker“ keineswegs so unterlegen, wie man damals meist noch unterstellte. Lévy-Bruhl (1949: 165f) hat sich im Alter zunehmend dagegen gewehrt, seine primitive Mentalität als „a-logisch“ und „nicht konzeptionell“ zu verabsolutieren und polemisch dem modernen Menschen entgegenzustellen. Auch der primitive Mensch teilt wesentliche Denkweisen mit dem modernen Menschen. Aber gerade die Künstler schienen am wenigsten geeignet diese Relativierungen der Grundthesen des Anthropologen zu rezipieren.

Auch *Sigmund Freuds* Werk „Totem und Tabu“ (1913) hatte großen Einfluss in zweifacher Hinsicht: einmal hat Freud (1974: 442) Parallelen zwischen Neurotikern und Primitiven gesehen: „Kann es sich bei den Primitiven nicht ähnlich verhalten haben? Wir sind berechtigt, ihnen eine außerordentliche Überschätzung ihrer psychischen Akte als Teilerscheinung ihrer narzißtischen Organisationen zuzuschreiben“. Zum anderen regte Freud das „abweichende Verhalten“ der Avantgarden an, weil er totemistische Relikte der Primitiven in der frühkindlichen Ent-

wicklung wieder zu finden glaubte. *Totemismus* im Sinne von Lévy-Bruhl, verbunden mit der Vorstellung, dass alles mit anderen Menschen oder Gruppen verbunden sei, lag bei der Erforschung des Totemismus in der frühen Avantgarde kaum vor. Dieses Interesse wuchs erst mit dem Surrealismus, etwa bei *Max Ernst* und *Wilfredo Lam*. Das Totem – bei Max Ernsts Vögeln wie im „Monument des oiseaux“ (1927) – fand sich vor allem in der surrealistischen Malerei wieder. Auch Ernsts zeitweilige Gefährtin *Leonora Carrington* wählte ein Totem – etwa zur Personifizierung von Max Ernst. Zwischen dem Neo-Primitivismus und Exotismus einiger Surrealisten und dem der meisten Expressionisten bestand ein fundamentaler Unterschied. Während die Expressionisten gleichsam in der „Natur“ aufgehen wollten, bewahrten die Surrealisten ihre Identität, verankert in einer Epoche der Moderne (Rhodes 1997: 150).

Die Avantgarde, die sich mit Primitivismus und Archaismus befasste, tat dies in der Regel auf einer schwachen Informationsbasis. Von Picasso und seinen Freunden wurde gesagt, dass sie ganz zweitrangeige afrikanische Kunst zur Inspiration benutzten. Aber angesichts kubistischer Verfremdung hätten auch erstrangige afrikanische Skulpturen keine anderen Ergebnisse gezeitigt. Die literarische Avantgarde hat sich zur gleichen Zeit mit den archaischen Kulturen befasst und zum Teil beträchtliche Kenntnisse erworben, wie Yeats' Hinwendung zu den Kelten, Ezra Pounds Versenkung in den Konfuzianismus, T. S. Eliots Liebe zur Hindu-Philosophie, oder Lawrence' Vorliebe für die Azteken zeigten (Meyers/Lewis 1980: 149).

Nur ein Künstler wie der Spätsurrealist *Kurt Seligmann* (1958: 386) hat sich mit vergangenen Kulturen in systematisch-historischer Weise beschäftigt. Er hat auf die funktionalen Äquivalente der archaischen, magisch gestimmten Kulturen und der Moderne hingewiesen: „Kulturen sind versunken. Des Menschen Sehnsüchte und Wünsche aber sind geblieben, und was immer ihnen Erfüllung verspricht, scheint sich, oft gegen alle Vernunft und gegen alle Dogmen, zu behaupten.“

(2) Der Neo-Primitivismus trat als Revival einer früheren Kulturstufe im eigenen Land auf. So entstand bei Picasso das Interesse an der altiberischen Kultur, bei Gleizes die Entdeckung der mittelalterlichen Wandmalerei in Frankreich, bei Miró (nach der Abwendung von den Fauves) die Hinwendung zur katalanischen Wandmalerei, nicht ohne Einflüsse des „Noucentismus“, der die katalanische Identität suchte, bei Henry Moore die Inspiration am englischen Mittelalter und bei Marino Marini (1991: 144) die Hinwendung zu Donatello und zu den Etruskern. Aber Marini (E. Marini/Marini 1961: 84, 92) hat in einem Interview mit seiner Schwester auch das „Nordische“ gelobt, das er in der Schweiz hautnah gefühlt haben will – ausgerechnet im Tessin. Er scheint den Neo-Primitivismus auch als Möglichkeit der Entwicklung einer individuellen Künstlersprache geschätzt zu haben und bedauerte, dass „ein Maler in Stockholm schon genauso wie ein Maler aus Palermo malt“. Der Neo-Primitivismus oder Archaismus wurde von Lipchits, Laurens und Giacometti bis zu Moore zum Vehikel der Befreiung von klassischen Idealen – vor allem in der Skulptur, die stärker als die Malerei mit Relikten einer antikischen Gesinnung zu kämpfen hatte.

*Reisekunst*  
In konservativen Konzeptionen der Kunst gab es keine Notwendigkeit nach neuen Bildwelten in die Ferne zu schweifen. Noch *Ruskin* hatte in Asien und Afrika keine Kunst erkennen können. Die „Artefakte“ wurden allenfalls als eine Vorstufe der Evolution zur Kunst gesehen. Erst die Avantgarde der Moderne räumte mit der Wertung der „Primitiven“ als „minderwertig“ auf. Vergangene nicht-westliche Hochkulturen wurden erst spät nicht mehr zu den „Primitiven“ gezählt. Der Weg vom ethnologischen Sondermuseum in den Louvre sollte sich bis in die Präsidentschaft Chiracs hinziehen. Die Begeisterung für den Primitivismus und Archaismus in der modernen Kunst bedeutete eine Abkehr vom latenten Rassismus herrschender Sozialtheorien von *Darwin* bis *Spencer*, welche eine Entwicklung von der Einfachheit zur Komplexität unterstellten. Historistische Stadientheorien haben vielfach unterstellt, dass die Kulturen sich in verschiedenen Geschwindigkeiten entwickelten und nur die europäische Kultur eine klare Vollendung erreichte.

Archaismus und Exotismus zeugten von einer gewissen sozialen Distanz zu den verehrten alten Kulturen. Wo die archaische Volkskultur noch unmittelbar wirksam blieb, wie bei *Brancusi*, dem Sohn eines Karpathen-Bauers, war die Einschaltung von den Holz-Skulpturen der Afrikaner nicht nötig. Er konnte sich direkt auf rumänische Quellen stützen (Giedion-Welcker/Brancusi 1973: 86).

*Frauen*  
(3) Als *Folklorismus* konnte das Interesse an Relikten einer Volkskultur im eigenen Land bezeichnet werden. Sie lebte noch, war aber vom Untergang durch Modernisierung und Urbanisierung bedroht. So kam es zu vielfachen Entdeckungen von den russischen „*lubki*“ bis zu den bayerischen Hinterglasbildern. Dieser heimische Folklorismus vermischt eigene unkonventionelle Lebensweisen vielfach mit dem Interesse an exotischen Kulturen. Auch der neue Erotismus einiger Avantgardegruppen, wie der „Brücke“, war von Bedeutung. *Nietzsches* Vorstellung, dass die Kunst aus der Idee der Schönheit in Verbindung mit körperlicher Erfahrung von Sexualität entstehe, spielte eine Rolle. „*Naturvölker*“ schienen diese unverbildete Sexualität zu besitzen. Die angebliche „*Spontaneität*“ primitiver Sexualriten als Vorbild für eine „befreite Sexualität“ der Avantgarde war damit gründlich fehlinterpretiert. Die „Fälschungen“ der Realität unterschieden sich freilich nur graduell von der Darstellung erotischer Unverbildetheit in Europa. Die Brückemaler um *Kirchner* und seine Freunde, die „*Fränzi*“ und „*Marzella*“ an Moritzburger Seen in ländlich-archaischer unbeschwarter Schönheit umhertollen ließen, verbargen die Gedrücktheit der sozialen Verhältnisse der Großstädte, aus denen die Modelle kamen. Die Faszination durch Frauen, die mit Nebenerwerbsprostitution ihre schwachen Einkommensverhältnisse kompensierten, sind inzwischen auch von Feministinnen nicht mehr so negativ wie in der älteren Kunstgeschichte bewertet worden. *Kirchner* (1968: 50, 67, 71) hat im „*Davoser Tagebuch*“ noch generalisierende machistische Sprüche geklopft wie „*Studierte Weiber sind immer unglücklich*“ oder: „*sind alle Frauen innerlich einsam?*“. Seine Urteile über den Kunstverständ der Frauen in seiner Umgebung waren vernichtend. Er glaubte noch an die Identifizierung von Frau und „*Natur*“. Aber die Forderung nach freier Sexualität auch für die Frauen im Umfeld der Brückekünstler galt als „*fortschrittlich und emanzipatorisch*“

risch“ (Nierhoff 2004: 116; Täuber 1997). Im quirrigen Berlin schien der erotische Eskapismus von Moritzburg unangemessen. Die Faszination durch den „Potsdamer Platz“ und andere Orte einer – von preußischen Verordnungen erzwungenen diskreten – Prostitution führte zu einer Verherrlichung des Eros, der keine moralische Gesellschaftskritik mehr auslebte.

*Frauen*  
Eine grundsätzliche Gleichberechtigung der Frauen wurde aber von den meisten Avantgardekünstlern nicht vertreten. Die „Verfügbarkeit“ des weiblichen Körpers blieb dominant in der frühen Avantgarde. „*Ateliergirls*“ und erotische Anleihen aus der Zirkus-Welt waren gang und gäbe (Lloyd 1991: 39, 85). *Pechstein* ist ein fast „*perverser Nudismus*“ nachgesagt worden. Selbst die Odaliken als eine Art „*weißer Sklaverei*“ waren nicht ausgestorben und lebten von *Matisse* bis *Kees van Dongen* wieder auf, auch wenn nur oberflächliche Analogien zum Orientalismus des 19. Jahrhunderts mit seinem vielfach offenen Kolonialismus und Rassismus zu erkennen waren (Bild 51) (Rhodes 1997: 34, 83). Manches harte Urteil in der an „*political correctness*“ orientierten amerikanischen Kunstgeschichte scheint im Rückblick überzogen. Von innovationsbesessenen Künstlern durfte man keine wissenschaftliche Soziographie der inspirierenden Kulturen erwarten. Die Rezeption der primitiven Kulturen war zudem nicht immer rein emotional fundiert, sondern vielfach durchaus analytisch berechnet und resultierte aus einer Wahlverwandtschaft des formalen Gestaltungswillens. Der alte Streit der Ethnologie, ob Kulturobjekte aus Diffusion oder aus der Entstehung funktionaler Äquivalenzen an verschiedenen Orten zu erklären sei, wurde nun zeitversetzt „*funktionalistisch*“ entschieden.

(4) Als *Infantilismus* wurde die Anlehnung an Formen der ästhetischen Gestaltung bei Kindern (und Geisteskranken) bezeichnet. Der Primitivismus ist unter dem Einfluss von Freud oft in Verbindung mit dem „*Infantilismus*“ gesehen worden. Die angebliche „*Regression*“ ist jedoch bald als taktischer Rückzug erkannt worden. Einige Autoren (Pfister 1920: 113ff; Kris 1967: 177) deuteten den Fortschritt der Avantgarde als einen Prozess, der nur auf dem Umweg einer anscheinenden *Regression* möglich wurde. Auch soziale Motive der Regression sind unterstellt worden, wie die Flucht in vorindustrielle Gesellschaften als Reaktion gegen die rasante Urbanisierung und Technisierung der modernen Gesellschaft.

Reisekunst fand nicht nur in exotischen Ländern statt. In den Ländern der Mitte Europas haben sich Avantgardisten für archaische Regionen interessiert und inspirierten sich an Keltenkreuzen in der Bretagne oder an bayerischer Hinterglasmalerei. Im Fall *Kandinsky* war dieses Interesse nicht Mangel an Gelegenheiten zu Fernreisen. Er war ausgiebig in entlegene Gegenden Russlands gereist, und 1904/05 einige Monate in Tunis gewesen. Über die Reise ist wenig bekannt, aber Spuren wurden auf dem Weg zur Abstraktion in Bildern wie „*Arabischer Friedhof*“ (1909) oder „*Improvisation 6*“ (1909/19) entdeckt (Lemaire 2005: 290).

Neu war im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts die Ergänzung des traditionellen Exotismus des Fernwehs durch den „*Folkorismus*“, der sich ländlichen Gegendern der engeren Heimat zuwandte. Bei *Franz Marc* sind acht, von *Macke* zehn

und bei *Kandinsky* sogar 52 Hinterglasbilder nachweisbar (Hülsewig-Johnen 2003: 18). Das führte zu einem „volkskundlichen Bildprogramm“ im „Blauen Reiter“ und in den Künstlerwohnungen von Murnau und München. Die „Eingeborenen“ haben dieses Interesse eher mit Skepsis betrachtet. In der Bretagne waren bäuerliche Besitzer misstrauisch, wenn Kunsthändler aus Paris anreisten und für verborgene Gauguin-Bilder hohe Preise boten. Die Suche nach der „reinen Urtümlichkeit“ schien schizophren geworden. Die Künstler reisten schließlich mit modernen Eisenbahnen und Schiffen an. Die Romantik hatte erstmals einen gewissen Abstand vom *Sujet* in der „romantischen Ironie“ entwickelt. Die Avantgardisten mussten diese erst wieder erlernen. Einem Kenner der Romantik wie Max Ernst gelang dies am problemlossten. Kritiker aus den Metropolen entdeckten bald, dass bei den Bauern „Rollenspiele“, nicht aber ursprüngliche Verhaltensformen abliefen, sobald die Fremden auftauchten.

(5) Die Wiederentdeckung der *naiven Sonntagsmaler* schuf weitere Anregungen für die Avantgarde. Die Dilettanten schienen die einzigen Künstler zu sein, bei denen die Einheit von Kunst und Leben problemlos gelang. *Henri Rousseau* konnte 1908, als Picasso noch nicht so berühmt war, diesem Maler unwidersprochen erklären: „Wir beiden sind die größten Maler unserer Zeit“. Rousseau – von vielen Avantgardisten gefeiert – hat Picasso ein andermal gesagt: „Du bist der bedeutendste im ägyptischen Genre, und ich im modernen“. Da zeigte sich die Verkehrung aller Begriffe bei einem Künstler, der außerhalb der Ismen seiner Epoche stand. Kahnweiler (1961: 65) hat zu Recht bemerkt, dass Rousseaus Werk keine Bezüge zu irgendeiner Zeit aufwies. Allenfalls aus den Kleidern seiner Gestalten könne man zeitliche Zuordnungen des subjektiv Gemeinten vornehmen. Es war ein imaginierter Exotismus ohne direktes geographisches Vorbild.

Die fünf Rubriken waren nicht immer säuberlich zu trennen. Schon *Gauguin* vollzog seine Rezeptionen eklektisch. Er interessierte sich für archaische Elemente der Bretagne und benutzte Symbole und dekorative Elemente nach Belieben. Er stellte ägyptische oder javanische Haltungen neben polynesische Figuren. Je stärker die konzeptionelle Vorarbeit von Künstlern, wie bei *Kandinsky* und *Marc* im „Blauen Reiter“, umso mehr kam es zur Vermischung von Anregungen aus dem Primitivismus, dem Neo-Primitivismus, dem Folklorismus, der Volkskunst und dem Infantilismus der Kunst von Kindern. Die Populärtkultur, die sich in Varietés, Musik-Theatern und Revuen manifestierte, wurde zur wichtigen Vermittlungsinstantz des Archaismus und der damaligen exzentrischen Moderne (vgl. Weiss 1994: 60ff). Die Vermischung der Anregungen wurde theoretisch geradezu gefordert. Kandinsky schrieb im Rückblick zu „Der Blaue Reiter“ (1973: 136, 134), dass die einzelnen Künstler den Auftrag bekamen, „das ethnographische Material zu besorgen“. Unermüdlich kämpfte Kandinsky gegen „die verderbliche Absonderung der einen Kunst von der anderen, weiter der ‚Kunst‘ von der Volks-, Kinderkunst, von der ‚Ethnographie‘, die fest gebauten Mauern zwischen den in meinen Augen so verwandten, öfters identischen Erscheinungen, mit einem Wort die synthetischen Beziehungen ließen mir keine Ruhe“. Für Kandinsky wurde die Entdeckung einer

*lappischen Trommel* im Völkerkundemuseum in München zu einem Schlüsselerlebnis. Die Schamanen-Trommel erschien ihm als ein Beispiel eines ganzheitlichen Gesamtkunstwerks. Die finno-ugrische Folklore, und der Vogel-Mensch, den *Kandinsky* in Gebieten jenseits des Urals bis zur Palastkapelle in Palermo entdeckte, führte ihn zu einer schamanistischen Ästhetik. Ihm wurde sogar selbst eine Posierung als Schamane unterstellt (Weiss 1995: 103, 106, 170, 185, 206). Einige Expressionisten zeigten einen ähnlichen Synkretismus wie *Kandinsky*. *Kirchner* kam von Gauguin zur indischen Malerei in Ajanta und *Marc* über Gauguin zur ägyptischen Kunst. Die überlängten Figuren bei *Kirchner* ließen sich jedoch auch auf gleichzeitige Einflüsse altdeutscher Kunst der Gotik zurückführen (Röske 1993: 54).

Die Strömung der Avantgarde, die am präzisesten gegen den Archaismus auftrat, war der italienische Futurismus. Modernität um jeden Preis und Beschleunigung vertrug sich nicht mit den zeitlosen Bildern archaischer Kulturen. Diese Festlegung führte aber auch unter den Künstlern, die im Banne *Marinettis* standen, zu Gegenreaktionen. *Alberto Magnelli*, der den Futuristen den Rücken kehrte und in Paris stark vom Kubismus beeinflusst wurde, galt als Erbe einer volkstümlichen Richtung der Malerei des 19. Jahrhunderts, wie der „*Macchiaioli*“ in der Toskana, obwohl er sich von der Figuration zunehmend in eine kubo-futuristische Richtung der Abstraktion entwickelte. Die Devise „zurück zu den Wurzeln“ war gegen den Futurismus gerichtet. Dem Dynamismus der Futuristen setzte Magnelli die anti-intellektuelle Ruhe einer an der Volkskunst inspirierten Abstraktion entgegen (Magnelli 2004: 25ff). Auch bei *Carlo Carrà* (1978: 37) kam es zu einer Rückbesinnung auf die Volkskultur, wie er schon 1914 in dem Beitrag „*Arte moderna e Arte popolare*“ in „*Lacerba*“ verkündete. Er erklärte in dem Beitrag, warum „wir Futuristen“ – kurz darauf hätte er schwerlich noch „wir“ geschrieben – für die anti-intellektuelle Kunst einträten.

Der Archaismus und Neo-Primitivismus diente in der Avantgarde unterschiedlichen Zwecken. Bei internationalistisch gesonnenen Avantgardisten war der Archaismus durch die Suche einer archetypischen Ursprache oder Ur-Ikonologie motiviert, die für alle Kulturen galt. *Chlebnikov* hat in Russland die Ursprache in einem epischen Gedicht „aus der Steinzeit“ zu konstruieren versucht (Flaker 1989: 129). Sein futuristischer Kollege *Kručenych* hat in einem Lautgedicht von 1913 eine wilde Lautstruktur geschaffen, in dem er einzelne tatarische Vokabeln einsetzte. Sehr schnell wurden jedoch die Symbole auch wieder zur Überhöhung nationaler Traditionen eingesetzt. Beide Beweggründe, der modernistische wie der archaisierende, waren jedoch dem konservativen Historismus der älteren Generation abgeneigt.

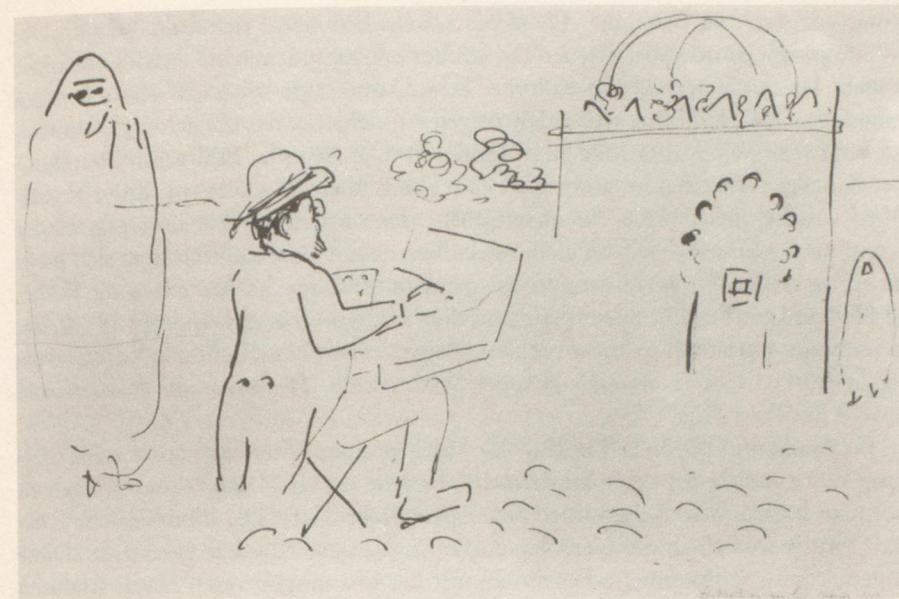
### c) Reisekunst und Sextourismus oder Imaginationskunst?

Neue Formen des Folklorismus und Exotismus erfassste auch die Avantgarden der klassischen Moderne, nachdem der Japonismus als zu „bourgeois“ und „dekadent“ zu gelten begann. Die Starthilfe für die moderne Kunst lag aber mehr auf dem Gebiet der Imaginationskunst als in der Reisekunst. Nur eine kleine Minderheit der Avantgardisten reiste anders als in der Theorie zu den „roots“ des Exotismus. Picasso bekannte geradezu seine Abneigung gegen das Reisen.

Die Beschäftigung mit Exotismus und Archaismus setzte das Reisen nicht voraus. Von den Brückekünstlern haben Pechstein und Nolde ihr Interesse an der Ferne in Reisen umgesetzt. Pechstein als „teilnehmender Beobachter“, Nolde eher „forschend distanziert“ (Melcher 2006: 133, 138). Die Reisen waren jedoch als befristete geplant. Vor allem Nolde hatte nie die Absicht, dem „Barbaropa“ zu entfliehen (Belgin 2004: 34). Heckel und Schmidt-Rottluff haben Reisen nach Ozeanien erwogen, aber nicht durchgeführt. Nur der originellste dieser Gruppe, Kirchner, zeigte wenig Reiselust und doch hat er paradoxer Weise in seinem selbstgewählten Davoser Exil das „einfache Leben“ stärker durchgehalten, als die Kollegen, die ihre Berliner Ateliers mit „Andenken“ und malerischen Dekorationen im Südsee-Look stilisierten. Die Brücke führte nach dem Urteil eines Gönners wie Gustav Schiefler „ein Leben in der Art eines wilden Volksstammes“ und hielten anfangs Gauguins Exotismus für „authentisch“ (zit. Nierhoff 2004: 99). Vor allem Pechsteins Studio-Dekorationen sind als mangelhafte Integration von Entlehnungen und persönlicher Erfahrung des Malers scharf kritisiert worden (Lloyd 1991: 46). Exotismus-Surrogate konnten in Großstadt-Lofts versteckt werden oder sind in die freie Natur verlegt worden. Alle Brücke-Künstler haben sich ihr Südsee-Surrogat immer wieder von Dangast bis Nidden in längeren Arbeitsurlauben geschaffen. Spätestens bei der Vermarktung der Exotismus-Moden haben die Künstler sich aber dann wieder an die Regeln der bürgerlichen Gesellschaft gehalten (vgl. Melcher 2004: 16).

*Henri Matisse* hat in der Skizze die er von sich beim Malen auf der Orientreise machte (1912) (Bild 50) gezeigt, dass es – im Gegensatz zu Gauguin, der sich jahrelang in Tahiti aufhielt – um gehobenen Maltourismus ging. Da saß ein Maler zwischen ein paar orientalischen Versatzstücken mit einer Moschee und zwei verschleierten Frauen auf seinem transportablen Malerstühlchen. Matisse betonte freilich, dass es sich nicht um eine Urlaubsvisite, sondern um eine „Dienstreise“ gehandelt habe (zit. Spurling 1999: 414).

Warum gingen Fauves und Expressionisten auf Reisen in orientalische Fernen? Beim Expressionismus ist auch die „Pansexualisierung“ des Lebens für den Neo-Primitivismus verantwortlich gemacht worden. Archaische Kulturen wurden mit einem urtümlichen rauschhaften Erleben identifiziert. Von Gauguin bis Nolde und Pechstein konnte die Sehnsucht nach angeblich authentischer Kultur durch direktes Reisen befriedigt werden, allerdings um den Preis, dass das angeblich Archaische bereits durch den Kolonialismus deformiert war. In der frühen Reiseliteratur über die Südsee wurde die Übersexualität der Frauen thematisiert. Nymphomane



50) Henri Matisse: Selbstbildnis beim Malen, 1912

Polynesierinnen haben angeblich die dortigen Männer überfordert und die Fremden aus Europa als sexuelle Befreier begrüßt (Küchler Williams 2004: 351). Die Weissen mit ihrer Virilität nahmen in diesen Mythen die Rolle der Schwarzen in anderen Ländern der Erde ein. Wer daran glaubte musste enttäuscht werden. Die schönen Südseemädchen entpuppten sich vielfach als ganz moderne Prostituierte. Tahiti war 1890 keine archaische intakte Gesellschaft mehr. *Gauguin* ging bis an den Rand der Fälschung, um „Archaisches“ zu suggerieren. Viele Passagen in „*Noa Noa*“ sind fast wörtlich aus einem Buch von 1837 übernommen worden (Rhodes 1997: 72, 66). Trotzdem glaubte Gauguin in den Frauen der Südsee eine besondere Keuschheit zu entdecken. Auf die Frage, warum er nach Tahiti gereist sei, hat er geantwortet: „Um Neues zu schaffen, muß man zu den Quellen zurückgehen, zur Menschheit im Zustand der Kindheit. Die Eva meiner Wahl gleicht einem Tier, weswegen sie auch nackt keusch ist. Dagegen sind all die Venusdarstellungen im Salon unanständig, entsetzlich wollüstig“. Das koloniale Herrschaftsverhältnis von Frankreich zu Tahiti wird in einem romantischen Verführungsakt verklärt (Below/ Bismarck 2005: 102). Gauguins sexuelles Abenteuerum in der Südsee war nur die Spitze des Eisberges beim Orientalismus (Benjamin 2003: 165). In „*Noa Noa*“ (1893, 1993: 18) nahm der Sextourismus noch vormarktwirtschaftliche machistische Züge an: „Allein. Ich sah viele junge Frauen mit ruhig blickenden Augen, ich erriet, dass sie ohne ein Wort genommen werden wollten, brutale Eroberung. Ein gewisses Verlangen nach Vergewaltigung. Die Alten sagten über eine von ihnen: *Mau tera*, nimm die da. In meiner Schüchternheit wagte ich nicht, diese Anstreng-

gung auf mich zu nehmen“. Diese Schüchternheit hatte sich bald gelegt: „Der Wilde in mir wurde von Tag zu Tag stärker“. Gauguin machte sich damit nicht beliebt bei der französischen Kolonie. Eine Dame sagte spitz: „Was! Sie bringen eine Dirne mit. Und ihre wütenden Augen entkleideten das bis dahin gleichmütige, jetzt aber stolze junge Mädchen“ (ebd. 30). Der Künstler fühlte sich im unkonventionellen Verhalten bestärkt, weil eine „Verblühende“ gleichsam ihren Sexual-Neid auf die „neue Blüte“ so unverhohlen demonstrierte. Wie so häufig ist der Sexismus der Künstler jedoch auch stark übertrieben worden. Hält man sich nicht an einige starke Worte sondern an das primäre Medium des Künstlers, die Bilder, so fällt eine gewisse Distanziertheit und die Huldigung an das Androgynie auf, das keineswegs orgiastisch gestimmt schien (Belgin 2004: 11). Nicht alle Künstler, die in die Südsee reisten, waren verkappte Sextouristen. *Pechstein* und *Nolde* reisten jeweils mit ihrer Frau.

Bei Gauguin (1893, 1993: 22), der 1883 in einer Wirtschaftskrise seine Stellung verlor und hoffte seine kinderreiche Familie durch Malerei durchbringen zu können, hatten diese Reisen noch eine existentielle Tiefe. Die kümmerliche Existenz wurde freilich in den verbalen Äußerungen zum Klischee geschönt: „Diese Jugend, diese vollkommene Harmonie mit der uns umgebenden Natur strahlten eine Schönheit und einen Wohlgeruch (*Noa Noa*) aus, die meine Künstlerseele verzauberten“. So etwa stellten sich viele Entfremdete die Ferne vor, insbesondere, wenn diese Schönheit sich noch mit einem homoerotischen Abenteuer verbinden ließ. Matisse (1982: 117) zeigte später Verständnis für den Empörer in der „Verfassung eines Gekreuzigten“, dessen kämpferische Haltung ihn vor Erschlaffung bewahrte.

Auch in Nordafrika kam dieser Aspekt der Bildungsreisen dem „Sex-Tourismus“ nahe, wie in Biskra und Tanger, die als das „Bangkok“ jener Tage galten. Tanz und Prostitution gediehen in den Winterquartieren kolonialer Eliten. Sie waren vor allem für Homosexuelle attraktiv. André Gide (1902, 1967: 42ff) hat in dem Buch „L'immoraliste“ diesen Aspekt der Nordafrika-Reisen zart angedeutet. Es ging um eine Beziehung zu einem Araberjungen. Odaliken in der älteren Kunst deuteten nicht notwendigerweise auf sexuelle Abenteuer hin. Bei Reisen in orientalische Länder gerieten Odaliken auf Bildern jedoch in den Verdacht einer „sexuellen Verfügbarkeit“. Noch Matisse „Odaliske“ wurde dieser Vermutung ausgesetzt. Bei Matisse (1982: 113) hörte sich das harmloser an: „Ich male Odaliken, um Akte zu malen. Aber wie soll man Akte machen, ohne dass es erkünstelt wirkt?... Ich war in Marokko. Ich habe welche gesehen“, aber er verglich das mit der Unschuldigkeit von Rembrandts biblischen Szenen mit „Staffagen aus echten türkischen Bazaren“. Im „Gespräch mit Tériade“ hat Matisse (1982: 114f) anlässlich seiner Tahiti-Reise den Stellenwert der Sexualität taktvoll erörtert. Länder wie Tahiti können einen jungen Mann trunken machen. „Wenn er die üppigen Rundungen einer Tahitianerin gefühlt hat, bildet er sich ein, der Himmel sei heller“. Aber wenn der Mann erwachsen ist, und seine Geisteskräfte geordnet hat, „passieren ihm diese Verwechslungen nicht mehr, und er versteht besser, woher dieses Zerfließen, woher seine Euphorie stammt“. Eine späte Frucht der Marokkoreise war

Tahiti

Nordafrika

Marokko

die „Odaliske in roten Hosen“ (1921/22) (Bild 51). Léonce Bénédite, der Präsident der Gesellschaft der orientalistischen Maler und Kurator des Luxembourg Museums, der Matisse zunächst nicht beachtet hatte, ließ es für ein Museum ankaufen. Matisse wurde mit diesem modernistischen Bild in einer Zeit weiterer Ausdehnungen Frankreichs in der Dritten Welt zu einem Künstler, der den bildnerischen Diskurs über die „orientalische Frau“ modernisierte. Exotismus wurde in den Avant-garden der Moderne mehr und mehr zum „Erotismus“, etwa bei Kees van Dongen, der 1910 in Marokko einen Winter verbrachte (Lemaire 2005: 300).

Die Fernwirkung des Odaliskenthemas reichte nach Matisse's Tod bis zu Picasso, der die „Frauen von Algier“ (1955) in seiner kubistischen Sprache variierte, oder wie die Kritik meinte „persiphlierte“. Es wurde Picasso mit Recht positiv angerechnet, dass er nicht gerade auf der Seite derer stand, die in den Dekolonialisierungskriegen für „Algérie française“ eintraten (Porterfield 1998: 145, 147f) (Bild 52). Eine linke aufrechte Figur stand in der Tradition von Delacroix. Nur die rechts am Boden liegende Figur mit den erhobenen Armen konnte als modernisierte Replik der „Odaliske in Roten Hosen“ aufgefasst werden. Aber das Bild vermittelte schwerlich noch direkte Anknüpfungen an den alten Orientalismus, soweit wie Picassos Cranach-Variationen auf ein „altdeutsches Bekenntnis“ schließen lassen.

Orientreisen, wie Mackes und Klee's Reise nach Tunesien (1914) gehörten ebenfalls in die Sparte „Kreativ-Kunst-Tourismus“. August Macke (1973: 9, 11) lobte die Kinder und die „Wilden Künstler, die ihre eigene Form haben, stark wie die Form des Donners“. Äußerst bedenklich schien ihm „die geringschätzige Handbewegung, mit der bis dato Kunstkenner und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunstgewerblichen verweisen“. Es gab eine gewisse Faszination durch das Exotische, aber die Künstler verhielten sich – bewußt oder unbewußt – wie Touristen. Mackes Reisegefährte Paul Klee (1957: 297) hat das in seiner gewohnt freundlichen Ironie auch in der Selbstdarstellung zugegeben. Er relativierte Mackes Ergriffenheit und sah das touristische an ihrer beider Tun: „Dann in den Souks etwas eingekauft“. Macke schrieb über ihre Streifzüge: „Gestern waren wir in den verschiedenen arabischen Liebesvierteln“ (Erdmann-Macke 1989: 313). Da der Brief an seine Frau gerichtet war, darf angenommen werden, dass es nichts zu beichten gab, zumal Macke von panischer „Bazillenfurcht“ geplagt wurde. Nur voyeuristischer Sextourismus? Macke lobte den „Reiz des Geldausgebens“ oder Klee (1957: 307) bekannte: „wir plündern kauend“. Das bedeutete nicht, daß Klee von den Eindrücken nicht stark gepackt war: „Kunst – Natur – Ich. Sofort ans Werk gegangen und im Araberviertel Aquarell gemalt... Noch nicht rein, aber ganz reizvoll, etwas viel Reisestimmung und Reisebegeisterung dabei, eben das Ich. Das wird später schon sachlicher werden, wenn der schöne Rauch etwas verrauen wird“ (1957: 297). Klee fand, was er brauchte vor allem in der „Synthese Stadtarchitektur – Bildarchitektur“. Das Exotische war nur noch Hilfsmittel, und die Reisebegeisterung mußte abklingen, um in die richtige Schöpferstimmung zu geraten. Im Gegensatz zu fanatischen Orientalisten, die einst alles zeichneten, was ihnen in die Quere kam, konnte Klee (1957: 307) sich loslassend dem Gesamteindruck hingeben: „Ich lasse die Arbeit. Es dringt so tief



51) Henri Matisse: Odaliske in roten Hosen, 1921/22

und mild in mich hinein, ich fühle das und werde so sicher, ohne Fleiß. Die Farbe hat mich. Ich brauche nicht nach ihr zu haschen. Sie hat mich für immer, ich weiß das. Das ist der glücklichen Stunde Sinn: ich und die Farbe sind eins. Ich bin Maler“.

Das Beispiel der Kurzreise von Macke und Klee zeigte den Wandel zu einem Erlebnis ohne Exotismus-Ideologie: exotische Kulturen dienten der Klärung eines modernen Bildverständnisses. Die Avantgardisten hatten auch bei gelegentlicher Anbiederung an die „Eingeborenen“ keinen wirklichen Wunsch in ihren sozialen Zustand zurückzukehren. Laut Klee (1957: 298) waren sie Touristen unter Touristen, die sich von Franzosen makabre Scherze anhören mußten wie „Wo kann man eine Negerin kaufen?“ und gingen abends in ein Bauchtanzlokal oder waren bei Europäern eingeladen. Das Kolonialismusproblem tauchte am Rande als Rivalität europäischer Mächte auf und es schwang in Klees Erinnerung etwas von der Marokkokrise mit. Die Stimmung war selbst bei dem in der Schweiz geborenen Deutschen, der bald in den Krieg einrücken mußte, trotz seiner Distanz zu den Hurra-Patrioten nicht ohne Vorbehalte gegen die Franzosen.: „Die ganze Verachtung der französischen Kolonisten hat ein Korn Berechtigung. Tunis ist erstens arabisch, zweitens italienisch und erst drittens französisch. Die Franzosen aber spielen sich als die Herren auf“ (Klee 1957: 302).

Eine Form des Exotismus begrenzter Reichweite stellte *Otto Muellers* Hinwendung zu den Zigeunern dar, die ihn zu zahlreichen Reisen auf den Balkan trieben.



52) Pablo Picasso: Die Frauen von Algier „O“, 1955

Er stilisierte sich selbst gern als Sinti und wurde vor allem durch seine Zigeunerbilder populär, die er nach Reisen in den Balkanländern schuf. Sie sind sehr unterschiedlich gedeutet worden: von romantischer Süßlichkeit und Flucht nach dem Grauen des Krieges bis zur Sozialkritik und dem Einsatz für die Menschenrechte von Minderheiten (Pirsig in: Hohenzollern/Mueller 2003: 125). Das Zigeunerthema, an dem Otto Mueller gewinnbringend profitierte, war im Zuge der Entdeckung von fehlbenannten „bohémiens“ nicht neu in der europäischen Kunst. Von Delacroix' „Der verwundete Goetz, dem von Zigeunern geholfen wird“ (1836–43) bis zu van Goghs „Zigeuner“ (1888) und Henri Rousseaus „Schlafende Zigeunerin“ (1897) hatte das Sujet seine Vorläufer. Über das Interesse an Sintis und Romas hat sich eine sozial isolierte Bohème eine Weile ihr Selbstwertgefühl gestärkt. Aber diese Empathie verlagerte sich zunehmend von den „wirklichen Bohémiens“ auf andere Outsiders, die „Saltimbanques“ und Schausteller aller Art (Brown 1985: 100). Bei einigen Künstlern, wie Kirchner, wurde bezweifelt, dass es sich noch um einen echten Primitivismus handelte. Marginale am Rande konventioneller Gesellschaften wurde zum Versatzstück einer Bohème im Niedergang (Rhodes 1997: 103).

Die Hämme späterer Betrachter über die ethnologischen Irrtümer der see-reisenden Künstler sind kaum angebracht: was sie suchten, fanden sie in der optischen Umwelt auf ihre Weise. Sie waren ja nicht zur anthropologischen Forschung aufge-

brochen. Irrtümer über vermeintlich archaische Gesellschaften konnten sogar positive Folgen entwickeln. *Pechstein* (1963: 67ff) und *Nolde* (1965) hatten einen positiven Einfluss, soweit sie sich dafür einsetzten, die „urtümlichen“ Kulturen Ozeaniens zu erhalten. *Nolde* (2002 III: 88) war typisch für die Entdecker der außereuropäischen Kulturen unter den Avantgarde-Künstlern. Einerseits schrieb er ausfällig gegen die „tote Anhäufung von Kunst in Museen“, andererseits wurde gefordert, die Kunst der „Urvölker“ aus dem Völkerkundemuseum in die Kunstmuseen zu überführen. Dieser Transfer hätte zu einer starken Ausweitung des verachteten Musealismus führen müssen, wie der Louvre mit seiner Anpassung an „political correctness“ später zeigen sollte.

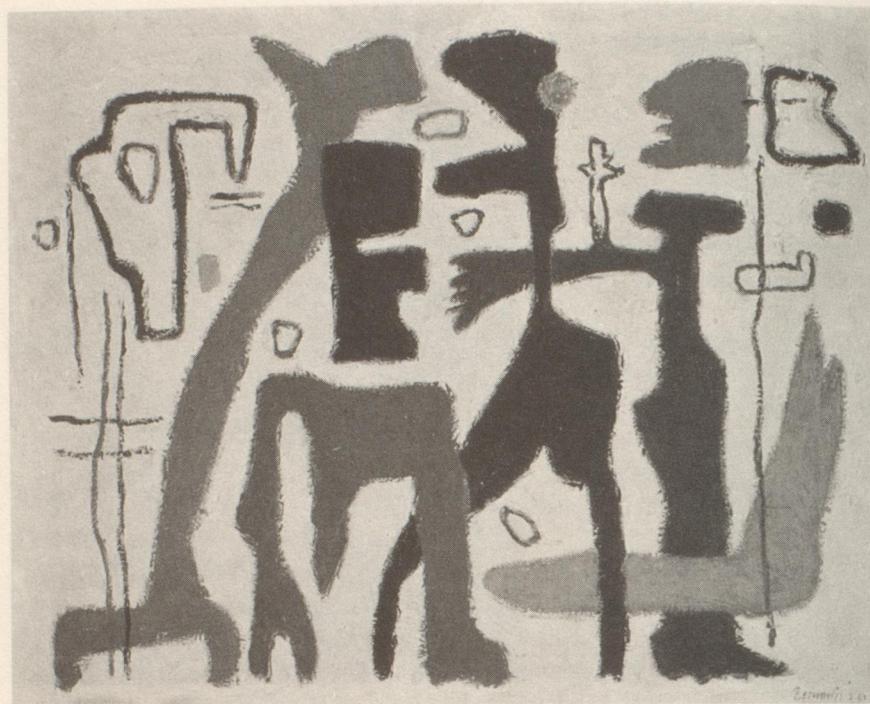
Die Absichten der Künstler, sich auf eine exotische Welt einzulassen, waren recht unterschiedlich. *Max Pechstein* wollte sich ursprünglich für immer in der Südsee niederlassen. Der Plan wurde durch die Annexion Palau im Oktober 1914 durchkreuzt. *Pechstein* (1963: 68f, 83) lobte die Zuverlässigkeit „dieser Naturkinder“ und lebte zunächst in einer primitiven Hütte. Er glaubte zu erkennen, dass die Kulturerfahrung der Metropolen nur „äußerer Behang, der mühelos abgeschüttelt wird“ darstelle.

Bei *Emil Nolde* hingegen war die Suche nach dem intakten Paradies immer nur eine Episode seines Lebens. Als *Nolde* (2002 II: 194ff) seine Schrift über „Urvölkerkunst“, die er in „Jahre der Kämpfe“ veröffentlichte, schrieb, tauchten bereits Vorformen einer späteren Blut- und Boden-Gesinnung auf, etwa in der Ablehnung der Klassik (vor allem Raffaels) im Namen der Verherrlichung der „Urvölkerkunst“. Im März 1914 schrieb *Nolde* (2002 III: 88): „Die Urmenschen leben in ihrer Natur, sind eines mit ihr und ein Teil vom ganzen All. Ich habe zuweilen das Gefühl, als ob nur sie noch wirkliche Menschen sind, wir aber etwas wie verbildete Gliederpuppen, künstlich und voll Dünkel“. Einerseits wurde der „Urmensch“ verklärt, andererseits wurden die menschlichen Ruinen als Ergebnis des Kolonialismus nicht übersehen. Im schriftlichen wie im malerischen Werk *Noldes* war die Zuwendung zur Volkskunst eher eskapistisch. Der Künstler hatte ein fast ethnologisches Interesse an dieser Kunst. *Nolde* (1985: 121, 145) hat sich in Briefen aus Neuguinea immer für die Erhaltung der Volkskunst und gegen den „bösen Raubhandel“ eingesetzt. Zugleich korrespondierte er mit Karl Ernst Osthaus über seine Querelen mit dem Reichskolonialamt und den Möglichkeiten, Neuguinea-Zeichnungen auszustellen. Angesichts der hohen Wertschätzung für diese „primitive“ Kunst erscheint es ungerecht, *Nolde* in seiner Suche nach „rassischer Reinheit“ schon für einen Proto-Nazi zu deklarieren, wie es gelegentlich in der amerikanischen Literatur geschah (Brown 1986: 99). Das Wort „Rasse“ (oder „race“) wurde in jener Zeit auch in anderen Sprachen meist nicht rassenbiologisch im Sinne von Gobineau verwandt. Die Imperialismuskritik war vor allem eine Kapitalismuskritik. *Nolde* (2002 III: 89) sah Gauguin und sich selbst als die einzigen Künstler an, die „aus der unendlichen Fülle des Urnaturlbens Bleibendes“ schufen. Die Engländer als Zerstörer kolonialer Kulturen wurden dabei besonders aufs Korn genommen. Inkonsequent war dabei, dass *Nolde* auch den deutschen Imperialismus kritisierte, ihn aber letztlich doch befürwortete (Moeller/Nolde 2002: 104, 114).

53) Emil Nolde:  
Der Missionar, 1912



Im deutschen Expressionismus wurden christliche Themen wieder aufgegriffen. Aber war das ein Beleg für koloniales Denken? In *Noldes* „Missionar“ (1912) wurde kein triumphaler Sieg der Mission erkennbar (Bild 53). Der Missionar steht zähnefletschend beziehungslos neben einer schwarzen Frau mit Kind und verkörpert die Blasiertheit des zivilisierten Europäers. *Nolde* versuchte nicht die Religion lächerlich zu machen oder ihre Heilwirkung in Frage zu stellen, wie seine religiösen Bilder jener Zeit hinreichend bezeugten, sondern zeigte seine Empathie für andere Rassen. Später hat er sie durch Reisen nach Polynesien konkret werden lassen. In diesem Bild wurde von der Kunstgeschichte noch ein wenig empirischer Zugang sichtbar. Der Missionar wurde nach einer koreanischen Plastik des Wegegottes, die Afrikaner nach einer nigerianischen Holzskulptur konzipiert, die *Nolde* im Berliner Völkerkundemuseum studiert hatte. Das Bild hatte ursprünglich nur den Titel „Exotische Figuren“ und wurde erst 1930 als „Missionar“ bezeichnet. Angeregt wurde die Beschäftigung *Noldes* mit Masken durch einen Besuch bei James Ensor in Ostende (Badenberg 2004: 43, 46). Immerhin: bei Kirchner, Schmidt-Rottluff, Heckel und Pechstein wurden die Afrikaner endlich gleichberechtigt neben die Europäer gestellt. In Willi Baumeisters Werk „Afrika I“ oder „Afrikanisch“ (Dahomey) (1942) wurde ein stark abstrahiertes System von Hieroglyphen geschaffen, das an afrikanische Felsbilder gemahnte (Bild 54). Die Kombination neuer Bilderschriften war für Baumeister, der ab 1941 mit einem Ausstellungsverbot belegt worden war, auch ein Weg, die innere Emigration in kreativem



54) Willi Baumeister: Afrika I

Eskapismus auszufüllen. Konkrete politische Konnotationen – außer vielleicht das stille Bekenntnis zum Anti-Rassismus als Gegenpol gegen die rassistischen Nazis – wurden noch nicht sichtbar. Politisch wurde der afrikanische Befreiungskampf aber auch nach 1945 nur selten dargestellt, wie in *HAP Grieshabers „Kongo-Tryptichon“* zu Ehren von Patrice Lumumba, in dem erstmals seit *Girodet*s Bild für den schwarzen Politiker Belley von einem Europäer wieder ein Ehrenmal für einen Afrikaner errichtet worden ist.

Das wissenschaftliche Interesse an „Naturvölkern“ erfasste auch einige surrealistische Künstler, die in der Emigration sich dem Exotismus zuwandten. Max Ernst tat dies in Arizona, nachdem er die Ostküste verlassen hatte. Der Schweizer Surrealist *Kurt Seligmann* fuhr 1938 nach Kanada, um die Indianerstämme am Golf von Alaska zu studieren. Seine Expedition ist eine „imaginäre Welt auf der Grundlage dieser surrealistischen Weltkarte“ genannt worden (Hauser/Seligmann 1997: 147). Die Früchte dieser Arbeit erschienen erst nach dem Krieg (Seligmann 1948). Ein anderer Spätsurrealist wie *Wolfgang Paalen* ging bewusst nach Mexiko ins Exil, um sich in archaische Kulturen zu vertiefen und der zivilisatorischen Welt zu entfliehen. Paalen hatte sich gegen den Irrationalismus im Surrealismus gewandt, blieb aber an Magie als einer Form der Naturerfassung stark interessiert. *Breton* hat ihn noch 1953 zur „Magischen Kunst“ befragt (Dok. in: Neufert/Paalen 1999: 266).

HAP  
Grieshaber

X

PAT GRI

Paalen ließ sich nicht auf das Glatteis einer quasireligiösen Magie-Vorstellung für die Kunst locken, glaubte aber, dass die moderne Kunst die Möglichkeiten der Magie ausweite – „die Mächte der Natur und die des Begehrens zu verbinden“. Magie könnte zwar den paradiesischen Zustand des Denkens nicht wiederherstellen, „in dem die Natur den Menschen noch duzte“. Aber sie wird vom Ritus befreit zu einer „Methode der Ahnung, nicht von Tatsächlichem, aber von Mitteilungen der Bedeutung, die eine Enthüllung der Geheimnisse ist, die mit dem Zeichen aufgezeigt werden“. Die Vorstellung von einer ganz eigenen Rationalität des magischen Denkens, wie sie Lévy-Bruhl in Frankreich entwickelt hatte, spielte bei Paalens Vermittlungsversuch zweifellos eine Rolle. Der Surrealismus als Bewegung war in der Phase, als er unter Führung Bretons die Kooperation mit den Kommunisten anstrebte, die einzige Künstlergruppe, die gegen die Vermischung von Exotismus und Kolonialismus auftrat, wie in dem Aufruf von 1931: „Ne visitez pas L’Exposition Coloniale“ (Dok. in: Magiciens 1989: 55).

Im Surrealismus kam es zu einem ganz neuen Ansatz bei der Entdeckung von Exotismus und Primitivismus in Werken von *Max Ernst* bis *Victor Brauner*. Brauner (2001: 10) hatte einen rumänisch-jüdischen Vater, der sich semiprofessionell mit Okkultismus befasste. Er fühlte sich selbst als Magier, verbunden mit dem aufmüpfigen Dada-Geist seines Landsmannes *Tzara*. Mystik, Okkultismus und Folklore verbanden sich im Werk von *Victor Brauner* zu einer Kunst „surrealistischer Hieroglyphen“. Noch berühmter wurde *Wilfredo Lam*, ein kubanischer Künstler, der chinesisches und schwarzes Blut in sich vereinte. Diese Verbindung hat gelegentlich zu einem umgekehrten Rassismus geführt. Die Vision von Schreckgespenstern, welche die Unterdrückung der Schwarzen im Batista-Regime in Kuba symbolisierten, seine Liebe zu schwarzer Musik und dem *Voodoo*-Kult, den er in Haiti kennen lernte, ist aus diesem sozialen Hintergrund erklärt worden (Fouchet/Lam 1983: 23). *Afrikanische Geheimkulte* haben ihn beschäftigt und bevölkerten seine Bilder in verschlüsselter Form. Lam schuf einen höchst eigenständigen Tropen-Surrealismus, der Schreckgespenster – als verkappte Sozialkritik der sozialen Zustände der Schwarzen – mit Formen von heiterer Schönheit verband. Diese Verbindung sicherte ihm wenigstens ein exotisches Interesse des Kunstmarkts (Bild 56).

Im *Dadaismus* mit seiner *Collage-Kunst* kam es zum formalen Befreiungsschlag gegen archaisierende Theorien. Es bedurfte nicht mehr des Umwegs einer „Regression“ über den Primitivismus, um seine Intentionen auszudrücken. Aber noch *Hans Arp* (1970: 338) verglich seine Collagen mit den Künstlern der Südsee: „Ich arbeite so wie die Ozeanier, die sich nie um die Dauer ihrer Materialien kümmerten, wenn sie Masken anfertigen, und die verderbliche Materialien wie Muscheln, Blut und Federn verwenden“.

Hans Arp

#### d) Vom Exotismus zum Anti-Exotismus

Nicht alle Künstler, die sich eine Weile für den Exotismus interessierten, haben diesen Ansatz fortgesetzt, sobald er Mode wurde. Die ältere Generation der Post-Impressionisten, wie *Lovis Corinth* (1926: 128), konnte mit dem Archaismus der Avantgarde nicht viel anfangen. Vor allem der kubistischen Malerei wurde in fast rassistischen Ausdrücken „hottentottische Naivität“ nachgesagt. Die Rezeption der Negerplastik war auch nicht bei allen Künstlern unkritisch. *Kirchner* (1997: 76) hatte ab 1903 im ethnographischen Museum in Dresden Schnitzereien aus Afrika gesehen. Er erkannte in ihnen eine Parallele des eigenen Strebens, war sich aber bewusst, dass seine eigene Form „etwas ganz anderes ... sein musste als die dieser Exoten“. Später kamen ihm sogar Bedenken, ob nicht die „ganze heute anbetete Negerkunst als Verkümmерung der von Egypten (sic!) ausgehenden Kulturstrahlen“ angesehen werden müsste. Dennoch blieb er von fernen Kulturen fasziniert – auch ohne gezielte Vorbildsuche. 1919 trug er ins Davoser Tagebuch ein: „Viel Völkerkundliches regellos gelesen“ (Kirchner 1968: 66, 178; 1997: 214).

Schon *Matisse* (1982: 114f), der die Stille ländlicher Orte wie Collioure durchaus liebte, hat den Tahiti-Kult verdächtig gefunden. Reisen diente der Entspannung oder um einige Anregungen zu bekommen. Matisse grenzte sich vom Gauguinismus klar ab, weil „der Künstler seine Entwicklung nur dort vollenden kann, wo er geboren ist“. Diese Einsicht war freilich ihrerseits eine Übertreibung. Wie hätten sonst die vielen emigrierten und zwangsemigrierten Künstler ihr Werk in der Fremde vollenden können? „Heimat“ ließ sich auch durch Wanderung künstlich schaffen, paradoxe Weise aber eher durch Wanderung in die Metropolen als durch die Flucht auf das Land. Einige Avantgardisten, wie *Ludwig Meidner* (Dok. in: Schmidt 1965 I: 89) geißelten daher den Atavismus, der die Köpfe verwirre. Bei aller Liebe zu Frankreich verabscheute er das „sterile Gerede der Franzosen über Buschmann-Malerei“. Das Gegenprogramm des konsequenten Modernisten: „Malen wir das Naheliegende, unsere Stadt Welt!“ Bei Matisse (1982: 116f) zeigte sich eine rasche Langeweile in der fremden Welt, schon weil man Post und Zeitung mit großer Verzögerung erhielt. Ein Biograph (Schneider 1984: 472) resümierte, dass eine historische Figur wie Matisse „das Glück nur en passant“ ertragen könne. Matisse (1982: 117) hatte eine kaum verhohlene Bewunderung für die Kompromisslosigkeit des Exotismus Gauguins. Aber seine Nachahmer, die immer „dort unten“ leben, fand er stinklangweilig angesichts ihrer Sonnenuntergänge: „Sie malen ihr Leben lang nur das“.

Ernüchterung hinsichtlich des Exotismus und Primitivismus trat auch ein, als man in dem anscheinend Primitiven einen hohen Grad der Entwicklung entdeckte. *Chagall* (1959: 113) sah bereits das Gegenteil von Primitivität in der archaischen Kunst: einen hohen Standard technischer Vollendung in der „Kunst der Primitiven“. Er setzte diese in Kontrast zur Gegenwart. Die heutigen Generationen verfielen seiner Ansicht nach ins „jonglieren und sogar ins stilisieren“. Auch *Filonov*

(in: Misler /Filonov 1992: 154), ein Künstler, der in der Revolutionszeit den alten russischen Traditionen zu kosmischen Weihen verhalf, hat in einem Text von 1923 Bedenken gegen den „gefälschten Lubok“ angemeldet, war aber bereit „das Prinzip der gemachten naiven (primitiven) Kunst“ für die Kunst als „aktive Kraft“ auszunutzen. Mit diesen kritischen Ansichten russischer Künstler war schon die Gefahr angedeutet, dass man den „Teufel“ der stilistischen Unsicherheit in der revolutionären Avantgarde mit dem „Beelzebub“ stilisierender Anleihen in archaischen Kulturen auszutreiben drohte.

Es gab unter den Avantgarden der klassischen Moderne keine einheitliche Haltung zum Exotismus und Primitivismus, sowenig wie es eine einheitliche Avantgarde gab. Der Japonismus war wohl die letzte Exotik-Mode, die eine ganze Generation von den Nabis bis zum Jugendstil erfasste. Einmal lebten von Moskau bis Mexiko unterschiedliche nationale und imperiale Traditionen. Zum anderen wechselten die künstlerischen Moden in atemberaubender Geschwindigkeit ab. Der Kubismus bevorzugte kurze Zeit die Kunst Schwarzafrikas. Die Surrealisten zogen die Kunst Ozeaniens vor, wegen ihrer angeblich größeren Naturnähe, die romantisch verklärt wurde (Rubin 1984: 66f). Künstler, die nicht mehr an „Monster“ glaubten, wie *Klee*, *Miró* oder *Calder* benutzten die Formen von „Naturvölkern“ in einem unbedrohlichen Sinn als Metapher für die Kräfte der Natur. Selbst *Picassos* „Minotauros“ wirkte bedrohlicher.

*Picasso* hat den Primitivismus afrikanischer Motive mit dem Archaismus alt-iberischer Anregungen nicht weniger eklektisch vermischt als Gauguin seine unterschiedlichen Impulse von der Bretagne bis in die Südsee. Entscheidend war auch nicht die Authentizität der rezipierten Elemente. Die Suche nach den Vorbildern hat auch nicht gerade höchste Qualität der „art nègre“ zu Tage gefördert. Die Inspiration primitiver Elemente wurde vielfach nicht nur durch Verfremdung verschleiert. Entscheidender als das exotische Vorbild war die konzeptionelle Durchdringung der Elemente in der Tradition Cézannes. *Albert Gleizes* (1980: 10), der als Propagandist nachhaltiger wirkte als durch seine Kunst, hob hervor, dass der Kubismus in all seinen Anfängen unter dem Einfluss des Archaismus und der Primitiven stand. Nicht mehr die Hochrenaissance war Vorbild, sondern die Kubisten begeisterten sich für die durch die Akademien in Verruf geratenen Epochen, „deren sich die Zivilisation schämte“. Bei Gleizes kam es zu einem Keltenkult und zugleich zu einer Überhöhung der Gotik als französisch. Einen spezifischen Rassismus muss man daraus nicht ableiten. Sein Freund *Metzinger* hat die neue Kunst mit dem Gegenteil in Verbindung gesetzt, einer italienisierenden Klassik, die er für französisch hielt (Brooke/Gleizes 2001: 43).

Es gab Kontroversen, ob die „Demoiselles d’Avignon“ von *Picasso* – vielfach als erstes kubistisches Bild gefeiert – unter dem Einfluss der Rezeption der afrikanischen Kunst entstanden sei. Zeitzeugen (z. B. Olivier/Picasso 1982: 121) bestätigten, dass nicht nur Picasso und Braque, sondern auch Matisse, Derain und andere *Fauves* die „totems nègres“ schätzten und sammelten. *Matisse* (1982: 236f) schilderte, wie er für ein paar Francs einen Negerkopf kaufte und ihn Gertrude Stein und Picasso zeigte. Picasso legte Wert auf die Feststellung, dass er die „Demoiselles

d'Avignon“ schon vollendet hatte, ehe er die ersten afrikanischen Skulpturen zu Gesicht bekam (Brassai/Picasso 1985: 24). Trotzdem hielt sich das Gerücht auch bei gutinformierten Publizisten wie André Breton (1999: 1066), dass weniger die Neger-Skulpturen als die iberischen Bronzen direkt in die „Demoiselles d'Avignon“ eingingen. Breton mokierte sich über die „Picasso-Bande“, die schon „fast spanisch“ sei und über das unbeschreibliche Durcheinander von exotischen Idolen aus Ozeanien und Afrika, aber auch von Bric-à-brac von der Strasse in Picassos Atelier. Max Ernst und andere Konkurrenten haben dem Künstler vorgeworfen, die Stammeskunst nur oberflächlich adaptiert zu haben, ohne viel eigenständiges hinzuzufügen (J. Ernst/Ernst 1985: 162). Ernst hat vor allem den Totemismus wörtlicher genommen als die Kubisten. Die „Demoiselles“ bestätigten den Vorwurf Ernsts nicht. Picasso ist in der Phase der inneren Emigration im von Deutschland besetzten Paris wieder stärker zur Beschäftigung mit der Neger-Plastik zurückgekommen. War das eine stille Widerstandsreaktion gegen den faschistoiden Rassismus, der unter den Kollaboranten grasierte? Picasso hat seine iberische und afrikanische Periode mit maskenhaf-ten Gesichtern ab 1907 spätestens 1912 mit der Entdeckung der Collage wieder überwunden. Sein rückblickendes Urteil zeigte die Distanz an: „Tout cela, c'est du sentiment“ (zit. Vallentin 1956: 130). Insofern rannte Delaunay (1983: 133) offene Türen ein, als er sich von den Kubisten auch im Bereich des Archaismus abzusetzen versuchte: „Wir gelangen zu einer expressiven Malkunst, die alle vergangenen archaischen und geometrischen Stile überholt hat“. Auch Matisse (1982: 237) hat im Rückblick die exotischen Einflüsse herunter gespielt: „Es war eine Zeit der Neuentdeckungen. Wir kannten uns selbst nicht allzu gut, und fühlten kein Bedürfnis, uns gegen fremde Einflüsse zu schützen“. Die Jugendsünde der wahllosen Offenheit war jedoch produktiv für Matisse, weil sie „die persönlichen Ausdrucksmittel verstärkt“ hat. Auch Matisse war nicht auf eine Region festgelegt. In München beeindruckte ihn eine Ausstellung über orientalische Kunst. Später kam für ihn die „Erleuchtung...aus dem Orient“. Großzügig wurde darunter die byzantinische Malerei und die Ikonenmalerei in Moskau eingereiht (Matisse 1982: 207f). Die Einflüsse führten zur Ambivalenz: „Als ich in Tahiti war, pflegte ich mich deshalb innerlich zu sammeln auf der Suche nach den Visionen der Provence, um sie dann brusk jenen der ozeanischen Landschaft entgegenzustellen“ (ebd.: 115). Die Faszination des Exotischen war offenbar immer an anderen Orten als man sich gerade befand, notfalls im Süden des eigenen Heimatlandes.

Der „Teufel des Exotismus“ wurde gelegentlich mit dem „Beelzebub des Archaismus“ ausgetrieben. Einige Expressionisten entdeckten für sich Grünewald oder Greco. Beckmann (1965: 64ff) war von grotesken und ungewöhnlichen Formen inspiriert, ob er sie nun im Spätmittelalter oder in der chinesischen Kunst fand. Aber einen vordergründigen Primitivismus hat Beckmann abgelehnt. Gegen Marc's Artikel im „Pan“ 1912 hat er eine Erwiderung geschrieben (Beckmann 1987: 38ff, 41). Matisse war für ihn nur noch „ein noch traurigerer Vertreter dieser Völkerkunde-Museumskunst, Abteilung Asien“ als Gauguin. Marc erwiderte in einer Replik „Anti-Beckmann“. Im Briefwechsel mit Kandinsky war er sich einig, dass Beckmanns Äußerungen „schwach“ seien, und dass man von ihm nichts lernen könne.

Angesichts haarsträubender Fehlurteile hatte Marc hinsichtlich dieser Einlassungen leider recht.

Den Surrealisten gelang es wohl als erster Bewegung, Gegensätzliches gleichwertig zu behandeln und damit eine oberflächliche Adaption des Primitivismus zu vermeiden (Werner 1997: 89). Insofern war es konsequent, dass Breton und seine Freunde zum Boykott exotischer Ausstellungen ausriefen, welche die Kolonialverwaltung organisierte.

Die marginalen Länder in Europa und Amerika, die sich nicht voll heimisch in den Zentren europäischen Kultur fühlten, verfielen gelegentlich einem kulturnationalistischen Exotismus. Die Arroganz der Kunstgeschichte hat ja bis heute die Kunst etwa auf dem Gebiet des Karolinger Reiches (oder moderner: der EG der sechs Ursprungsmitglieder) stattfinden lassen. Spanien, Russland oder Großbritannien wurden nur sporadisch berücksichtigt. Kein Wunder, dass der Kummer darüber in diesen Ländern zu nationalen Selbstüberhöhungen führte. Je weniger entwickelt ein Land schien, umso stärker wurde die avantgardistische Kunst durch Rückgriffe auf eigene – exotisch wirkende – Traditionen legitimiert, wie sich an Russland und Mexiko zeigen lässt. Während die großen Individualisten der Avantgarden Exotismus und Archaismus als Durchgangsstadien benutzt haben, herrschte in der Kunst einiger Ländern weiterhin die Verstrickung in indigenistische Lebensgefühle.

*Russland*  
↓  
*Tschechien*

Sie konnten imperialistisch sein, wie in Russland. Der Exotismus wurde in einem Riesenreich an der Peripherie gesucht. Wer nicht reisen mochte, konnte sich der „europäischen Ethnologie“ und Volkskunde zuwenden. In Russland schien es am einfachsten, die Kontinuität der gewachsenen Kunstproduktion wieder zur Geltung zu bringen. Ikonen und primitive „lubki“ der Volkskunst inspirierten Kandinsky, Chagall, Larionov oder Natalja Goncharova. Kandinsky (1977: 18) hatte sein Aha-Erlebnis bei einer Forschungsreise im Gouvernement Vologda, als er erstmals die bunten Bilder, Schnitzereien und grell bunten Ornamente in den Bauernhäusern erlebte. Für ihn waren die archaischen Formen jedoch ein Weg zu neuen spirituellen Inhalten der Kunst und zur Abstraktion (Weiss 1995; Pan 2001: 102ff). Ehe Larionov mit dem „Rayonismus“ 1912 zu einer Variante der abstrakten Malerei fand, hat er als Mitglied der Künstlergruppen „Karo Bube“ und „Eselschwanz“ die russische Form des Primitivismus gefördert. Trotz einiger vergangenheitsfeindlicher Erklärungen war die russische Avantgarde vor 1914 erstaunlich traditionalistisch gesonnen (Krieger 1998: 8). Der Zugang zur Archaik war durch die fortlebende Tradition der Ikonenmalerei in Russland sehr viel direkter als die gekünstelte Wiederentdeckung bayerischer Hinterglasmalerei in Deutschland. Selbst ein revolutionärer Künstler wie Tatlin begann als Ikonenmaler. Die vor-avantgardistische Generation, wie Vrubel und die Gruppe „Mir iskusstva“, hatten sich bereits für die Ikonenmalerei interessiert, aber sie haben sie modernisiert und nicht in ihrer Archaik übernommen.

*Mexiko*  
↓  
*Afrika*

Der Exotismus – so modernistisch er sich auch gebären mochte – stand im Verdacht eines traditionalistischen Kulturnationalismus. Er war es aber nicht automatisch, wie das Beispiel Mexiko zeigte. Hier war der indigenistische Exotismus,

der sich einer untergegangenen Aztekenwelt zuwandte, eher aus einem post-kolonialen Anti-Imperialismus geboren worden. Der Archaismus in den Avantgarden diente der Entwicklung vorwärts weisender Bildideen, ehe er in einen neuen Traditionalismus beim späten Rivera einmündete. Am radikalsten hat Siqueiros gegen den „Indigenismus“ Stellung genommen. In seinen Memoiren hat Siqueiros (1988: 206) bekannt: „Wir waren alle von der ethnologischen Manie befallen“. Während die Conquistadoren – mit Ausnahme von *Las Casas* – über die Hässlichkeit der aztekischen Frauen berichteten (nicht ohne sich freilich Frauen aus der Oberschicht als Beute von Cortés zuteilen zu lassen), wurde von Rivera noch die Schönheit der indianischen Rasse herausgestrichen, die allen anderen Rassen überlegen sei. Die künstlerische Äquivalenz von Geographie und Ethnographie wurde Siqueiros (1988: 207) hingegen zunehmend suspekt. Seine früheren Pamphlete in diese Richtung nannte er im Rückblick selbst „infantil-provokatorisch“.

Obwohl in den USA in den 30er Jahren starke Einflüsse des mexikanischen Muralismus auf die offizielle Kunstförderung wirksam wurden, hat der Archaismus, der mit den abstrakten Expressionisten entstand, eine wesentlich aufgeklärtere Form angenommen, vielfach inspiriert durch C. G. Jungs Psychologie. Rothko (2005: 204f) mokierte sich trotz seiner Wertschätzung von Mythen und den Sehweisen der „Primitiven“ 1940/41 darüber, dass die Amerikaner lieber Mexiko als Frankreich zum Vorbild nähmen, obwohl Mittelamerika geographisch kaum näher liege. Er sah darin einen „Transfer der Monroe-Doktrin in die Sphäre der Kunst“. Es ging der Gruppe der abstrakten Expressionisten vor allem aber um die Absetzung vom Pseudo-Indigenismus der regionalistischen Kunst. Als man Adolph Gottlieb 1944 in der Presse rüde angriff, verteidigte Newman (1996: 78) den Kollegen. „Wehe dem amerikanischen Künstler, der sich als ebenbürtig betrachtet und versucht, der kleinen Welt der Genremalerei zu entfliehen, weil er von hinterwäldlerischen Gemälden, mondänen Primitiven und Flugzeugen genug hat“. Zu den „mondänen Primitiven“ waren nach dieser Ansicht unter anderem auch die Surrealisten geworden, die eine „Masche“ entwickelt hatten. Mit Gottlieb korrespondierte er über die präkolumbianische Kunst, die ihn zu faszinieren begann. Gottlieb und Rothko bekannten sich 1943 bereits zu den „Mythen des Altertums“. Diese standen nicht für sich selbst, sondern galten als „eternal symbols“, die notwendig sind, um grundlegende psychologische Ideen auszudrücken (Dok. in: Rothko 1987: 80f) und nicht nur, wie bei den Surrealisten, Träume illustrieren. Nach Barnett Newman (1996: 105f) kam es beim Rückgriff auf die „amerikanischen Ureinwohner“ zu einer fruchtbaren Synthese zwischen Mexikanern und US-Malern, wie Tamayo und Gottlieb. Er sah es für „junge sozial denkende Künstler“ als schwierig an, die Ansprüche einer amerikanischen nationalistischen Malerei zurückzuweisen. Dennoch schien es ihm wichtig, dass diese beiden Künstler nicht bloß die „amerikanische Flagge schwenken“, sondern – wie die Schule von Paris, die überwiegend nicht französisch war – zu international akzeptablen Symbolen und archaischen Verfahren fanden. Auf der Suche nach der amerikanischen Eigenständigkeit wurden nicht selten die parallelen Bemühungen des europäischen Archaismus als „künstlich“ und als „Scheincharakter“ abgetan. Das war auf Dubuffet

im Vergleich zu einigen abstrakten Expressionisten gemünzt. Auch Picassos frühe Benutzung afrikanischer Symbole wurde als „rein äußerliche Maske“ abgetan. Die amerikanische Kunst hat sich nach Newman (1996: 148f) an eine „Kunst der Magie“ herangewagt, die echter mit den ozeanischen Kulturen verbunden sei, als die „traditionellen Surrealisten“ Europas. Dabei wurden Termini wie „Magie“ oder „Mythos“ durchaus nicht konsequent angewandt und haben je nach Phase der Auseinandersetzung gelegentlich synonyme und damit irreführende Bedeutung gewonnen.

Auch in Westeuropa lässt sich der gelegentlich behauptete Schluss nicht ziehen, dass jeder Archaismus im Nationalismus enden musste. Von Picasso bis Kandinsky haben gerade Künstler, die im Ausland lebten, gezeigt, dass Primitivismus und Internationalismus sich nicht ausschlossen. Der englische Vortizismus ist wie der italienische Futurismus zudem ein Beleg dafür, dass der Archaismus nicht per se rückwärtsgewandt war. Er ließ sich in der Theorie von T. E. Hulme, der die polynesische und afrikanische Skulptur verherrlichte, als Symbiose von Dissonanz und Asymmetrie, Explosivität und eiserner Kontrolle als moderne Synthese von Primitivismus und Technologie einsetzen.

Mit dem ersten Weltkrieg schien der Neo-Primitivismus zu Ende gegangen zu sein. Die Neue Sachlichkeit war eher an der Realität von Fotografien und der Magie hyperrealistischer Oberflächen als an kryptischen Archaismen interessiert. Die Schrecken des zweiten Weltkrieges haben jedoch eine zweite Welle ausgelöst. Eine neue Suche nach einer „heilen authentischen Welt“ schien angesagt. Diese konnte nicht mehr wie vor dem Ersten Weltkrieg in fernen Ländern oder in Relikten der Volkskunst im eigenen Lande gefunden werden, auch wenn Dubuffet (1991 I: 95) sich fragte, „ob unser Abendland von den Wilden nicht etwas zu lernen hätte“. Aber die Ethnologie hat ihn nicht mehr in erster Linie beschäftigt, obwohl er seit 1927 öfters nach Afrika fuhr und mit gefüllten Skizzenbüchern zurückkehrte.

Am nächsten an der Suche nach den Wurzeln des Authentischen war nach dem zweiten Weltkrieg ein kleines Land wie Dänemark. Die deutsche Besatzung propagierte die Einheit des gemeinsamen germanischen Erbes. Die dänischen Künstler haben gegen diesen Vereinnahmungsversuch mit der Betonung des skandinavischen Erbes geantwortet. Sie fand ihren Ausdruck ab 1948 in der Cobra-Bewegung. Vor allem Asger Jorn glaubte an die mythenschaffende Kraft der Kunst. 1950 schrieb er in „Cobra“, Volkskunst sei nicht Kunst „für das Volk“, sondern heiße das Volk zum Singen zu bringen und es vom Zuschauer zum Mitarbeiter zu machen – eine Konzeption, die bei Beuys eine seltsame Synthese von rechts- und linkspopulistischen Überzeugungen eingehen sollte. Der Glaube an die mythenschaffende Kraft der Kunst war vielleicht notwendig, um eine Identität herauszubilden. Aber die „négritude“ und andere Mythen führten zu mehr Folklore als zu zeitgemäßer Kunst, so dass die Kritik auch Asger Jorns naiven Annahmen nicht verschonte (de Heusch in: Cobra 1997: 24).

Cobra berührte sich zunehmend mit der „Compagnie de l'Art brut“, die von Jean Dubuffet und André Breton, Antoni Tapié und anderen im Jahre 1948 initiiert wurde. 1951 wurde sie bereits aufgelöst, da Dubuffet sich von Breton und seiner Crew

Westeuropa

Neo-Primitiv.

1. WK  
2. WKDenmark  
CobraPrimitiv  
Art  
brut

~~✓~~ nicht genügend unterstützt fühlte. Dubuffet (1993 III: 49) behielt jedoch Kontakte zu Asger Jorn. 1966 hat Dubuffet in einem Brief die „Kultur“ mit der Katholischen Kirche im Mittelalter verglichen, die sich immer von der herrschenden Kaste benutzen ließ. Asger Jorn (1990: 173) hat in Anlehnung an wissenschaftliche Psychopathologen die Prinzipien des „abnormalen Denkens“ im Vergleich zum „normalen Denken“ klassifiziert. Da wurde das „Lustprinzip“ gegen das „Realitätsprinzip“ gestellt. Unfähigkeit zum abstrakten Denken, Neigung zum Wunschdenken, stereotypes und zwanghaftes Denken, Denken in Abwehrhaltung – die der Anpassungsfähigkeit des normalen Denkens gegenübersteht – wurden als Merkmale aufgezählt, die auch für die Kunst der Outsider zu gelten schien.

*nach den  
mejor* Als die faschistische Gefahr 1945 gebannt schien, kam es auf beiden Kontinenten zu einem erneuten Interesse am Primitivismus. Zunehmend wurde Primitivismus nicht mehr in exotische Fernen projektiert, während der heimische Primitivismus gern als „Folklore“ beschönigt wurde (Weibel 1997: 34). Von Beuys bis zur „Concept Art“, zur „Land Art“ und zur „Performance Art“ wurden neue Formen des Archaismus in der Kunst mobilisiert. Den abstrakten Expressionisten in Amerika wurde nach 1945 heimgezahlt, was sie den Europäern an Polemik angetan hatten. Jean Dubuffet (1991 I), der seine plastisch hervortretenden Malgründe und puzzleartigen Strukturen in seiner unverbildeten Kunst („Art brut“) auslebte, hat in seinen „Antikulturellen Positionen“ gegen die Angriffe der amerikanischen Avantgarde zurückgeschossen. Er selbst nannte seine Kunst nicht „art brut“. Dass Intellektuelle sie gar nicht schaffen könnten, hat er als Meinung freilich nicht durchgehalten. Der „labeling approach“ ging auch an ihm nicht vorbei. Sein Grundbegriff blieb auch an Dubuffets Kunst hängen. Art brut wurde nicht klar definiert. Umso unnachsichtiger hat Dubuffet die Missbräuche der Konkurrenz gegeißelt. Seiner Ansicht nach hatten die New Yorker sich in ihrem „primitivistischen Ethos“ in abstrakte Formen verloren. Nur die ungezügelte Aggressivität und Wildheit – nicht eine humanistisch gebändigte Rezeption des Primitivismus – schien für Dubuffet ein Weg aus der Regression. Dialekte, Randgruppen und Subkulturen sollten zum Sprechen gebracht werden. Der Hochmut gegenüber der amerikanischen Avantgarde zahlte sich nicht aus. Die amerikanische Kritik hat oft Pollock und Dubuffet verglichen und dem amerikanischen Künstler wegen seiner naturwüchsigen Wildheit mit Recht den Vorzug gegeben.

~~✓~~ Der Mechanismus der Überbietung durch immer radikalere Kunstkonzeptionen machte auch vor Art brut nicht halt. Diese Strömung in ihrer Beschränkung auf die Kunst der Geisteskrankheiten, Kinder und Sonntagsmaler wurde bald schon als „spießige Verengung“ gebrandmarkt. Der Terminus wurde auf jede überraschende avancierte Kunst angewandt und weitete sich zur „Outsider-Kunst“ schlechthin aus. „Art brut“ schien sich der Kategorisierung und stilistischen Bestimmung zu entziehen. Art brut ist per definitionem „heterogen“. In der Postmoderne kam es schließlich zu einer Form des Neo-Primitivismus, der auch von Künstlern (Fußmann 1991: 16) beim Vergleich von Penck und australischen Aborigines als „wirklicher Rückschritt“ gewertet wurde. Mit der individualistischen Absetzung von Gruppen und Programmen in der Gegenwart kontrastierte eine

Weile die rückwärtsgewandte Suche nach dieser Einheit in archaischen Kulturen. Erst nach der Geburt der Collage schien die Avantgarde dieses Archaismus zur Inspiration nicht mehr zu bedürfen. Man ging von Alltagsgegenständen und Zeitungsschnipseln aus, um sich die Welt zu rekonstruieren. Ein prononziert modernistischer Experimentalismus verdrängte den Primitivismus und Archaismus.

*Post-  
moderne*

## 7) Das Ende des Exotismus: Postkoloniale Kunst und die „Kreolisierung“ der Kulturen

In den Postavantgarden seit den 1970er Jahren tauchten noch Bildtitel auf, die nach exotischem Interesse klangen – von *Horst Janssens* „Don Juan verführt eine Japanerin“ (1971) bis zu *Anselm Kiefers* „Ich halte alle Indien in meiner Hand“ (2007), ohne dass in allen Fällen völlig klar wurde, ob die Titel ernst gemeint waren oder als Gag benutzt wurden. Die Interpretation von Kunstwerken wurde in der redefreudigen Postmoderne nicht leichter. Die Sozialgeschichte der Kunst, wie sie Arnold Hauser, Otto Werckmeister oder Martin Warnke entwickelt hatten, wurde in der neueren Kritik nicht mehr als hinreichend erachtet, weil sie angeblich Gesellschaftsgeschichte und Ideologiekritik „ohne die strukturalistischen, semiotischen oder systematischen Diskurse der Postmoderne zu involvieren“ betreibe (Weibel 1994: 19). Zudem wurden in der älteren Sozialgeschichte der Kunst die Phänomene von Imperialismus und Kolonialismus nach dieser Ansicht nicht hinreichend bewertet, obwohl die Autoren eher „links“ standen. Dieses Manko ist inzwischen von den postkolonialen Diskursen gründlich überwunden worden. Gleichwohl hat die traditionelle Sozialgeschichte der Kunst angesichts des Gewabers einer selbstreferentiellen postmodernen Terminologie noch immer den Vorteil exakter Analysen und kausaler Zuschreibungen. Die Connaisseure der postkolonialen Kunst scheinen immer mehr den Kulinarikern zu ähneln, die vom Authentischen schwärmen und dieses aus deftiger einheimischer Kost und exotischen Verzuckerungsstücken mischen (Kaube 2007: 76).

Das postkoloniale Zeitalter bemühte sich um eine Synthese im Universalismus der Akzeptanz, der eigentlich keinen „Exotismus“ mehr kennt. Sie wendet sich einer „political correctness“ zu, die Verständnis für jede von der europäischen Norm abweichenden Kultur entwickelt. Das „Ende der Kunstgeschichte“ wurde ausgerufen, weil Künstler sich aus vergangener Kunst jede Form aneignen können von der Höhlenmalerei bis zur chinesischen Landschaft (Danto 2000: 253). „Anything goes“ wurde zum Slogan. Aber geht wirklich alles? Heinrich Wölfflin ging noch davon aus, dass jeder Künstler an die Möglichkeiten seiner Stilepoche gebunden sei und über gewisse Grenzen in der Rezeption von Andersartigem nicht hinaus komme. Heute scheinen diese Grenzen nicht mehr zu bestehen. Sie wurden in der Postmoderne laufend erweitert. Jedes Jahrzehnt begann Objekte als Kunst auszustellen, die in der vorangegangenen Dekade noch nicht als Kunst akzeptiert worden wären. Die Wölfflinschen Grenzen werden meist nur als Zitat überschritten. Kein Künstler kann sich letztlich in Höhlenmalerei oder chinesische Malerei hineinversetzen. Zu den wahren Helden der posthistorischen Periode wurden später Künstler er-

klärt, die jeden Stil beherrschen und keinen eigenen Stil besitzen (Danto 2000: 275). Dieser Gedanke kulminierte schließlich in der Einsicht, dass Kunst der Dritten Welt ein Spiel mit der eigenen Tradition und der Moderne ist, und insofern nur „originale Fälschungen oder ein gefälschtes Original hervorbringen kann (Förster in: Volkenandt 2004: 214).

a) Das Ende der Kunst – der Triumph der Ästhetik?  
Die Versprachlichung der Kunst im Postkolonialismus

Das Verhältnis der Künstler zu anderen Kulturen und die Ideologisierung dieses Verhältnisses in Teilen des frühen „Exotismus“ reizte naturgemäß besonders zur schriftlichen Einlassung von Künstlern. Politische Botschaften waren seit der Durchsetzung von Abstraktion und Montage schwer unterzubringen. Daher versuchte mancher Künstler, das schwer Ausdrückbare mit Begleittexten nachzuholen. Überall wurden postkoloniale Dialoge in der Kunst entdeckt. Die Avantgarde der klassischen Moderne hatte einige Schwierigkeiten, ihren Drang nach schriftlicher Erörterung ihrer künstlerischen Prinzipien zu rechtfertigen (von Beyme 2005: 221ff). „Bilde Künstler, rede nicht!“ hatte Goethe einst gesagt und Beckmann (1984: 5), ein Künstler, der selbst gern und gut schrieb, variierte: „Maler, male, rede nicht!“. Von Platon bis Gadamer reichten die Verdikte der Philosophen gegen Künstlerschriften. Aber das 20. Jahrhundert wurde nach Richard Rorty (1979: 263) das Jahrhundert des „Wortes“, das Ontologien und Ideologien früherer Epochen ablöste. Worte schienen die größte Plausibilität zu haben. Die *Versprachlichung der Kunstproduktion* wurde damit zugespitzt. Es ist in der Entwicklung der modernen Kunst ein Paradoxon entdeckt worden: Die Handlungssphären driften weiter auseinander. Kunst wurde autonom gegenüber dem Kognitiven, dem Politischen und dem Ethischen. Die Moderne wurde aber – gegen ihre ursprüngliche Intention – in die Warendgesellschaft integriert und wurde angeblich zu einer „marginalen Angelegenheit“. Ein unorthodoxer Ästhetik-Publizist formulierte suffisant: „Man könnte in der Tat die einigermaßen übertriebene Formulierung wagen, dass die Ästhetik geboren wird im Augenblick des faktischen Absterbens der Kunst als einer politischen Kraft, dass sie also auf dem Leichnam ihrer gesellschaftlichen Relevanz zu blühen beginnt“ (Eagleton 1994: 378). Es bleibe die Frage, ob die vom Autor zugegebene Überspitzung richtig ist. Kunst spielt in der postmodernen Gesellschaft eher eine größere Rolle als früher. Sie ist auch politisch nicht gänzlich irrelevant geworden. Ihre politische Veränderungskraft ist meistens auch für die Vergangenheit überschätzt worden. Das neue am Poststrukturalismus und Postkolonialismus erscheint, dass die Hoffnungen auf Veränderung der Gesellschaft durch Kunst trotz der vielen verbalen Einlassungen bildender Künstler aber abgenommen hat.

In Amerika setzte der Künstler und Kritiker Adrian Piper (1996 I: XIX, 174) 1972 den Terminus „Meta-Kunst“ in die Welt. Darunter verstand er die Examinie-

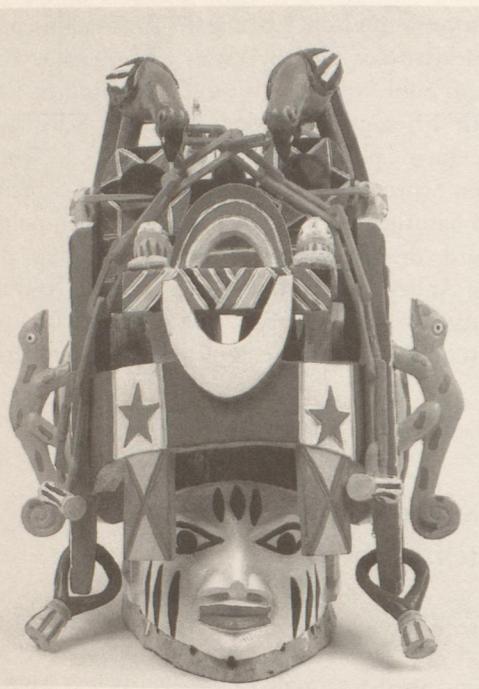
lung des künstlerischen Schaffensprozesses und die Klärung des sozio-politischen Kontextes der Kunst aus der Perspektive der „ersten Person“. Im Zeitalter der Toteklärung des Subjekts wurde dem Subjektivismus Tor und Tür geöffnet. Der Künstler sollte nach Piper (1996 II: 17) sogar offenbaren, ob er im Schaffensprozess „sublim gedacht“ habe oder einem „plötzlichen Einfall gefolgt“ sei. Genau gegen diese Art von eher irrelevanten Selbsteinschätzungen war das Anti-Schreib-Verdikt für Künstler gerichtet, und natürlich auch gegen Improvisationen politischer Art. Im Postkolonialismus wurde die Suche nach „politischer Identität“ des Künstlers gleichwohl zum legitimen Anliegen. Hat man einerseits in der Postmoderne die Selbsterreferentialität und Autonomie der Subsysteme stärker als je zuvor betont, so kam es andererseits zu erstaunlichen Vermischungen der Schaffensbereiche und der Reflexion darüber.

b) Das Ende des Exotismus im internationalen Ausstellungsbetrieb

Da Ende des Exotismus schien gekommen, als die außereuropäische Kunst aus den Völkerkundemuseen auszog und in die zentralen nordatlantischen Museen einging. Ein Sondermuseum für außereuropäische Kunst, wie Chirac sich als sein präsidentliches Denkmal für die Nachwelt erwähnte, würde dieser neuen Gleichberechtigung noch nicht genügen. Der neue Wissenszweig der „Postcolonial Studies“ versucht die nordatlantische Begrifflichkeit auf die neue globale Weltansicht umzustellen (Ashcroft u.a. 1998). Auch die gesamte Kunstgeschichte musste neu geschrieben werden, und in Museen und Ausstellungen sollte nach den postkolonialen Erkenntnissen gehandelt werden (Below 2005: 54ff). Dies geschah immer seltener im Stil der älteren linken Kapitalismuskritik, in der selbst die Roten Khmer nicht ein „Fall exotischer Barbare“, sondern Frucht von Antagonismen im heutigen Kapitalismus waren (Zizek in: Weibel/Steinele 1992: 57).

Diesem Ziel haben sich seit Ende der 1990er Jahre zahlreiche Ausstellungen gewidmet in Paris („Magiciens“, 1989), in Köln und Graz („Inklusion“, 1996), in Köln („Kunstwelten“, 2000) oder auf der Biennale zeitgenössischer Kunst in Lyon (2000). Eine erste Pioniertat im deutschen Sprachraum war die Ausstellung „Weltkulturen und Moderne“ Kunst anlässlich der Olympischen Spiele in München, welche die Begegnungen der Moderne mit den orientalischen Kulturen dokumentierte (Wichmann 1972: 43). Es ging in allen diesen Ausstellungen nicht mehr nur darum Wissen und Verständnis für die Dritte Welt zu verbreiten, sondern die Künstler ferner Regionen gleichberechtigt zu vertreten. In der Ausstellung „Magiciens de la terre“ im Centre Pompidou (1989: 8) galten als das Auswahlkriterium noch Objekte mit einer „Aura“, obwohl das „post-auratische Zeitalter“ längst ausgerufen worden war. Jeder Künstler wurde in seinem Atelier besucht, um Scharlatane auszuschließen. Es ging auch nicht um bloße „Fundobjekte“, die einem prakti-





55) Dossou Amidou:  
Maske, 1965

schen Zweck dienten. Den Werken sollten Ideen und metaphysische Werte zu grunde liegen. Diese Ziele scheinen am ehesten erreichbar zu sein, wenn ein Künstler aus der afrikanischen Provinz, wie *Dossou Amidou* aus Coué, Bénin mit dem Werk „Masque“ ausgewählt wurde. Der Künstler stand in der traditionellen Fabrikation von Masken und bekannte „ich arbeite nur, ich kann nicht definieren, was ihr Kunst nennt“ (Magiciens 1989: 81) (Bild 55). Bei der Kombination von traditionellem Ritualismus mit einer fast manieristischen Superstruktur ist die Frage erlaubt, ob es sich um echte oder gespielte Naivität des Künstlers handelte? Wenn die Naivität echt war, schließt sich die Frage an, ob das Kunstprodukt „Masque“ in diesem Fall nicht dem nahe kommt, was „nordatlantische“ Künstler um die Zeit mit der Übernahme einzelner exotischer Motive an *Pop Art* auch schon praktizierten. Ob schließlich die sehr heterogene Schau in Paris den aufgestellten strengen Kriterien genügte, ist weniger interessant als die Tatsache, dass spätere postkoloniale Ausstellungen gar nicht mehr so rigide Kriterien verlangten. Auf der „Biennale der zeitgenössischen Kunst“ in Lyon (2000) wurde die Gleichrangigkeit der Kulturen in den Slogan umgesetzt: „Jeder der Exot des Anderen“. „Exotica“ wurde eine Installation von *Anne und Patrick Poirier* betitelt: im Halbdunkel einer Koje wird ein herunter gekommenes Stadtpanorama gezeigt. Aus Industrieabfällen zusammengestoppt werden zerfallene Häuser, stillgelegte Bahnhöfe oder ausrangierte Gaskessel gezeigt. Die Erde ist zum unbewohnbaren Abfallhaufen geworden (Schlocker 2000: 2). Die Distanz zu anderen Kulturen mutierte zur Radikalkritik der eigenen

Zivilisation in einer Archäologie des Zerfalls. In der Ausstellung „*Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie*“ (2002: 205) gingen Aktionisten und Performance-Künstler noch einen Schritt weiter, um die kathartische Funktion von Aktionen in die Kunst einzubringen, und den alten Slogan der Aufhebung der Grenzen zwischen Kunst und Leben endlich in die Realität umzusetzen. Man berief sich auf *Duchamp*, *Yves Klein* und *Piero Manzoni*, ging aber in der Radikalität und der Überschreitung der Scham- und Ekelgrenze über alle Vorbilder hinaus. Die Fett-Teile in *Beuys*-Installationen waren verglichen mit diesen Werken geradezu appetitlich! Blut wurde in metaphorischen Handlungen zur Aufklärung gegen Unfreiheit und Gewalt eingesetzt. Feministische Künstlerinnen gingen bis zur *Selbstverletzung*, um die blosse Darstellung von Blutszenen zu überwinden, über die selbst *Francis Bacon* nicht hinaus gekommen sei. In einer Gesellschaft, in der Teile der Jugend sich mit Tatoos und Nasenringen selbst Wunden zufügen, ist größere Toleranz für diese Art der postmoderner Kunst zu erwarten. Eine aggressive Benetton-Werbung hat blutige Symbole ohne Kommentar eingesetzt, um die Bilder für sich selbst sprechen zu lassen. Die Kommerzialisierung hat inzwischen die Scham- und Ekelgrenze für viele postmoderne Menschen weiter gesenkt. Ob die massenhaften Blutszenen einen Aufklärungswert gegen Gewalt oder eher eine Abstumpfung des öffentlichen Bewusstseins entwickeln, ist umstritten. Die Versprachlichung der bildenden Kunst, die von der Romantik bis zur klassischen Moderne ständig zugenommen hat, demonstrierte immer stärker ihre Schattenseiten: die Ausgefeiltheit der verbalen Kommentare in Katalogen und Feuilletons stand in wachsendem Kontrast zur oft schwachen handwerklichen Ausführung von Montagen und Installationen.

Der *Multikulturalismus* wurde zum Sammelbegriff für alle Minderheitendiskurse vom Postkolonialismus bis zur Homosexuellenbewegung. Aber das Konzept geriet in die Kritik, weil es neue Apartheid von Gruppen zu fördern schien, und dem Anliegen der Annäherung des Eigenen und des Anderen nicht hinreichend diente. Das Fremde und Exotische war in der Kunst schon immer ein Teil der europäischen Kultur, wie die Darstellungen vom „*Satyr*“ und „*Wilden Mann*“, von „*Barbaren*“ und „*Exoten*“ zeigten. Vor allem in den erotischen Aspekten wurden geheime Sehnsüchte ausgelebt. Schon *Walter Benjamin* behauptete, dass jedes Dokument der Zivilisation auch ein Dokument der Barbarei sei. Postkoloniale Kunst sollte daher laut ihren Künstlern erkennen, dass es nicht reicht, das Andere zuzulassen, sondern nach *Freud* dass das Andere unser verdrängtes Unbewusstes darstelle (Kristeva 1988: 200f). *C. G. Jung* (1944: 365ff) hat die „unbewußte Identifikation“ in seiner Lehre der Archetypen sogar mit Wandlungsprozessen des Stoffes in den Lehren der Alchemisten in Verbindung gebracht. Seit *Foucault* in Machtdiskursen Unterdrücker und Unterdrückte eng verwoben sah, wurde die Wahrnehmung des Fremden nicht mehr als Einbahnstrasse beschrieben. In *Sigmund Freuds* Terminen wurde sogar eine „Identifikation mit dem Angreifer“ in dieser Philosophie vermutet. Die „emanzipatorische Gegenmacht der Verzweiflung“ schlug um in die „melancholische Preisgabe des Ichs angesichts objektiver Übermacht“. *Foucaults* postmoderne Ethnologie wurde eine Rückkehr zu einer Art prämoderner Moralistik. In

ihr verschwinden die Leitfiguren der alten Diskurse, wie die Wilden, durch eine Subjektivität, die sich in Auflösung befindet. Die moralistische Selbstrelativierung ist ein offener experimenteller Prozess der Selbstveränderung, ohne eine Wahrheit beanspruchende fixierte Ethik (Fink-Eitel 1994: 339, 297). Kunst als System von Produktion, Rezeption und Wirkungsweise von Werken reproduziert Machtwirkungen und insofern konnte man „von einem Herrschaftssystem der Kunst selbst sprechen“ (Weibel 1994: 17).

Universalismus und Partikularismus, die in eurozentrischen Lehren gleichsam hierarchisch gedacht wurden, sind in eine zunehmende Spannung geraten. Sie aber ermöglicht es, vom Eurozentrismus zu einer wirklich dezentrierten Welt zu gelangen. Das Subjekt musste für tot erklärt werden, um ein neues Interesse für Subjektivität zu gewinnen (Laclau 1992: 599, 593). Je mehr abstrakte Begriffe, wie „das Subjekt“ in Verruf gerieten, umso eifriger entdeckte man eine Pluralität von Subjekten in Kunst und Gesellschaft, die eine wirklich demokratische Kunstszene erst ermöglichte. Dennoch wird von den Postkolonialistinnen, wie *Gayatri Ch. Spivak* (1990: 19) behauptet, dass die „rationalistischen Narrative des wissenden Subjekts“ und das „phallozentrische Weltbild“ noch dominierten. Dieses hypostasierte Subjekt ist nur „benevolenter“ geworden, und versuchte andere zu verstehen und ins eigene Weltbild zu integrieren. Die *Kunst der Installation* hat seit *Marcel Duchamp* schon lange gegen objektivistische Illusionen ästhetischer Erfahrung als „mitvollziehendes Dabeisein“ vorangetrieben. Diese Kunst hat versucht, das Publikum in die rezipierenden Subjekte zu verwandeln, ob sie sich als feministisch, queer, postkolonial, sozialistisch oder subkulturell verstehen (Rebentisch 2003: 283). Der Pionier der modernen Installation *Marcel Duchamp* hatte allerdings Schwierigkeiten, bei den Installationen nach 1945 das Neue zu entdecken.

Diese äußerste Konsequenz wird jedoch nur von wenigen nachvollzogen, die sich im postkolonialen Diskurs immer wieder auf *Foucault* berufen. Die Dichotomie des Eigenen und des Anderen geht meist noch nicht von der Auflösung des Ichs aus. Im Zeitalter der Postmoderne mit der Entdeckung der Selbstreferentialität der Systeme wurde der Akzent durch die postkolonialen Studien auf die Selbstkonstituierung der „Weissen“ gerichtet. Die Frage schien nicht mehr – wie unter aufgeklärten Kunsthistorikern der klassischen Moderne – „werden Farbige richtig oder falsch dargestellt?“, sondern: „welche Funktion hat ihre Darstellung für die Bildung weißer Identität?“ (Schmidt-Linsenhoff 2005: 24, 33f). Postkoloniale Studien müssen zwischen der Scylla der Konzentration auf Einzelthemen der Diskriminierung und der Charybdis einer Ausweitung zur Weltkunstgeschichte – wie es die Documenta 11 versuchte – hindurchsteuern.

Das „*Projekt der Moderne*“, das die Ausläufer der Kritischen Theorie der Frankfurter Schule noch nicht für vollendet hielten, kam auch in der neueren Kunstpublizistik in Verruf. Es wurde für naiv gehalten, das Projekt der Moderne unkritisch fortzuschreiben. Kann es „kritisches“ fortgeschrieben werden? Die Moderne wurde mit dem Modernisierungsprozess identifiziert, und dieser hat vor allem die Logik der Beherrschung von Natur und Menschen und damit indirekt den Kolonialismus vorangetrieben. Inzwischen ist sogar die Universalität der Menschen-

rechte in die Kritik geraten, weil sie zur „Globalisierung von oben“ führen könnten. Die eurozentrischen „Menschenrechtsspießer“ wurden zunehmend kritisiert (FAZ 30.4.2007: 35). *Boaventura de Sousa Santos* hat daher eine „mestizistische Konzeption der Menschenrechte“ im Geist des Multikulturalismus propagiert, die auch in Europa rezipiert worden ist. Einerseits wird an den gemeinsamen Prinzipien der nationalen Verfassung festgehalten. In ihr kann es keine Koexistenz widerstreitender Legitimitätsprinzipien geben. Andererseits werden die Menschenrechte nicht in toto relativiert, aber sie werden pluralisiert, um eine westliche kulturelle Hegemonie zu verhindern. Das heißt, dass funktionale Äquivalente von Menschenrechten in verschiedenen Kulturen anerkannt werden müssen (Mouffe 2007: 160, 164f).

### c) Documenta und Kontextkunst: eine neue politische Kunst?

Die Documenta-Ausstellungen in Kassel zeigten den Wandel der Auffassungen im Zusammenspiel von Fremdem und Vertrauten. Amerika forderte die „Weltsprache Abstraktion“ – nicht zuletzt um einen Gegenpol gegen den sozialistischen Realismus des Ostblocks zu schaffen. Kassel, unweit der Zonengrenze, schien geeignet im Angesicht des Stacheldrahts die künstlerischen Werte der Welt zu demonstrieren. Die Documenta 2 hat einerseits die *Weltkunstsprache* dokumentiert, andererseits gab sie den USA, die 1955 auf der ersten Documenta noch keine Rolle spielten, eine Möglichkeit zur nationalen Selbstdarstellung (Kimpel 1997: 276). Der Eurozentrismus hat sich zum *Nordatlantismus* geweitet – aber die „Dritte Welt“ spielte noch keine Rolle. Dies sollte sich nur langsam und schrittweise ändern, wenn auch schneller als auf der Biennale in Venedig, wo die gebaute Infrastruktur nationaler Pavillons noch immer ein nordatlantisches Übergewicht konserviert (La Biennale 2005). Die Documenta 11 (1997) wurde von einem Analytiker, wie Jean Clair (1998: 15), damals Direktor des Picasso-Museums in Paris und nicht in dem Ruf stehend moderne Kunst abzulehnen, schon als ein Desaster von Inhaltsleere und Vulgarität deklariert.

Die Documenta 11 (2002), die erstmals einem Nichteuropäer das Amt des Kurators, übertrug, hat durch fünf Plattformen in verschiedenen Erdteilen, die eurozentrische Sicht und die Grenzen der Kunst zu überwinden versucht. Mit dem Pathos einer „spektakulären Andersartigkeit“ wurde die herkömmliche Ausstellungslogik auf den Kopf gestellt: die Ausstellung ist nicht mehr das zentrale Anliegen. Die Ausstellungskonzeption tauchte in postmodernen Systemtheoriejargon ein: „Eine Ausstellung lässt sich auch als eine Art Metasprache der Mediatisierung betrachten, die ein tautologisches System konstruiert, in dem das Kunstwerk durch die Beziehungen zwischen Medien, Objekten und Systemen gewissermaßen auf seine eigene Selbstreferentialität verpflichtet wird“ (Enwezor, 2002: 42). Soziale, politische und kulturelle Netzwerke sollten den Horizont des globalen Diskurses abstecken. Der Vergangenheit sollten Versuche angehören, einen erzählerischen

Zusammenhang zu entwickeln und damit zu einer einheitlichen Sicht zu gelangen. Die Globalisierung in ihren postkolonialen Nachwirkungen offenbart eine „*erschreckende Nähe der Ferne*“, welche die globale Logik zu beseitigen trachtet und in eine einzige Sphäre *deteritorialisierter Herrschaft* einzubringen versucht. Die klassischen Avantgarden antizipierten eine sich ändernde Ordnung. Die postkolonialen Postavantgarden hingegen streben nach Unbeständigkeit und Aterritorialität.

Enwezor (2002: 49) kam in seiner umfassenden Analyse zugute, dass er unter anderem auch Politikwissenschaft studiert hatte. Plattform 1 war daher der Demokratie als unvollendetem Prozess gewidmet. Das war nicht ganz neu. Der *Kontext* als Schlüsselbegriff hatte schon auf der 10. Documenta (Politics – Poetics 1997: 24f, 803) zu einer Wiederentdeckung des politischen Kontextes geführt, um die „postmoderne Bequemlichkeitsästhetik“ aufzubrechen. Schon 1997 geriet die „*Postdemokratie*“ ins Visier – eine Pseudodemokratie, die ohne Subjekt auszukommen glaubte und die Demokratie auf „*Konsens*“ reduzierte. *Antonio Gramsci* wurde beschworen, der angesichts der kulturellen Hegemonie im Konsens den Konflikt einschloß. Wiederum wurde das „*Ich*“ mit Foucault dekonstruiert. Aber immer wieder schlichen sich in die autopoetische Selbstreferentialität der Systeme aktionistische Vokabeln ein. Kunst sollte nicht nur Kritik am System üben. *Kontextkunst* wurde zur neuen Form, um die Kunst zur Teilhabe an der sozialen Konstruktion von Wirklichkeit werden zu lassen: „*Die KünstlerInnen werden zu autonomen Agenten sozialer Prozesse, zu Partisanen des Realen*“ (Weibel 1994: 57).

In der 11. Documenta wurde die Demokratiekritik handfester. Man beklagte, dass das Ende des Kalten Krieges und der Zerfall des Kommunismus die Demokratie zum Exportartikel transformierte, ohne dass überall volle Demokratie entstand. „*Defekte Demokratie*“ wurde in der „*Transformationsforschung*“ zu einem wichtigen Arbeitsbereich der Sozialwissenschaften. Der Terminus unterstellt nicht, dass es „*perfekte Demokratien*“ gebe. Jedenfalls zeigte sich, dass die Defekte nicht nur bei den neuen Demokratien auftreten, sondern auch bei den „*konsolidierten Demokratien*“ noch nicht ganz überwunden sind. Plattform 1 sollte nicht eine neue Demokratietheorie entwickeln, sondern die gängigen Konzepte der Demokratie im Hinblick auf die Bildung nationaler und kultureller Identität kritischer hinterfragen. Der sozialwissenschaftliche Ansatz bei Enwezor (2002: 50) war auf der Höhe des sozialwissenschaftlichen Forschungsstandes und verdienstvoll, da er sich nicht auf die Rituale der Demokratisierung durch Wahlen beschränkt. Es zeigte sich, dass zur Konsolidierung neben Demokratie auch der Rechtsstaat gehört. Die Rechtsstaatlichkeit ist in neuen Demokratien meist noch defekt und im internationalen Bereich unvollkommen, obwohl es mit den „*Wahrheitskommissionen*“ in postdiktatorischen Systemen und mit dem Beginn einer internationalen Gerichtsbarkeit hoffnungsvolle Ansätze gibt. Aber diese werden durch eine selektive und überpolitisierte Inszenierung noch immer stark in ihrem Wert gemindert.

In Plattform 3 kam es zu einer Befruchtung der neuesten Debatte um die Aneignung des Eigenen und des Fremden. „*Das Lob der Kreolisierung*“, das drei Theoretiker aus Martinique gesungen hatten (Bernabé u.a. 1993: 75) wurde auf die

Kunst angewandt. War *Kreolisierung* anfangs das Produkt des Imperialismus mit einer machtgenerierten Homogenisierung, so wurde sie zu seinem Gegenpol: Fragmentierung und Durchmischung wurden zur vorherrschenden Lebenspraxis – weit über die Ursprungsregion in der Karibik hinaus. Das Konzept der Kreolisierung wurde in der Publizistik viel diskutiert. Ganz neu war es – wie so viele Innovationen der Postmoderne – nicht. Auch wurde in diesem Diskurs verschwiegen, dass schon die Surrealisten André Breton und André Masson einen „*Kreolischen Dialog*“ geführt hatten, in dem sie sich gegen Vorwürfe des Exotismus wehrten und erklärten, dass die Welt ihnen ganz gehöre (Masson 1976: 228) (vgl. Kap. 6 a).

In Plattform 5 wurde ein Weg durch die Ausstellung konstruiert, trotz vieler Misserfolge von Multikulturalismus, Feminismus und Postkolonialismus. Unter Berufung auf Habermas wurde die Forderung vertieft, die kollektiven Rechte über ein liberales Selbstverständnis des demokratischen Rechtsstaats hinaus zu entwickeln, weil sonst Eurozentrismus und nordatlantisch dominierte Weltgesellschaft sich wieder durchsetzen könnten (Enwezor 2002: 53).

Der *postkoloniale Diskurs* sollte nicht nur in den fünf Plattformen – dezentralisiert – geführt werden. Man hoffte auf eine imaginäre sechste Plattform der Kunstkritik, welche die Ergebnisse dieses vierteljährigen Events auf Dauer stellen (Lüdemann 2004: 298). Die Medien der ersten Welt übten sich hinsichtlich der Documentas X und XI in „*political correctness*“ und wagten nur selten Kritik im Grundsätzlichen. Empirische Studien haben anhand des Presseehos aufgezeigt, in welchem Maße die hehren Ziele Enwezors, der „*kein Diktat des Kurators*“ sondern einen „*transparenten Prozess*“ anstrebte, durchgesetzt werden konnten (Hellinger 2005: 118ff). Die Arbeit am Komplex „*Kunst und Demokratie*“ wurde zunächst relativ positiv aufgenommen. Aber es zeigten sich bald Grenzen der Strapazierfähigkeit von Kunstkritikern: der Politikwissenschaftler war bei diesem Konzept von postkolonialen Studien mit dem Kunstdokumenten durchgegangen. Es wurde moniert, dass zu wenig von Kunst die Rede war. Die Umsetzung der gesellschaftstheoretischen Positionen in die Kunst wurde als nicht ausreichend empfunden. Die gestelzte Sprache, zusammengesetzt aus autopoietischer Systemtheorie, Poststrukturalismus und postkolonialen Positionen, führte zu einem Vokabular, das kaum verstanden und noch weniger goutiert wurde. Positiv war das Echo auf die ausgelagerten Foren in Indien und Nigeria. Aber der Geist des globalisierten Exotismus war noch nicht gebannt: die westlichen Medien haben die Erörterungen in der Ferne kaum zur Kenntnis genommen. Das Verständnis, das Enwezor (2002: 47f) dem radikalen Islam und den Theorien von Frantz Fanon entgegen brachte, hat dem Projekt geschadet. Ein Satz über „*ground zero*“, das uns eine Metapher liefert habe, „*von dem aus die Kultur – qua zeitgenössischer Kunst – eine Epistemologie des nichtintegrativen Diskurses entfalten könnte*“ wurde als penetrant anti-amerikanisch empfunden. Aber es gab auch besonnene Stimmen, wie die von Peter Bürger und Niklas Maak (FAZ. 16.7. und 14.9.2002), die gegen den Versuch einer Kriminalisierung des Ausstellungskonzepts Stellung nahmen, und es billigten, dass nicht der Stand der gegenwärtigen Kunst sondern eher die gegenwärtigen Probleme im Spiegel der Kunst Fokus für die Ausstellung waren. Das Documenta-Kon-

zept ist so etabliert, dass vermutet wurde, dass grundsätzliche Oppiton, wie sie gegen die ersten Documentas noch üblich war, kaum noch möglich erscheint (Lüdemann 2004: 282ff, 288).

Aber gerade die zahlreichen Probleme in fünf Plattformen gebündelt ergaben noch kein schlüssiges Konzept. Die Auswahl der Künstler hat noch nie eine einheitliche Meinung erzeugen können. Es waren viele neue Namen präsent. Die Hälfte stammte nicht aus dem nordatlantischen Raum. Hierarchie sollte überwunden werden, aber die Auswahl in der Dritten Welt bevorzugte dann doch wieder ganz hierarchisch die umtriebigsten Künstler der jeweiligen Hauptstädte oder gar der in westlichen Hauptstädten sozialisierten Künstler. Enwezor versuchte der Kritik den Wind aus den Segeln zu nehmen, als er sie „eklektisch und transnational“ nannte (zit. Hellinger 2005: 66). Die mildere Form der Kritik richtete sich mit sanftem Spott gegen Enwezors Anspruch, als eine Art „Generalsekretär globaler kritischer Netzwerke“ seine „kulturelle Weltzuständigkeit“ zu erklären (Gregor Wiedekind, NZZ 31.8./1.9.2002). Da der Kurator die Rechtslage im UNO-System ebenso wie die verbleibenden Hoheitsrechte der Nationalstaaten – die gerade von den Ländern der Dritten Welt betont wurden – vernachlässigte, blieb seine Position seltsam unpolitisch.

#### d) Kreolisierung und Hybridisierung im Postkolonialismus und ihre Vorläufer in Lateinamerika

Der Imperialismus hat die Mischung von Kulturen und Identitäten zementiert, am krassensten in der Karibik. Er hat jedoch Wirkungen mit dem „Imperialismus in uns“, weil er dazu führte, dass jede Gruppe sich für einzigartig hielt. Der Exotismus neigte dazu, das Fremde und das Eigene zu verdinglichen und für klar abgrenzbar zu halten. Das zeigte sich noch in den besten Absichten postkolonialer Gesellschaften. Die USA haben im Civil Rights Act von 1964 rassische und ethnische Diskriminierung verboten. American Indians, Alaskan Natives, Asian, Pacific Islanders, Afro-Amerikaner und Whites wurden als Gruppen anerkannt. Die Hispanics werden gelegentlich abgetrennt und als eine Gruppe behandelt, ob es sich um einen hellen Abkömmling eines Spaniers oder einen indianischen Mexikaner handelte. Aber auch bei anderen Gruppen ist fraglich, ob sie ein einheitliches Bewusstsein entwickeln können. Daher sind inzwischen „bi-racials“ und „multiracials“ entdeckt worden, denn nur etwa ein Viertel der amerikanischen Schwarzen gilt als rein afrikanischer Abstammung (von Beyme 2007: 156). Dass die Mischung jedoch zu größerer Toleranz führt, müsste noch bewiesen werden. Häufig kommt es auch zu umso heftigeren Anpassungen an die Identität der gewählten Gruppe. Während die postkolonialen Ideologen positive Resultate von der Hybridisierung erwarteten, haben Sozialwissenschaftler nicht übersehen, dass es häufig zu „purified suburbs“ und zu Eskapismus in relativ homogenen Wohneinheiten kam. Als einzigen

Vorteil sah man, dass diese Vorstädte immerhin ein Refugium für transkulturelle Exzentriker werden konnten (Sibley 1995: 39).

Im Postkolonialismus wird angestrebt, die Verdinglichung der Gruppeneinordnung aufzubrechen. Angesichts der Kreolisierung werden „Leitkulturen“ in Frage gestellt, auch wenn sie durch Staatsbürgerschaften noch zementiert sind. Aber es mehren sich die *Doppelstaatsbürgerschaften*, die von einigen Autorinnen sogar als des Rätsels Lösung gepriesen werden (Kristeva 1990: 212). Nur in der Europäischen Union wird diese Lösung gerade nicht angestrebt, weil eine Unionsbürgerschaft inzwischen nicht nur ein Deklaration auf dem Papier darstellt. Die doppelte Loyalität der Migranten, die ihre Wurzeln in der Dritten Welt nicht verleugnen, aber in Paris, London oder New York leben, sowie die Zwischengruppen von „Geduldeten mit Aufenthaltsrecht“ und Asylannten, zeigt jedoch, dass mit gleichen Rechten erst ein kleiner Schritt in Richtung Integration erreicht ist. Integration wird aber von vielen Autoren gar nicht angestrebt, es sei denn die Gastnation hybridisiert sich ebenfalls – was sie in kleinen Schritten ja meist auch tut. Der Wedding in Berlin ist kein deutsch-proletarisches Viertel mehr!

Biologistische Analogien, wie sie im Postmodernismus vielfach wieder hoffähig geworden sind, tauchten auf, wie die *Hybridisierung*. Unter Berufung auf Autoren wie *Foucault*, *Agamben* oder *Hardt/Negri* wird eine *Biopolitik* für die Kunst als relevant erklärt: wenn das Leben nicht mehr natürliches Ereignis ist, sondern als künstlich produzierbare und gestaltbare Zeit verstanden wird, wird das Leben automatisch politisiert. Das nackte Leben, hat laut Agamben (1998: 180ff) keine Repräsentanz erlangt. Als Ausnahme wird makabrer Weise das Konzentrationslager genannt, in dem der Mensch ohne Rechte war, aber noch lebte. Die postkoloniale Debatte überschlägt sich. Jeder Autor muss noch eine weitere unerhört radikale Dekonstruktion vornehmen. Hybridität wurde nun selbst als von Nebenbedeutungen wie „Ursprung“ und „Erlösung“ behaftet angesehen. Hybridität wird verdinglicht und befreit nicht aus dem ursprünglichen Dualismus des Eigenen und des Anderen und dem in der „Formation eines Dritten implizierten Verlust“ (Jean Fisher in: Weibel 1997: 83).

Kunst muss in der Postmoderne wie die Politik ihre eigene Lebensdauer thematisieren. Die Differenz zwischen dem Lebendigen und dem Künstlerischen erscheint nur noch als narrative Differenz. Nicht nur Politik ist laufend auf *Dokumentation* angewiesen. Auch die Kunst setzt sie ein. Kunst wird selbst zur laufenden Dokumentation. Dokumentation wird zur Lebensform, als Produktion von Geschichte. Problem ist dabei, dass Dokumentation meist die Form der Installation und Montage annimmt, die ihrerseits zu einer Lebensform erklärt wurde. Sie hat jedoch den Vorteil, dass das grundsätzlich Kopierbare wieder eine „Aura“ entwickelt, die *Walter Benjamin* einst den Kopien abgesprochen hatte. Statt einer Abwehr der Moderne, wie bei neokonservativen Verteidigungsstrategien, wird in der Dokumentation als Teil einer neuartigen Biopolitik – deren Inbegriff das *Klonen* geworden ist – Künstliches in Lebendiges und Wiederholbares in Unwiederholbares und Originelles verwandelt (Groys in: Documenta 11, 2002: 108ff). Für den Kontext der Globalisierung stifteten diese neuen Möglichkeiten Ansatzpunkte, dass

auch Künstler aus fernen Ländern an der Produktion einer nachauratischen Aura teilhaben können.

Transkulturalität stiftet keinen festen Bezugsrahmen für Identitätsbildung mehr. Afrikanische Autoren wie *Homi K. Bhaba* (1994: 236ff) forderten einen wirklich internationalen Begriff von Kultur, der den Exotismus und den *Multikulturalismus* überwunden hat. In der Zeit der nationalen Befreiungskämpfe glaubten Theoretiker wie *Frantz Fanon* (1966) noch daran, dass die Revolutionäre eine neue hybride Kultur schaffen könnten. Nach der Unabhängigkeit waren die einheimischen Intellektuellen jedoch vielfach enttäuscht, weil sich das Volk eine Identität schuf, dass sich an der Moderne der Exkolonialmächte orientierte (Bhaba in: *Magiciens* 1989: 26). Der indische Dichter *Adil Jussawalla* (1976: 15) hat die neue Desorientierung in einem Gedicht ausgedrückt:

„Wiped out“ they say.  
Turn left or right,  
there's millions like you up here,  
picking their way through refuse,  
looking for words they lost.  
You're your country's lost property  
With no office to claim you back“.

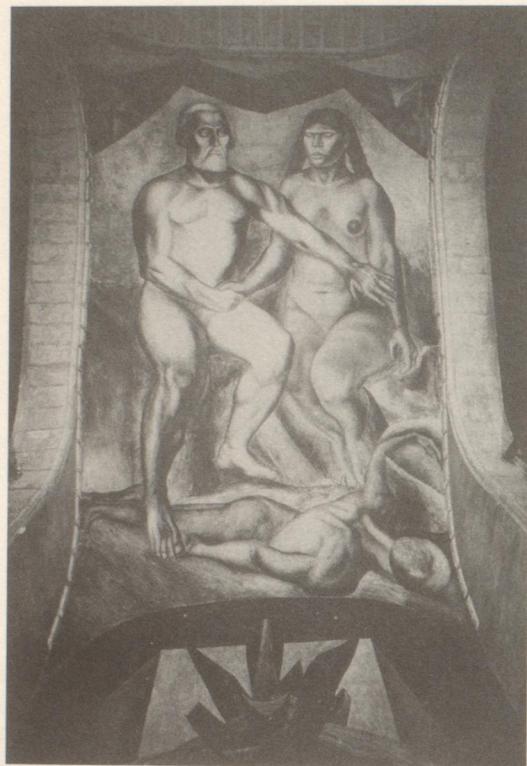
Kulturelle Praxis entwickelt sich laut Bhaba „*inbetween*“. Das Konzept versucht die Quadratur des Kreises: gefordert wird die Enzyklopädie einer Weltgesellschaft, die fragmentiert ist wie „*Babel*“. Kanon und Hierarchie sollen vermieden werden. Das Resultat ist freilich auch mit einem Habermas-Begriff zu charakterisieren: „neue Unübersichtlichkeit“.

Obwohl der karnevaleske Ansatz im ersten Jahrzehnt des 21. Jahrhunderts von einem mörderischen Terrorismus überlagert wurde, werden die Folgen der Globalisierung, die Müllberge und Ödland in der Welt produzieren, in einer „Metaphysik der Scheisse“ in karnevalesker Wahrheitssuche drastisch benannt. Dabei wurde versucht, die postmoderne Beliebigkeit zu überwinden. Die Erfahrungen einer oppositionellen Kunst des Dadaismus, und einiger Nachkriegsbewegungen der klassischen Avantgarde zeigten, dass das System die Kritik absorbieren kann, solange zentrale Begriffe nur umgedreht werden, der zentrale Code des Systems jedoch unangetastet bleibt. Eine hoffnungsvolle Figur wurde im „*Trickster*“ entdeckt, einer Figur mit einer Moral, die vom Codex der Gesellschaft abweicht. Der Trickster ist Lügner, Wahrsager, Erotomane, Humorist, Verwandlungskünstler, „*bricoleur*“ und „*agent provocateur*“, der die Sprache manipuliert und im „*Zwischenraum der Andersheit*“ operiert. Alle Kulturen haben große Vorbilder dafür wie Hermes im alten Griechenland, der Kojote in Nordamerika, der Affenkönig in China, Genesha in Indien, Loki in Skandinavien oder Pulcinella in Italien. Empfohlen wird ein befreiendes Lachen das „*Hinübergleiten in den regenerativen Zeit-Raum des Anderswerden*“ – im Gegensatz zum herkömmlich abgeschlossenen Kunstwerk oder einer propagandistischen Botschaft (Jean Fisher in: *Documenta* 11, 2002: 63, 67f).



56) Wilfredo Lam: Die Dritte Welt, 1965/66

In Worten ist das hybride Paradigma des Postkolonialismus leichter darzustellen als in Kunstwerken. Im Rückblick zeigte sich, dass die künstlerischen Produkte den jeweiligen globalisierten Stil-Moden vom Fotorealismus bis zur Assemblage folgen. Wer beruft sich schon noch auf die Kunst, die Castro anlässlich der „*Trikont-Konferenz*“ 1965 zeigen ließ, als er sich auch gegenüber der abstrakten oder surrealistischen Avantgarde noch toleranter zeigte als die Mächte, die ihn im damaligen Ostblock unterstützten. Der kubanische Künstler von internationaler Berühmtheit, *Wilfredo Lam*, kam einst in sein Geburtsland zurück. Er hatte erlebt, was wohl auch einigen Exponenten der heutige Kunst der Dritten Welt droht: sein kastilischer Akzent ließ ihren Landsmann für Kubaner schon „exotisch“ erscheinen. Lam fühlte sich zunächst fremd und er war geschockt über die Unterwürfigkeit der Schwarzen in seinem Lande: „Schachern mit der Würde Würde eines Volkes, das ist für mich die Hölle“ (zit. Fouchet/ Lam 1983: 188). Lam ließ sich nicht auf Szenen der konkreten Unterdrückung ein, wie sie die mexikanischen Muralisten malten. In seinen mythischen Visionen der Dritten Welt übernahmen mythische Ungeheuer die Funktion der Unterdrücker auf abstraktere Weise (Bild 55). Das Bild wurde als Unterstützung für Castros Weg zum Sozialismus aufgefasst, den-



57) José Clemente Orozco:  
Cortés und Malinche, 1922–26

noch blieb Lams Verhältnis zum neuen Regime ambivalent (Stokes Sims/Lam 2002: 149). Als ein Künstler, der das Blut dreier Rassen in seinen Adern fließen fühlte, hatte er Castros Versuch begrüßt, das Klassensystem zu zerschlagen, welches die Rassenschranken verstärkte. Mit Castros radikalen Maßnahmen hat der Mythischer und Totemist sich nicht befassen müssen. Der Voodoo-Kult war für Lam wesentlicher als der kubanische Sozialismus. 1964 ließ sich Lam in Albisola in Italien nieder.

Ein anderer Lateinamerikaner, dessen Bildwelt den Befreiungskampf in der Dritten Welt unterstützte, war *Roberto Matta*. Kuba hat ihn hofiert, aber er ließ sich noch weniger vereinnahmen als Wilfredo Lam (Schmied/Matta 1991: 15, 87). Beide Maler wurden als Wegbereiter der Avantgarde in ihren Ländern gefeiert, aber Vorbild für die neuen Diskurse zwischen Kunst und Politik sind sie nicht geworden. Sie gelten eher als zu sehr der Kunstweltsprache der klassischen Moderne verhaftet. Selbst, wenn sie sich von dieser Weltsprache gelöst haben, wie der Mexikaner *Diego Rivera*, als er sich vom Kubismus seiner Pariser Zeit abwandte, blieb er für die Weltkunst eine exotische Attraktion. Es wird zwar in der Literatur des Postkolonialismus gelegentlich bedauert, dass die großen mexikanischen Muralisten wie Orozco, Rivera und Siqueiros nicht mehr hinreichend gewürdigt werden. Hat-

te Orozco die hybride Synthese von dritter und erster Welt in dem Bild über „Cortés und Malinche“ (1922–26), die aztekische Geliebte des Conquistadors, nicht höchst konkret dargestellt (Bild 57), oder in dem Bild von 1932: „Nordamerika – Lateinamerika“ die Komplementarität der Welt gepriesen, obwohl er sich tief in die mexikanische Mythologie eingearbeitet hatte. Gleichwohl verabscheute Orozco (1981: 288f) – wie Siqueiros – den touristisch aufgeputzten Indigenismus: „Ich persönlich hasse es, in meinen Arbeiten den unerträglichen und degenerierten Typ aus dem Volk darzustellen, der im Allgemeinen für ‚pittoresk‘ gehalten wird, um damit Touristen zu umgarnen“. Nie hat er wie *Frida Kahlo* – eine Inkarnation des Hybriden mit einem deutschen Vater und einer mexikanischen Mutter – den India-Mythos höchst Ich-bezogen für sich vermarktet. In der sozialen Analyse war Orozco schon weiter als Enwezor, weil er skeptisch gegen die Phraseologie des „Thirdworldism“ blieb, und erkannte, dass manches, was als „Volk“ oder „Proletariat“ von den Ideologen ausgegeben wurde, eigentlich eher „Lumpenproletariat“ darstellte und dass unkritischer Indigenismus und künstlich inszenierter Exotismus dem Fortschritt des Landes gerade nicht dienen.

#### e) Postkolonialismus – das Ende des Exotischen?

Das voreilig ausgerufene „Ende der Kunst“ erwies sich im Rückblick nur als ein vorübergehendes Blackout der historischen Erinnerung. Die Schicksale der lateinamerikanischen Pioniere aus der Dritten Welt, die es schon in der klassischen Moderne zu Weltruhm brachten, zeigen das Dilemma der engen Verzahnung von Kunst und Politik. Das künstlerische Gedächtnis reicht nicht weiter als das politische. Jede Generation hat offenbar das Bedürfnis, ihre Originalität dadurch zu beweisen, dass die Synthese von Politik und Kunst wieder „*ab ovo*“ diskutiert wird. Termini wie „indigenisation, syncretism, hybridization, creolization“ waren seit langem gebräuchlich. Aber die Neue Welt und das Rad sind „allzu oft neu erfunden worden“ (Burke 2000: 14). Was sich änderte, war der positivere Gebrauch dieser Begriffe. Das kulturelle Gedächtnis wurde meist mit kleinen Verbeugungen vor dem Dadaismus abgespeist. Das bedeutet nicht, dass jede Generation nicht etwas Neues entdeckt. Der postkoloniale Diskurs ist ungleich demokratischer als der Drittewelt-Diskurs in 60er und 70er Jahre gewesen ist. Gerade, wenn es wie bei Enwezor um eine Vision einer nicht defekten Demokratie ging, blieb die autoritäre Tristesse vieler Regime in der Dritten Welt ein Hindernis für aufgeklärte Künstler aus diesen Ländern, sich mit ihrem Land voll zu identifizieren. Die Hybridität drohte somit immer wieder in Richtung „erste Welt“ zu verrutschen, wie einst bei *Lam* und *Matta*. Die Ambiguität der Künstler aus der Dritten Welt – im kulturellen wie im politischen Gedächtnis – wurde in der Hybridisierungsdiskussion weitgehend ausgeblendet. Nur selten war die Traditionsgebundenheit so offenbar, wie bei der algerischen Malerin *Houria Niati*, die in ihrem Bild „Keine Tortur“



58) Houria Niati: No to torture, 1982/83

(1982/83) (Bild 58) figürlich und farblich an orientalistische Traditionen Frankreichs seit den „Frauen von Algier“ von Delacroix anknüpfte, obwohl sie für ihre revolutionären Aktivitäten im Befreiungskampf eingesperrt worden war (Porterfield 1998: 150f) (Kap. 5 b). Die globalisierte Ausstellungspraxis löste die jeweilige Kunst von ihrem Kontext und droht „einen ganz fremden und unverständlichen Kunstbegriff“ in die westlichen Kunstinstitutionen hineinzutragen (Belting 1999: 325).

Dem „Imperium“, das „Weltkunst“ immer wieder „Westkunst“ werden lässt, scheint der globalisierten Welt ihre Regeln aufzuzwingen. In der Kunst gibt es solche universalen Regeln nicht mehr, die einst als ästhetische Pflichten auf den Künstlern lasteten. Gleichwohl sind universalisierte europäische Standards gewittert worden, die auch Künstler der Dritten Welt nicht aufgehört haben für verbindlich zu halten. In den 90er Jahren wurden in Publikationen und Ausstellungen dem „weissen Würfel“ als Mythos der Neutralität des Galerie- oder Museumsraumes eine Absage erteilt. Diese „Weltsprachenkunst“ konnte in ihrer universalen Formensprache alle sozialen, nationalen, ethnischen, religiösen und geschlechtlichen Differenzen ausblenden. Auch „Häuser der Kulturen“ und bloße Abteilungen außereuropäischer Kunst schienen noch Teil des herkömmlichen Exklusionsmechanismus zu sein (Weibel 1997: 8f). Selbst der *Poststrukturalismus* und der *Postmodernismus*, die glaubten die „Differenz“ gegen die „Einheitsvorstellung“ der Moderne wieder entdeckt zu haben, sind bald der Relikte von versteckten essentialistischen

Prämissen in der Subjektpolitik verdächtigt worden. Der Verdacht machte auch vor den Propheten von gestern nicht halt, wie dem vehementen Orientalismus-Kritiker *Edward Said*. Hat sich der klassische postkoloniale Intellektuelle nicht in der Heimatlosigkeit werbeträchtig eingehaust? Wird die ubiquitäre Verdächtigung von Kultur als Ideologie (Varadharajan 1995: 114, 136) nicht selbst zur Auflagen steigernden Ideologie? Eine vielzitierte Autorität der ethnographischen Methode, die nicht reine Philosophie blieb, wie bei *Clifford Geertz* (1996: 21) hatte bereits bemängelt, dass, nachdem die alten Geschichten langsam verschlissen seien, man dennoch versuche, „noch großartigere und dramatischere Geschichten zu erzählen, über das Aufeinanderprallen einander fremder Gesellschaften, über gegensätzliche Moralvorstellungen und unvereinbare Weltbilder“.

Die Postmoderne schien sich für radikalen Postkolonialisten nicht hinreichend mit dem Postkolonialismus verbündet zu haben, obwohl beide etwa zur gleichen Zeit entstanden. Es wurde unterstellt, dass die Postmoderne „dem Anderen“ Raum gibt, aber dadurch verweigert „der Gleiche“ zu sein. Ferner wurde der Postmoderne eine solche hegemoniale Stellung vorgeworfen, dass sie – gegen ihre ursprüngliche Intention – einen neuen internationalen Stil hervorbrachte. Die Postmoderne, die sich ab etwa 1960 von der hoheitsvollen Priestergebäude des „abstrakten Expressionismus“ löste, hat mit ihren „Ikonenmachern“ nach Ansicht postkolonialer Publizisten eine neue Staatsreligion der „Pop- und Konsumkultur“ lanciert, die alles andere an den Rand drängt. Selbst ein eigenständiger Künstler vom Range eines *Diego Rivera* und die mexikanischen Muralisten werden von der neuen transatlantischen Kunst als Folklore unterbewertet und in die Marginalität abgedrängt (Araeen in: Weibel 2007: 100).

## 8) Ausblick

Die Globalisierung sollte die Dichotomie Zentrum – Peripherie aufbrechen, hat aber die Zentren nur verlagert und selten hat die Peripherie davon profitiert. Dass die nordatlantische Presse über die Documenta-Plattformen in Indien und Nigeria 2002 so wenig berichtet hat, zeigte das Dilemma auch bei besten postkolonialen Intentionen von Ausstellungsmachern. Der große Entlarver des westlichen Orientalismus und Globalismus, *Edward Said* (1997: 44), hat eine neues Dilemma der Postmoderne angedeutet: da die euro-zentrische Kultur sich in der ganzen Welt „bedient hat“, ist sie für den Rest der Welt umso interessanter geworden. Said schien zahm geworden und den Postkolonialismus und das neue „Empire“ ohne Machtzentrum schon internalisiert zu haben. Die nordatlantische Kultur droht zunehmend die Standards zu setzen für die hybriden Formen der Kultur, welche „in“ sind. Ein Erdteil- und Länderproporz wie viele Ausstellungen ihn anwenden, reicht nicht aus. Die Künstler der Dritten Welt verfügen nicht über die Medien, die Verlage, die Ausstellungszentren der Metropolen im Norden. Angesichts überhöhter Erwartungen, die im postkolonialen Diskurs geschürt werden, ist die Enttäuschung vorprogrammiert. Selbst das aufgeklärteste Konzept der multikulturellen Repräsentation von Künstlern kann den globalisierten Kunstmarkt nicht ändern. Aufklärer, die speziell afrikanische Kunst förderten, erlebten die Enttäuschung, dass die Kunden zweitrangige „Schildermaler“ bevorzugten (Olu Oguibe in: Weibel 1997: 96). Dieses Phänomen ist inzwischen als „glomanticism“ bezeichnet worden, eine verhängnisvolle Verbindung von Globalität und Romantik (Marchart 2004: 99). Denis Ekpo (Documenta Magazine 2007: 151, 132ff) hat als Afrikaner anlässlich der Documenta 12 aufgerufen, nicht immer auf dem Eurozentrismus und seinen Übeln „herumzukauen“, und mit Rasheed Araeen den „Würgegriff des Westens“ zu beklagen, sondern nach der Mitschuld der Afrikaner zu suchen.

Die einst linke Theorie des Westens, wie sie Hardt und Negri (2002: 48) vertraten, ist bei der Entwicklung eines künstlerischen Selbstbewusstseins der Dritten Welt wenig hilfreich. Sie ist inzwischen selbstreferentiell geworden. Die „imperiale Maschine“ lässt einen externen Standpunkt eigentlich nicht mehr zu. Kommunikative Produktion und imperative Legitimation können nicht mehr von einander getrennt werden. Trost gibt es nur in der Form der Thesen von *Foucault: Macht enthält immer schon Gegenmacht*. Für die Kunst besteht jedoch weiterhin die Gefahr, dass weder „Exotismus“ noch „Weltkunst“ sondern „exotische Parodien“ entstehen.

Wo die nachexotische Kunst noch authentisch wirkt, droht ein neuer theoretischer Essentialismus. Vor allem einige Feministinnen, die für die Stellung der Frau-

en in der Dritten Welt kämpften, haben sich gelegentlich wenigstens für die von ihnen vertretenen Gruppen zum „strategischen Gebrauch des Essentialismus“ bekannt, um die Anliegen der von ihnen vertretenen Minderheiten zu fördern (Spivak 1990: 109). Aber auch ein postkolonialer Kryptoessentialismus im Namen der Hybridisierung entkommt dem Dilemma nicht, dass die Kunst der Dritten Welt zwar das Ende des Exotismus bedeutet, aber vielfach ihre eigene Tradition mit den Standards der Metropolen vermengt. Bei wohlmeinenden Neo-Essentialisten im Namen bisher vernachlässigter Minderheiten verstärkt sich zudem die Gefahr, dass die konservativen Rechten im Westen ihren nordatlantischen Universalismus aufgeben, der einst für europäische Werte zu sprechen schien, und sich ihrerseits auf das „Eigene“ im Meer des Fremden berufen (Kahn 1995: 6).

Es gibt kein Rezept für eine in sich ausgewogene Weltkunst. Es bleibt in der Kunstkritik der Dritten Welt vielfach bei dem Appell, die „Entfremdung des Nicht-westens“ durch eine eigene Kritik des Eurozentrismus zu überwinden und ein neues Selbstverständnis von Formen und Teilnahmebedingungen an einem globalisierten kulturellen Austausch zu gewinnen. Nicht Erhaltung, sondern offensives Arbeiten mit den eigenen Traditionen erscheint als das Gebot der Stunde (Volkenandt 2004: 21). Für die westliche Kunst hingegen gilt, dass sie sich der Widersprüchlichkeit ihres zivilisatorischen Prozesses bewusst bleiben muss, um nach dem Prinzip der „Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen“ das Fortbestehen des Exotisch-Barbarischen in sich selbst zu erkennen (Ette 2006: 380). Neu ist das alles nicht. Die Künstler haben das seit Picasso und Kandinsky vertreten und die Kunstgeschichte von Worringer bis Gombrich hat erkannt, was die 12. Documenta als unerhörte Neuigkeit 2007 entdeckte: „nicht nur Menschen, sondern auch Formen...migrieren von einem Kulturbereich in den anderen“. Einziger Fortschritt: der angestrengte Exotismus der klassischen Moderne weicht „zufälligen Korrespondenzen“ (Knöfel 2007: 177) – das bleibt vage, aber unwiderlegbar.

Für die großen Ausstellungs-Events sollte daraus folgen, dass Kunst wieder Kunst sein dürfen sollte. Sie muss Distanz zum Marktrummel der Inszenatoren gewinnen. Das Dilemma bleibt, dass auch gutwillige Kuratoren auf diesen Medienrummel angewiesen bleiben, um ihre Ausstellungen zu finanzieren. Nachdem die Verknüpfungen von Kunst und Politik sich von Jahr zu Jahr in kühnere Theoreme flüchteten, wird es Zeit für eine Schau, die kein „Exerzierplatz“ der neuesten postkolonialen Theorien mehr sein will.

Diese Zukunft scheint mit der *Documenta 12* im Jahr 2007 begonnen zu haben, ohne dass der politisch-soziale Kontext der Werke verschleiert wird. Der Kurator der 12. Documenta Buerger hat versprochen, dass die Theorielast abgebaut wird, und die Besucher „nicht bereits ein Soziologiestudium absolviert haben“ müssten, „damit sie die Kunst auch verstünden“ (zit. Knöfel 2007: 166). Gleichwohl wurde einige theoretische Begleitmusik aufgeboten. Wieder sorgte man sich um die Demokratie, diesmal aber auch kritisch gegenüber immer neuen Kritikern der Demokratie als „modellhafte Vorgabe“ des Westens von links, die nach dem Verlust revolutionärer Hoffnungen in eine Nostalgie versinkt, welche die Demokratie ablehnt. Jacques Rancière durfte seine Thesen über den Haß auf die Demokratie (La haine

de la démocratie. Paris 2005) in den theoretischen Begleittexten wiederholen, dass negative Koalitionen von moslemischen FanatikerInnen bis zur Finanzoligarchie und afrikanischen Diktatoren ihre Kräfte bündeln, um an einem gemeinsamen antidemokratischen Strang zu ziehen (Documenta Magazine 2007: 450f). Der Kurator wollte jenseits des Marktes wirken. Aber der Markt wurde selbst von der wachsenden Kritik an der zeitgenössischen Kunst nicht ruiniert. Im Gegenteil, man wunderte sich über die astronomischen Preise, die auf modernen Verkaufsausstellungen gezahlt werden.

Das Presseecho 2007 fiel sehr viel negativer aus als über die beiden vorangegangenen Kasseler Ausstellungen. Vergleichsweise zu Unrecht, aber den jeweils letzten beißen die Hunde. Der Drang zur postkolonialen Gleichberechtigung wurde nun als „Beliebigkeit“ empfunden. Der Kampf für eine globale Perspektive galt als längst gewonnen. Die „Migration der Formen“ durch die Epochen und Kontinente waren seit der klassischen Moderne immer wieder gewürdigt worden. Aber Originalität war in diesem Bereich wie so oft wieder einmal Mangel an Literaturkenntnis. Variationen eines postkolonialen Grundgedankens in dritter Auflage erzeugten Ermüdungserscheinungen. Häme breitete sich in Kommentaren aus. Das „globale Dorf“, das in der Kunst von den Kuratoren beschworen wurde, erschien nun als ein „einzigster großer Waldorf-Kindergarten“ (Ackermann 2007: 82). Kunstwerke, die nur auf Betroffenheit zielen, auf Angst, Ekel und politische Belehrung endeten für einige Kritiker in einer „Art Negativkitsch“ (Rauterberg 2007: 49). Die Migrationsidee wurde zur Retro-Attitüde, zur Sehnsucht nach einer Kunst, die Zeiten und Grenzen überspringt und „persische Teppiche, Stoffhund und ausgestopfte Giraffen aus dem Gaza-Streifen zusammenbringen könne“ (Voss/Maak 2007: 25). „Produktives Scheitern“ schien vorprogrammiert und das Unwetter, dass die „Bauschrottakathedralen“ von Ai Weiwei zum Einsturz brachte, wurde als „Geschenk der Wettergötter“ empfunden – nicht weniger als die Beseitigung eines Kunstwerks durch die Stadtreinigung, weil sie die „Deformation der befreiten Form“ akzentuierten (Maak 2007: 33). Der Kurator Buerger (2007: 182) musste sich mit widersprüchlichen Vorwürfen des „Lynchmobs“ auseinander setzen. Einige Kritiker vermissten ein Konzept, andere fanden die Ausstellung „überkuratiert“. Buerger sah in der Kritik „Angst vor der Globalisierung“. „Seltsame Weltecken“ verunsichern den lieb gewordenen Kanon, den man erkämpft hat. Schließlich kam es in der Selbsttröstung des Kurators sogar zur verbalen Angstmache, weil die „seltsamen Weltecken“ (Lateinamerika, Ostasien, Südafrika) durch die Schubkraft der Globalisierung demnächst auch wirtschaftlich und technisch gleichziehen würden.

Der Schluss, der sich irritierten Betrachtern aufdrängt, zielt auf die Empfehlung, dass die Kuratoren von Ausstellungen über postkoloniale Weltkunst ihre geistigen Verbeugungen vor der autopoietischen Systemtheorie endlich ernst nehmen sollten. Sie dürfen die Subsysteme Politik, Gesellschaft und Kunst nicht mehr für so vordergründig verknüpfbar halten, wie sie es in den letzten zwei Jahrzehnten meist taten. Rancière hat dies in den Debatten um die *Documenta 12* klar artikuliert: „Das Paradoxe im ästhetischen Regime der Kunst liegt darin, dass die Kunst ein politische Wirkung genau aufgrund der Abgekoppeltheit der ästhetischen Sphäre

entfaltet“ (Documenta Magazine 2007: 464). Eine Analyse von Kunst und Gesellschaft kann in der Postmoderne nicht mehr von simplen kausalen Verursachungsschemen ausgehen und die Entfremdung ihrer Urheber dadurch überwinden, dass sie die Macht verdinglicht, die sie aus den Bildern herauslesen. Die „*Differenz*“, die der postkoloniale Diskurs zum Grundkonzept erhab, sollte aber nicht so weit essentialisiert werden, dass eine vergleichende Kulturanalyse keinerlei „Ähnlichkeiten“ mehr feststellen darf. Seit *John Stuart Mills Logik* (1843, 1959: 253) galt die Spannung einer Methode, die Differenzen ermittelt und einer Methode, die Übereinstimmung vergleichener Phänomene feststellt. In der Zeit des Rationalismus der klassischen Moderne war es nötig, die *Differenzmethode* gegen vorschnelle gedankliche Vereinnahmungen herauszustellen. Heute muss man eher die *Übereinstimmungsmethode* hinsichtlich des Allgemein-Menschlichen und der Menschenrechte, die alle Differenzen transzendieren, wieder in ihre komplementären Rechte einsetzen.

## Quellen und Literatur

- Ackermann, Gerald: *The Life and Work of Jean-Léon Gérôme*. London, Sotheby's, 1986.
- Ackerman, Gerald: *Les Orientalistes de l'école britannique*. Paris, ACR, 1991.
- Ackerman, Gerald: *Les Orientalistes de l'école américaine*. Paris, ACR, 2000.
- Ackerman, Gerald: *Jean-Léon Gérôme*. Paris, ACR, 2000.
- Ackermann, Tim: *Die Documenta und ihre vergebliche Suche nach einer Haltung zur Kunst*. Die Welt am Sonntag, 17. 6. 2007: 82–83.
- Agamben, Giorgio: *Homo sacer. Sovereign Power and Bare Life*. Stanford, Stanford University Press, 1998, dt.: *Homo sacer. Die souveräne Macht und das nackte Leben*. Frankfurt, Suhrkamp, 2002.
- Ageron, Charles Robert: *L'Anticolonialisme en France de 1871 à 1914*. Paris, PUF, 1973.
- Alatas, Syed Hussein: *The Myth of the Lazy Native: A Study of the Image of the Malays, Filipinos and Javanese from the Sixteenth to the Twentieth Century and Its Function in the Ideology of Colonial Imperialism*. London, Frank Cass, 1977.
- Alazard, Jean: *L'Orient et la peinture française au XIXe siècle, d'Eugène Delacroix à Auguste Renoir*. Paris, Plon, 1930.
- Andreas, Willy: *Staatskunst und Diplomatie der Venezianer im Spiegel ihrer Gesandtenberichte*. Leipzig, Koehler & Amelang, 1943.
- Antal, Frederick: *Füssli-Studien*. Dresden, Verlag der Kunst, 1973.
- Apollonio, Umberto (Hrsg.): *Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution, 1909–1918*. Köln, DuMont Schauberg, 1972.
- Arama, Maurice: *Le Maroc de Delacroix*. Paris, Les éditions du januar, 1987.
- Arnason, H. H.: *Jean-Antoine Houdon*. Lausanne, Edita /Denoël, 1976.
- Arp, Hans: *Arp on Arp. Poems, Essays, Memories*. New York, Viking Press, 1970.
- Ashcroft, Bill, u. a.: *Key Concepts of Post-Colonial Studies*. London, Routledge, 1998.
- Assheuer, Thomas: *Wo bleibt die Utopie? Die Zeit*, Nr. 25, 14. Juni 2007: 51.
- Auerbach, Erich: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Bern, Francke, 1946, 1988, 8. Aufl.
- Babinger, Franz: *Mehmed der Eroberer und seine Zeit*. München, Bruckmann, 1953.
- Backe, E. / Spreitz, H. (Hrsg.): *José Clemente Orozco 1883–1949*. Berlin, Leibniz Gesellschaft für kulturellen Austausch, 1981.
- Bacon, Francis: *Neues Organ der Wissenschaften*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1962.
- Badenberger, Nana: *Die Exotik des Dokumentarischen. Künstler auf Forschungsreisen im 19. und 20. Jahrhundert*. In: Volkenandt, Claus (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst*. Berlin, Reimer, 2004: 33–43.
- Bahr, Hermann: *Die Flucht aus der Zeit*. München, Delphin, 1916.
- Baldass, Ludwig: *Der Künstlerkreis Kaiser Maximilians*. Wien, Anton Schroll, 1923.
- Baldass, Ludwig: *Hieronymus Bosch*. Wien, Schroll, 1968.
- Bataillon, Marcel: *Mythe et connaissance de la Turquie en occident au milieu du XVIe siècle*. In: Pertusi, Agostino (Hrsg.): *Venezia e l'oriente fra tardo medioevo e rinascimento*. Mailand, Sansoni, 1966: 451–470.
- Baudet, Henry: *Paradise on Earth. Some Thoughts on European Images of Non-European Man*. New Haven, Yale University Press, 1965.
- Baum, Julius: *Martin Schongauer*. Wien, Schroll, 1948.

- Bay, Hansjörg / Merten, Kai (Hrsg.): *Die Ordnung der Kulturen. Zur Konstruktion ethnischer, nationaler und zivilisatorischer Differenzen 1750–1850*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006.
- Beckmann, Max: *Sichtbares und Unsichtbares*. Stuttgart, Belser, 1965.
- Beckmann, Max: *Die Realität der Träume in den Bildern. Aus Tagebüchern, Briefen, Gesprächen 1903–1950*. München, Piper /Leipzig, Reclam, 1984, 1987, 2. Aufl.
- A Belgin, Tayfun (Hrsg.): *Sehnsucht nach dem Paradies. Von Gauguin bis Nolde*. Krems, Kunsthalle Krems, 2004.
- Bellenger, Sylvain: *Girodet. 1767–1824*. Paris, Gallimard/Musée du Louvre, 2005, 2006.
- Below, Irene /von Bismarck, Beatrice (Hrsg.): *Globalisierung / Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*. Marburg, Jonas, 2005.
- Belting, Hans: *Hybride Kunst? Ein Blick hinter die globale Fassade*. In: Scheps, Marc u.a. (Hrsg.) *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*. Kat. Museum Ludwig Köln, 1999: 324–329.
- Bendiner, Kenneth Paul: *The Portrayal of the Middle East in British Painting. 1835–1860*. Ph.D. Diss. New York, Columbia University, 1979.
- Bénédite, Léonce: *Théodore Chassériau. Sa vie et son œuvre*. Paris, Éditions Braun, 1931, 2 Bde.
- Benjamin, Roger: *Orientalist Aesthetics. Art, Colonialism, and French North Africa, 1880–1930*. Berkeley, University of California Press, 2003.
- Berchet, Jean-Claude: *Le voyage en Orient. Anthologie des voyageurs français dans le Levant au XIXe siècle*. Paris, Laffont, 1985.
- Berger, Klaus: *Géricault und sein Werk*. Wien, Anton Schroll, 1952.
- Berko, Patrick. und Viviane.: *Peinture orientaliste*. Brüssel, Laconti, 1982.
- Bernabé, Jean u.a.: *Éloge de la Créolité*. Paris, Gallimard, 1990, 1993.
- Bernhard, Marianne (Hrsg.): *Rembrandt*. Bd. 1 Druckgraphik, Bd. 2 Handzeichnungen. München, Südwest Verlag, 1976.
- Bernheimer, Richard: *The Wild Men in the Middle Ages. A Study in Art, Sentiment and Demonology*. Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1952, 1976.
- Betts, Raymond F.: *Assimilation and Association in French Colonial Theory. 1840–1914*. New York, Columbia University Press, 1961.
- von Beyme, Klaus: *Politische Theorien in Russland. 1789–1945*. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2001.
- von Beyme, Klaus: *Politische Theorien im Zeitalter der Ideologien 1789–1945*. Wiesbaden, Westdeutscher Verlag, 2002.
- von Beyme, Klaus: *Das Zeitalter der Avantgarden. Kunst und Gesellschaft 1905–1955*. München, Beck, 2005.
- von Beyme, Klaus: *Föderalismus und regionales Bewusstsein. Ein internationaler Vergleich*. München, Beck, 2007.
- Bezombes, Roger: *L'exotisme dans l'art et la pensée*. Paris, Elsevier, 1953.
- A Bhaba, Homi: *The location of culture*. London, Routledge, 1994.
- Bilang, Karla: *Das Gegenbild. Die Begegnung der Avantgarde mit dem Ursprünglichen*. Leipzig, Edition Leipzig, 1989.
- Bitterli, Urs: *Die „Wilden“ und die „Zivilisierten“. Grundzüge einer Geistes- und Kulturgeschichte der europäisch-überseeischen Begegnung*. München, Beck, 1976.
- A Bitterli, Urs: *Alte Welt – neue Welt. Formen des europäisch-überseeischen Kulturkontakte vom 15. bis zum 18. Jahrhundert*. München, Beck, 1986, 1992, 2. Aufl.
- Boas, George: *Contributions to the History of Primitivism: The Happy Beast in French Thought of the Seventeenth Century*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1933.

- Boime, Albert: *Art in an Age of Revolution 1750–1800. A Social History of Modern Art*, Bd. 1, Chicago, University of Chicago Press, 1987.
- Boime, Albert: *Art in an Age of Bonapartism 1800–1815. A Social History of Modern Art*, Bd. 2, Chicago, Chicago University Press, 1990.
- A Boime, Albert: *The Art of Exclusion. Representing Blacks in the Nineteenth Century*. London, Thames & Hudson, 1990a.
- Bonnet, Jacques: *Der Orientalismus*. In: Ders. *Die Badende. Voyeurismus in der abendländischen Kunst*. Berlin, Parthas Verlag, 2006: 118–130.
- Boogaart, E. van den (Hrsg.): *Johan Mauritz van Nassau-Siegen 1604–1679*. Den Haag, Nijhoff, 1979.
- Boerner, Peter: *Das Bild vom anderen Land als Gegenstand literarischer Forschung*. In: Ritter, Alexander (Hrsg.): *Deutschlands literarisches Amerikabild*. Hildesheim, Olms, 1977: 28–36.
- Bouwsma, William J.: *The Waning of the Renaissance. 1550–1640*. New Haven, Yale University Press, 2000.
- Bradburne, James M. u.a. (Hrsg.): *Blut. Kunst, Macht, Politik, Pathologie*. München, Prestel, 2002.
- A Brant, Sebastian: *Das Narrenschiff*. (1494). Stuttgart, Reclam, 1964.
- Brassai, P.: *Gespräche mit Picasso*. Reinbek, Rowohl, 1966, 1985.
- Brauner, Victor: *Surrealist Hieroglyphs*. Houston, Menil Collection /Ostfildern, Hatje-Cantz, 2001.
- Brenner, Peter J. (Hrsg.): *Der Reisebericht. Die Entwicklung einer Gattung in der deutschen Literatur*. Frankfurt, Suhrkamp, 1989.
- Breton, André: *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard (Pléiade), 1999, Bd. 3.
- Bretschneider, E.: *Mediaeval Researches from Eastern Asiatic Sources*. London, Kegan, Trench & Trübner, 1910, 2 Bde.
- Breydenbach, Bernhard von: *(Perigrinatio in Terram Sanctam. dt. 1486, 1488)*. Ein Reisebericht aus dem Jahr 1483 mit 15 Holzschnitten. Faksimile und Übertragung von Elisabeth Geck (dt. 1486, 1488). Wiesbaden, Guido Pressler, 1961.
- Brooke, P.: *Albert Gleizes. For and Against the Twentieth Century*. New Haven, Yale University Press, 2001.
- Brown, Jonathan: *Velázquez. Maler und Höfling*. München, Hirmer, 1988.
- Brown, M. R.: *Gypsies and the other Bohemians*. Ann Arbor/Michigan, UMI Research Press, 1985.
- Bruk, Jakov: *Vasilij Vereščagin*. Moskau, Izdatel'stvo Skanrus, 2004.
- Bucher, Bernadette: *Icon and Conquest. A Structural Analysis of the Illustrations of de Bry's Great Voyages*. Chicago, Chicago University Press, 1981.
- A Bugner, L. (Hrsg.): *The Image of the Black in Western Art*. New York, Menil Foundation, 1979, Bd. 2.
- von Bülow, Bernhard Fürst: *Denkwürdigkeiten*. Berlin, Ullstein, 1930, Bd. 1.
- Burckhardt, Jacob: *Rubens*. Wien, Berlina-Verlag, 1940.
- Burckhardt, Jacob: *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Stuttgart, Kröner, 1988, 11. Aufl.
- Buergel, Roger M.: *Ängste im Machtfeld. Eine Kritik an der Kritik der Kasseler Dokumenta*. Der Spiegel, 37, 2007: 182–184.
- (Burgkmair): Hans Burgkmair. *Das Graphische Werk*. Stuttgart, Graphische Sammlung Staatgalerie, 1973 (zit. Burgkmair 1973).
- Burke, Peter: *Kultureller Austausch*. Frankfurt, Suhrkamp, 2000.
- Burkhard, Arthur: *Hans Burgkmair d. A.* Leipzig, Insel-Verlag, 1934.

- Burjuji, David Davidovic: Die Wilden Russlands. In: Der Blaue Reiter, München, Piper, 1912, 1965: 41–59.
- Caesarius von Heisterbach: *Dialogus miraculorum*. (Hrsg. J. Strange). Köln, 1851.
- Camus, Albert: Lettre à un militant Algérien (1955). In: Ders.: *Essays*. Paris, Gallimard, 1965: 960–966.
- Castagnary, Jules: *Salon de 1876*. In: *Salons*. Paris Charpentier & Fosquelle 1892, 2 Bde.
- Castiglione, Baldassare: *Il cortegiano*. 1528. Mailand, Mondadori, 1991.
- Chagall, Marc: *Mein Leben*. Stuttgart, Hatje, 1959.
- Champfleury, Jules: *Salons*. 1846–1851. Paris, Lemerre, 1894.
- Chapeaurouge, Donat: *Wandel und Konstanz in der Bedeutung entlehnter Motive*. Wiesbaden, Franz Steiner, 1974.
- Carrà, Carlo: *Tutti gli scritti*. (Hrsg. M. Carrà). Mailand, Feltrinelli, 1978, 1983.
- Chastel, André: *Art et humanisme à Florence au temps de Laurent le Magnifique*. Paris, PUF, 1961, 2. Aufl.
- Chateaubriand: *Mémoires d'outre tombe*. Paris, Flammarion, 1961, 1982, 2 Bde.
- Chatelain, Jean: *Dominique Vivant Denon et le Louvre de Napoléon*. Paris, Librairie Académique Perrin, 1973.
- Chiappelli, Fredi (Hrsg.): *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*. Berkeley, University of California Press, 1976, 2 Bde.
- Clair, Jean: *Avantgarde. Die Verantwortung zwischen Terror des Künstlers und Vernunft*. Köln, DuMont, 1998.
- Clayton, Peter: *l'Egypte retrouvée. Artistes et voyageurs des années romantiques*. Paris, 1984. dt.: *Das wiederentdeckte Ägypten in Reiseberichten und Gemälden des 19. Jahrhunderts*. Bindlach, Gondrom, 1987.
- Clifford, J.: *On Ethnographic Surrealism*. In: Ders.: *The Predicament of Culture*. Cambridge/Mass, Harvard University Press, 1988: 117–151.
- Cobra: *Ausstellungskatalog* Lausanne. München 1997/1998.
- Colin, Susi: *Das Bild des Indianers im 16. Jahrhundert*. Idstein, Schulz-Kirchner Verlag, 1988.
- Columbus, Christoph: *Bordbuch*. Frankfurt, Insel, 1981, 2006.
- Cooper, Helen A.: *John Trumbull. The Hand and Spirit of a Painter*. New Haven, Yale University Press, 1982.
- Cooper, Helen A.: *Winslow Homer. Watercolors*. New Haven, Yale University Press, 1986.
- Corinth, Lovis: *Selbstbiographie* (Hrsg. Charlotte Berend-Corinth). Leipzig, Hirzel, 1916.
- Crow, Thomas: *Emulation. Making Artists for Revolutionary France*. New Haven, Yale University Press, 1995.
- Curl, James Stevens: *Egyptomania. The Egyptian Revival: a Recurring Theme in the History of Taste*. Manchester, Manchester University Press, 1994.
- Danto, Arthur C.: *Das Fortleben der Kunst*. München, Wilhelm Fink, 2000.
- Daumier, Honoré: *Das lithographische Werk*. (Hrsg. Klaus Schrenk). München, Rogner & Bernhard, 1977, 2 Bde.
- Davis, Kenneth C.: *Was dachte sich Gott als er den Menschen erschuf?* Bergisch Gladbach, Lübbe, 1998.
- Degenhart, Bernhard / Schmitt, Annegrit: *Pisanello und Bono da Ferrara*. München, Hirmer, 1995.
- Delacroix, Eugène: *Correspondance générale de Eugène Delacroix* (Hrsg. André Joubin). Paris, Plon, 1936–1938, 5 Bde.
- Delacroix, Eugène: *Journal 1822–1863*. Genf, La Palatine, 1946.
- Delacroix, Eugène: *Journal* (Hrsg.: A. Joubin). Paris, Plon, 1950, 2 Bde.

- Delaunay, Robert: *Zur Malerei der reinen Farbe*. Schriften (Hrsg. H. Dückting). München, Sille Schreiber, 1983.
- Delavigne, Robert / Julien, Charles André: *Les constructeurs de la France d'outre-mer*. Paris, Corée, 1946.
- Denis, Maurice: *Théories, 1890–1910. Du Symbolisme et de Gauguin vers un nouvel ordre classique*. Paris, Bibliothèque de l'Occident, 1913.
- Devisse, Jean / Mollat, Michel: *The Image of the Black in Western Art*. Bd. 2: *Africans in the Christian Ordinance of the World (Fourteenth to the Sixteenth Century)*. Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1979.
- Documenta 11 – Plattform 5: *Ausstellung. Katalog*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2002.
- Documenta Magazine No 1–3, 2007, Reader (Hrsg. Documenta und Museum Fridericianum Kassel). Köln, Taschen, 2007.
- Dubuffet, Jean: *Schriften* Bd. 1: *Malerei in der Falle. Antikulturelle Positionen* (Hrsg. A. Frantzke). Bern, Gachnang & Springer, 1991.
- Dubuffet, Jean: *Schriften* Bd. 2: *Wider eine vergiftende Kultur*. Bern, Gachnang & Springer, 1992.
- Dubuffet, Jean: *Schriften* Bd. 3: *Briefe und kleinere literarische Texte*. Bern, Gachnang & Springer, 1993.
- Dubuffet, Jean: *Schriften* Bd. 4: *Die Autorität des Vorhandenen. Autobiographische Schriften*. Bern, Gachnang & Springer, 1994.
- Dudley, Edward / Novak, Maximilian E (Hrsg.): *The Wild Man Within*. Pittsburgh, Pittsburgh University Press, 1972.
- Dürer, Albrecht: *Schriftlicher Nachlass* (Hrsg. Ernst Heidrich und Heinrich Wölfflin). Berlin, Julius Bard, 1920.
- Eagleton, Terry: *Ästhetik. Die Geschichte ihrer Ideologie*. Stuttgart, Metzler, 1994.
- Egyptomania. Paris, Louvre, 1994.
- Einhorn, Jürgen W.: *Spiritualis unicornis. Das Einhorn als Bedeutungsträger in Literatur und Kunst des Mittelalters*. München, Werner Fink, 1976.
- Einstein, Carl: *Negerplastik*. Leipzig, Verlag der weißen Bücher, 1915, 2. Aufl. München, Kun Wolff, 1920.
- Einstein, Carl: *Werke*. Berlin, Medusa-Verlag, 1980–85, 3 Bde.
- Elliott, John H.: *Renaissance Europe and America: A Blunted Impact?* In: Chiappelli, Fredi (Hrsg.): *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*. Berkeley, University of California Press, 1976, Bd. I: 11–23.
- Emmerling, L.: *Die Kunsttheorie Jean Dubuffets*. Heidelberg, Wunderhorn, 1999.
- Engels, Friedrich: *Algérien (Sept. 1857)*. In: *Marx Engels Werke*. Berlin, Dietz, 1969, Bd. 14: 95–106 (zit. MEW).
- Enwezor: *Die Blackbox*. In: *Documenta 11 – Plattform 5*. Ostfildern, Hatje Cantz, 2002: 42–55.
- Erdmann, D.: *Blake's Vision of Slavery*. Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Jg. XV, 1952: 242–252.
- Erdmann-Macke, Elisabeth: *Erinnerung an August Macke*. Frankfurt, Fischer, 1989.
- von Erffa, Helmut / Staley, Allen: *The Paintings of Benjamin West*. New Haven, Yale University Press, 1986.
- Ernst, Jimmy: *Nicht gerade ein Stillleben*. Erinnerungen an meinen Vater Max Ernst
- Köln, Kiepenheuer & Witsch, 1990.
- Ettemble, René: *La philosophie, les arts et les religions dans l'oeuvre de Marco Polo*. In: Pertusi, Agostino (Hrsg.): *Venezia e l'oriente fra tardo medioevo e rinascimento*. Mailand, Sansoni, 1966: 375–388.

- Ette, Ottmar: Die Ordnung der Weltkulturen. In: Bay, Hansjörg / Merten, Kai (Hrsg.): *Die Ordnung der Weltkulturen*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006: 357–380.
- Evans, Grose: Benjamin West and the Taste of his Times. Carbondale, Southern Illinois University Press, 1959.
- A Exotische Welten. Europäische Phantasien. Ausstellungskatalog. Stuttgart, 1987.
- Falk, Tilman / Hirthe, Thomas: Martin Schongauer. Das Kupferstichwerk. München, Staatliche Graphische Sammlung, 1991.
- Fnan, Franz: Die Verdammten dieser Erde. Frankfurt, Suhrkamp, 1966.
- Farr, Dennis: English Art 1870–1940. Oxford, Clarendon, 1978.
- Fink-Eitel, Hinrich: Die Philosophie und die Wilden. Über die Bedeutung des Fremden für die europäische Geistesgeschichte. Hamburg, Junius, 1994.
- Fisher, Jean (Hrsg.): Global Visions. Towards a new internationalism in the visual arts. London, Kala Press, 1994.
- Flaker, A.: Glossarium der russischen Avantgarde. Graz, Droschl, 1989.
- Flexner, James Thomas: American Old Masters. New York, Dover, 1967.
- Fogelmark, Stig: Carl Fredrik Adelcrantz Arkitekt. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1957.
- Förster, Till: Nur die Fälschung ist ein Original. In: Volkenandt, Claus (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Gegenwartskunst*. Berlin, Reimer, 2004: 199–218.
- Fouchet, M.-P.: Wilfredo Lam. Barcelona, Edición tipográfica, 1983.
- Francastel, Pierre: *Art et société*. Paris, Minuit, 1951.
- Franz, Heinrich Gerhard: Niederländische Landschaftsmalerei im Zeitalter des Manierismus. Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1969.
- Freud, Sigmund: Totem und Tabu. Einige Übereinstimmungen im Seelenleben der Wilden und der Neurotiker (1912/13). In: Freud: *Studienausgabe*, Bd. IX. Frankfurt, S. Fischer, 1974: 287–444.
- Fried, Johannes: Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Die Mongolen und die europäische Erfahrungswissenschaft im 13. Jahrhundert. In: *Historische Zeitschrift* 243, 1986: 287–332.
- Fried, Johannes: Die Aktualität des Mittelalters. Gegen die Überheblichkeit unserer Wissensgesellschaft. Konstanz, Thorbecke, 2002.
- Friedländer, Max J.: Die Altniederländische Malerei. Bd. 9. Berlin, Paul Cassirer, 1931: 101–124 (über Joachim Patinier).
- Friedländer, Max J.: Die Altniederländische Malerei. Bd. X. Berlin, Paul Cassirer, 1932: 9–32 (über Jan Mostaert).
- Friedländer, Max J.: Die Altniederländische Malerei. Bd. XII. Leiden Sijthoff, 1935.
- Friedrich, Annegret u.a. (Hrsg.): Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur. Marburg, Jonas Verlag, 1997.
- Fromentin, Eugène: Lettres de jeunesse (Hrsg. Pierre Blanchon). Paris, Plon, 1909.
- Fromentin, Eugène: *Voyage en Égypte* (1869). Paris, Éditions Montaigne, 1935.
- Fromentin, Eugène: *Oeuvres complètes*. Paris, Gallimard, 1984.
- (Fromentin, Eugène): Correspondance d'Eugène Fromentin. (Hrsg. Barbara Wright). Paris, CNRS-Editions et Universitas, 1995, 2 Bde.
- Frübis, Hildegard: Die Wirklichkeit des Fremden. Die Darstellung der Neuen Welt im 16. Jahrhundert. Berlin, Reimer, 1995.
- Ery, Roger: *Reflections on British Painting*. London, Faber & Faber, 1934.
- Fußmann, K.: Die Schuld der Moderne. Berlin, Corso bei Siedler, 1991.
- Gaehgens, Thomas W. (Hrsg.): Bilder aus der Neuen Welt. Amerikanische Malerei des 18. und 19. Jahrhunderts. München, Prestel, 1988.

- García Sáiz, María Concepción: Die Rassemischung in Amerika und ihr Niederschlag in der Kunst. In: *Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt*. Wien, Kremayr & Scheriau, 1986: 132–137.
- Gasquet, Joachim: *Cézanne*. Paris, Les Éditions Bernheim-Jeune, 1926.
- Gassner, Hubertus / Gillen E. (Hrsg.): Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917 bis 1934. Köln, DuMont, 1979.
- Gauguin, Paul: *Oviri, écrits d'un sauvage*. Paris, 1895. Gallimard, 1974.
- Gauguin, Paul: *Noa Noa* (nach dem Urmanuskript von 1893). München, Piper, 1993.
- Gautier, Théophile: *Voyage pittoresque en Algérie* (1845). Genf, Droz, 1973.
- Gautier, Théophile: *Constantinople et autres textes sur la Turquie*. Paris, Michel Lévy, 1854, 1990.
- Geertz, Clifford: Welt in Stücken. Kultur und Politik am Ende des 20. Jahrhunderts. Wien, Passagen, 1996.
- Gemin, Massimo / Pedrocchi, Filippo: *Tiepolo*. München, Hirmer, 1995.
- Gerlach-Laxner, Uta / Schwintzer, Ellen (Hrsg.): Reisen in den Süden. Reisefieber präzisiert. Ostfildern, Hatje-Cantz, 1997.
- Gide, André: *L'immoraliste*. Roman. Paris, Mercure de France, 1957.
- Gideon-Welcher, C.: Der Mediterrane Charakter in Brancusis Werk. In: *Schriften* 1926–1971. Stationen zu einem Zeitbild (Hrsg. Reinhold Hohl). Köln, DuMont Schauberg, 1973.
- Girardet, Raoul: *L'idée coloniale en France, 1871–1962*. Paris, La Table Ronde, 1972.
- Glatzel, U.: Zur Bedeutung der Volkskunst beim Blauen Reiter. Diss. München, 1975.
- Gleizes, Albert / Metzinger, Jean: *De Cubisme*. Paris, Saint-Vincent-sur-Jabron, Éditions Présence, 1980.
- Göbel, Heinrich: Wandteppiche aus den Niederlanden. Flandern. Brabant. Holland. Leipzig, Pantheon-Verlag für Kunswissenschaft, 1948.
- Gogh, Vincent van: Briefe an seinen Bruder. Berlin, Cassirer, 1928, 3 Bde; Frankfurt, Insel, 1988, 3 Bde.
- Gold und Macht. Spanien in der Neuen Welt. Ausstellungskatalog. Wien, Kremayr & Scheriau, 1986.
- Goldstein, Thomas: Impulses of Italian Renaissance Culture behind the Age of Discoveries. In: Chiappelli, Fredi (Hrsg.): *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*. Berkeley, University of California Press, 1976, Bd. 1: 27–43.
- Göllner, Carl: *Turcica. Die europäischen Türkendrucke des XVI. Jahrhunderts*. Berlin, Akademie-Verlag, 1961.
- Gollek, Rose: Lenbach in Ägypten. In: Franz von Lenbach 1836–1904. München, Städtische Galerie im Lenbachhaus, 1987: 129–137.
- Gombrich, E. H.: *Art and Illusion*. London, Pantheon Books, 1960, 1965.
- Gombrich, E. H.: *The Preference for the Primitive. Episodes in the History of Western Taste and Art*. London, Phaidon, 2002.
- Götz, H.: *Oriental Types in Renaissance and Baroque Painting*. Burlington Magazine, Jg. LXIII, 1938: 50ff, 105ff.
- Grafton, Anthony: *New World. Ancient Texts. The Power of Tradition and the Shock of Discovery*. Cambridge/Mass., Belknap Press of Harvard University Press, 1992.
- Grimmelshausen H. J. Ch. von: Der abenteuerliche Simplicissimus. Leipzig, Insel, o. J.
- Groebner, Valentin: Mit dem Feind schlafen. Nachdenken über Hautfarbe, Sex und Rasse – im spätmittelalterlichen Europa. Historische Anthropologie, Jg. 15, 2007: 327–338.
- Grousset, R.: Orient und Okzident im geistigen Austausch. „L'homme et son histoire“. Stuttgart, Kilpper, 1955.

- Guicciardini, Francesco: *Storia d'Italia*. (1530, 1561). (Hrsg. C. Panigara). Bari, Laterza, 1929, 2 Bde.
- Guiffrey: *Le voyage d'Eugène Delacroix au Maroc*. Paris, 1909, 2 Bde.
- Günther, Erika: *Die Faszination des Fremden. Der malerische Orientalismus in Deutschland*. Münster, LIT, 1989.
- Hamann, Richard: *Rembrandt*. Berlin Safari, 1969.
- Haehnel, Birgit: *Der dunkle Schatten auf der weißen Seele. Der schwarze Satyr in „Der Trunkene Silen“ von Rubens*. In: Friedrich, Annegret u.a. (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg, Jonas Verlag, 1997: 150–163.
- Haenisch, Erich: *Die Geheime Geschichte der Mongolen...erstmalig übersetzt und erläutert*. Leipzig, Harrassowitz, 1941, 1948 2. Aufl.
- Halbwachs, Maurice: *La topographie légendaire des Evangiles en Terre Sainte. Étude de mémoire collective*. Paris, PUF, 1941.
- Harasym, Sarah (Hrsg.): *Gayatri Chakravorty Spivak. The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues*. London, Routledge, 1990.
- Harff, Arnold von: *The Pilgrimage of Arnold von Harff*. London, Hakluyt Society, 1946 (engl. Übersetzung).
- Hardt, A. / Negri, Antonio: *Empire. Die neue Weltordnung*. Frankfurt, Campus, 2002.
- Harris, Neil: *The Artist in American Society. The Formative Years 1790–1860*. Chicago, University of Chicago Press, 1966, 1982.
- Harrison, Charles. / Wood, Paul. (Hrsg.): *Kunsttheorie im 20. Jahrhundert*. Stuttgart, Hatje, 1998, 2 Bde.
- Harten, Jürgen. (Hrsg.): *Siqueiros/Pollock, Pollock/Siqueiros*. 2 Bde. Bd. 2: *Essays, Dokumentation*. Köln, DuMont, 1995.
- Hauptman, William: *Charles Gleyre 1806–1874. Life and Works*. Zürich, Institute for Art Research / Princeton, Princeton University Press, 1996, 2 Bde.
- Hecken, Thomas: *Gegenkultur und Avantgarde 1950–1970. Situationisten, Beatniks, 68er*. Tübingen, Narr Francke Attempto, 2006.
- Heckmann, Hermann: *Matthäus Daniel Pöppelmann*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1986.
- Hegel, Georg Wilhelm Friedrich: *Die Vernunft in der Geschichte*. (Hrsg. Johannes Hoffmeister). Hamburg, Meiner, 1955, 5. Aufl.
- Heikamp, Detlef: *Mexico and the Medici*. Florenz, Editrice Edam, 1972.
- Heikamp, Detlef: *Mexiko und die Medici-Herzöge*. In: Kohl, Karl-Heinz (Hrsg.): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Berlin Frölich & Kauffmann, 1982: 126–146.
- Hellinger, Ariane: *Die Bewertung der documenta 11 in der Kunstkritik. Zwischen „politischer Überfrachtung“ und „neuem Kunstbegriff“ – die postkoloniale Weltkunstausstellung im Spiegel der internationalen Tagespresse*. Mag. Diss., Heidelberg, 2006.
- Herskovits, Melville J.: *The Myth of the Negro Past*. London, Harper, 1941.
- Herodot: *Die Bücher der Geschichte*. Stuttgart, Reclam, 1992, 2 Bde.
- Hobbes, Thomas: *Leviathan* (Hrsg. Iring Fetscher). Neuwied, Luchterhand, 1966.
- Hocke, Gustav René: *Die Welt als Labyrinth. Manier und Manie in der europäischen Kunst*. Hamburg, Rowohlt, 1957, Bd. 1.
- Hodgen, Margaret: *Early Anthropology in the Sixteenth and Seventeenth Centuries*. Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1964.
- Hoffmann, Meike: *Leben und Schaffen der Künstlergruppe „Brücke“ 1905 bis 1913*. Berlin, Reimer, 2005.
- Hogarth, William: *Analysis of the Beauty* (1753). New Haven, Yale University Press, 1997.

- Hohenzollern, J. C. Prinz von / von Lüttichau, M.-A. (Hrsg.): *Otto Mueller. Eine Retrospektive*. Katalog Museum Folkwang Essen. München, Prestel, 2003.
- Honour, Hugh: *The New Golden Land. European Images of America from the Discoveries to the Present Time*. New York, Pantheon Books, 1975.
- Honour, Hugh: *The European Vision of America*. Cleveland, Cleveland Museum of Art, 1975.
- Honour, Hugh: *Wissenschaft und Exotismus. Die europäischen Künstler und die außereuropäische Welt*. In: Kohl, Karl-Heinz (Hrsg.): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Berlin, Frölich & Kaufmann, 1982: 22–47.
- Honour, Hugh: *The Image of the Black in Western Art*. Bd. IV. From the American Revolution to World War I. Cambridge/Mass, Harvard University Press, 1989.
- Hughes, Robert: *The Fatal Shore. The Epic of Australia's Founding*. New York, Knopf, 1987.
- Hülsewig-Johnen, J. (Hrsg.): *Der Blaue Reiter. Avantgarde und Volkskunst*. Bielefeld, Kerber, 2003.
- Hulton, Paul: *The Work of Jacques Le Moyne de Morgues. A Hugenot Artist in France, Florida and England*. London, British Museum Publications, 1977, 2 Bde.
- Hulton, Paul / Quinn, D. B.: *The American Drawings of John White 1577–1590*. Chapel Hill, 1964, 2 Bde.
- Huyghe, René: *Delacroix*. München, Beck, 1967.
- Ibn Battuta: *Reisen ans Ende der Welt 1325–1353*. Tübingen, Horst Erdmann, 1975.
- Ingres, Jean Dominique: *Écrits sur l'art*. Paris, Paris, La bibliothèque des arts, 1994.
- Inklusion: *Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration* (Hrsg. Weibel, Peter), Köln, DuMont, 1996.
- Jacobs, Michael: *The Painted Voyage. Art, Travel and Exploration 1564–1875*. London, British Museum Press, 1995.
- Jacquot, Jean (Hrsg.): *Les fêtes de la Renaissance*. Bd. 1: *Fêtes et cérémonies au temps de Charles Quint*. 1956, Bd. 2. Paris, Éditions du centre national de la recherche scientifique, 1960.
- Jaffe, Irma B.: *John Trumbull. Patriot-Artist of the American Revolution*. Boston, New York Graphic Society, 1975.
- Jantz, Harold: *Images of America in the German Renaissance*. In: Chiapelli, Fredi (Hrsg.): *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*. Berkeley, University of California Press, 1976, Bd. 1: 91–106.
- Jedlicka, Gotthard: *Edouard Manet*. Erlenbach-Zürich, Eugen Rentsch, 1941.
- Jenzen, Agor A.: *Schloss und Park Pillnitz*. München, Deutscher Kunstverlag, 2001, 4. Aufl.
- Jorn, Asger: *Plädoyer für die Form. Entwurf einer Methodologie der Kunst*. München, Klaus Boer Verlag, 1990, 1997.
- Jourda, Pierre: *L'exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand*. Paris, PUF, Bd. 1 1938, Bd. 2 1956.
- Juler, Caroline: *Les orientalistes de l'école italienne*. Paris, ACR édition internationale, 1994.
- Julien, Ch. A. u.a.: *Les Français en Amérique pendant la première moitié du XVIe siècle. Paris. Textes de voyages de Gonville, Verrazano, J. Cartier et Roberval*. PUF, 1946.
- Jullian, Philippe: *Les orientalistes: la vision de l'Orient par les peintres européens du XIXe siècle*. Fribourg, 1977.
- Jung, C. G.: *Psychologie und Alchemie*. Zürich, Rascher, 1944.
- Jussawalla, Adil: *Missing Person. Bombay, Clearing House*, 1976.
- Justi, Carl: *Velázquez und sein Jahrhundert*. Zürich, Phaidon-Verlag, 1933.

- Kahn, Joel: *Culture, Multiculture, Postculture*. London, Sage, 1995.
- Kahnweiler, Daniel-Henri: *Meine Maler – meine Galerien*. Köln, DuMont Schauberg, 1961.
- Kandinsky, Wassily: *Essays über Kunst und Künstler* (Hrsg. Max Bill). Bern, Benteli, 1973, 3. Aufl.
- Kandinsky, Wassily: *Rückblicke* (1913). Bern, Benteli, 1955, 1977.
- Kandinsky, Wassily / Marc, Franz (Hrsg.): *Der Blaue Reiter* (1912). (Hrsg. Klaus Lankheit). München, Piper, 1965, 2004.
- Kahr, Madlyn Millner: *Velázquez. The Art of Painting*. New York, Harper & Row, 1976.
- Kaube, Jürgen: *Das einfache Leben ist unerschwinglich...Eine Studie zum Wandel des Gourmet-Geschmacks*. FAS, 16. 12. 2007: 76.
- Kaufmann, Doris: „Primitivismus“. Zur Geschichte eines semantischen Feldes 1900–1930. In: Hardtwig, Wolfgang (Hrsg.): *Ordnungen in der Krise. Zur politischen Kulturschichte Deutschlands 1900–1933*. München, Oldenbourg, 2007: 425–448.
- Kaufmann, Lynn Frier: *The Noble Savage. Satyrs and Satyr Families in Renaissance Art*. PhD Dissertation, University of Pennsylvania Press, 1979.
- Keen, Benjamin: *The Aztec Image in Western Thought*. New Brunswick, Rutgers University Press, 1971.
- Kehrer, Hugo: *Die Heiligen Drei Könige in Literatur und Kunst*. Leipzig, Seemann, Bd. 1: 1908, Bd. 2: 1909.
- Keller, Otto: *Die Antike Tierwelt*. Leipzig, Wilhelm Engelmann, 1909, Bd. 1.
- Kiblitzky J. (Hrsg.): *The State Russian Museum: Natalia Goncharova. The Russian Years*. St. Petersburg, Palace Editions, 2002.
- Kimpel, Harald: *documenta. Mythos und Wirklichkeit*. Köln, DuMont, 1997.
- Kirchner, Ernst Ludwig: *Davoser Tagebuch. Eine Darstellung des Malers und eine Sammlung seiner Schriften*. (Hrsg. Lothar Grisebach) Köln, DuMont Schauberg, 1968; Filderstadt, Hatje, 1997.
- Klee, Paul: *Tagebücher. 1898–1918*. Köln, DuMont Schauberg, 1957.
- Knöfel, Ulrike: *Die beschleunigte Boheme*. Der Spiegel, 20, 2007: 164–166.
- Knöfel, Ulrike: *Straße zum Weltwunder*. Der Spiegel, 23, 2007: 176–178.
- Kohl, Karl-Heinz (Hrsg.): *Mythen der Neuen Welt. Zur Entdeckungsgeschichte Lateinamerikas*. Berlin, Fröhlich & Kaufmann, 1982.
- Komander, Gerhild H. M.: *Das Chinesische Haus im Park Sanssouci*. Berlin, Druckhaus Henrich, 1994.
- Koselleck, Reinhart: *Vergangene Zukunft. Zur Semantik geschichtlicher Zeiten*. Frankfurt, Suhrkamp, 1989.
- Kramer, Fritz: *Verkehrte Welten. Zur imaginären Ethnographie des 19. Jahrhunderts*. Frankfurt, Syndikat, 1977.
- Kramer, Fritz: *Der rote Fes. Über Besessenheit und Kunst in Afrika*. Frankfurt, Athenäum, 1987.
- Krieger, Verena: *Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde*. Köln, Böhlau, 1998.
- Kris, E.: *Psychoanalytic Explorations in Art*. New York, Schocken Books, 1967.
- Kristeva, Julia: *Fremde sind wir uns selbst*. Frankfurt, Suhrkamp, 1988, 1990.
- Kruse, Christiane: *Wozu Menschen malen. Historische Begründungen eines Bildmediums*. München, Wilhelm Fink, 2003.
- Kubler, G. / Soria, M.: *Art and Architecture in Spain and Portugal 1500–1800*. Harmondsworth, Pelican, 1959.
- Küchler Williams, Christiane: *Erotische Paradiese. Zur europäischen Südseerezeption im 18. Jahrhundert*. Göttingen, Wallstein Verlag, 2004.

- Kühn, Herbert: *Die Kunst der Primitiven*. München, Delphin Verlag, 1923.
- Kunst, Hans-Joachim: *Der Afrikaner in der europäischen Kunst*. Bad Godesberg, Inter Nationes, 1967.
- Kunstwelten im Dialog – von Gauguin bis zur globalen Gegenwart. Köln, Museum Ludwig, 2000.
- La Biennale di Venezia. 51. International Art Exhibition. Venedig, Fondazione La Biennale di Venezia, 2005.
- Laclau, Ernesto: *Universalismus, Partikularismus und die Frage der Identität*. In: Weibel, Peter / Steinle, Christa (Hrsg.): *Identität: Differenz. Tribüne Trikon 1940–1990. Ein Topografie der Moderne*. Wien, Böhlau, 1992: 593–599.
- Lambert, Elie: *Delacroix et les femmes d'Alger*. Paris, Renouard / Laurens, 1937.
- Larkin, Oliver W.: *Art and Life in America*. New York, Holt, Rinehart and Winston, 1969, 2. Aufl.
- Las Casas, Fray Bartolomé de: *Historia de la Indias*. Mexico, Fondo de Cultura Económica, 1951, 3 Bde.
- Le Bot, Marc: *Rembrandt et l'Orient*. Paris, Flammarion 1990.
- Leja, M.: *Reframing Abstract Expressionism. Subjectivity and Painting in the 1940s*. New Haven, Yale University Press, 1993.
- Lelièvre, Pierre: *Vivant Denon, homme des lumières, „Ministre des arts“ de Napoléon*. Paris, Picard, 1993.
- Lemaire, Gérard-Georges: *Orientalismus. Das Bild des Morgenlandes in der Malerei*. o. O., Könemann, 2005.
- Lévi-Strauss: *Traurige Tropen*. Frankfurt, Suhrkamp, 1978.
- Lévy-Bruhl, Lucien: *La mentalité primitive*. Paris, Alcan, 1922, PUF, 1947.
- Lévy-Bruhl, Lucien: *Les carnets*. Paris, PUF, 1949.
- Lesage, Jean-Claude: *Charle de Tounemine, peintre orientaliste*. Aix-en-Provence, Edisud 1986.
- Levenson, Jay A. (Hrsg.): *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. Washington, National Gallery of Art / New Haven, Yale University Press, 1991.
- Levey, Michael: *Giambattista Tiepolo. His Life and Art*. New Haven, Yale University Press, 1986.
- Lévy-Strauss, Claude: *Traurige Tropen*. Frankfurt, Suhrkamp, 1978, 1981.
- Lieb, Norbert: *München. Die Geschichte seiner Kunst*. München, Callwey, 1977, 2. Aufl.
- Lloyd, Jill: *German Expressionism. Primitivism and Modernity*. New Haven, Yale University Press, 1991.
- Lovejoy, A. O. / Boas, G. u. a. Hrsg.: *Primitivism and Related Ideas in Antiquity. A Documentary History of Primitivism and Related Ideas*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1935, 1965.
- Lowe, Lisa: *Critical Terrains: French and British Orientalisms*. Ithaca, Cornell University Press, 1991.
- Lüddemann, Stefan: *Kunstkritik als Kommunikation. Vom Richteramt zur Evaluationsagentur*. Wiesbaden, Deutscher Universitäts-Verlag, 2004.
- Luttermel, R. van: *Jan Mostaerts West-Indisch Landschap. Nederlands Kunsthistorisch Jaarbook*. Bd. 2, 1949: 105–117.
- Maak, Niklas / Richter, Peter: *Dreitausendfünfhundert Kilometer Kunst. Von Venedig zur Art Basel, zu den Skulpturprojekten Münster und zur Documenta 12: Ein Fahrtenbuch*. FAZ, 17. 6. 2007, 25, 33.
- Maak, Niklas: *Das Geschenk der Wettergötter. Produktives Scheitern ist ein Grundmotiv dieser documenta: Bei Ai Weiwei Skulptur hat nun ein Unwetter nachgebessert*. FAZ, 22. 6. 2007: 33.

- Macke, August: *Die Tunisreise. Aquarelle und Zeichnungen*. Köln, DuMont, 1973.
- Macke, August / Marc, Franz: *Briefwechsel*. Köln, DuMont Schauberg, 1964.
- Mackenzie, John M: *Orientalism: History, Theory, and the Arts*. Manchester, Manchester University Press, 1995.
- Magiciens de la terre. Paris, Centre Georges Pompidou, 1989.
- Magnelli entre cubisme e futurisme. Paris, Hazan /Antibes, Musée Picasso, 2004.
- Magri, Véronique: *L'oeil du peintre Fromentin: Un été dans le Sahara*. In: Moureau, François (Hrsg.): *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*. Paris, Klincksieck, 1995: 191–201.
- Mander, Carel van: *Das Leben der niederländischen und deutschen Maler (1617)*. Wiesbaden, VMA-Verlag, 1991, 2000.
- Mandeville's Travels. Texts and translations (Hrsg.: Letts, Malcolm). London, The Hakluyt Society, 1953, 2 Bde.
- Manet 1832–1883. Galéries nationales du Grand Palais, Paris, 1983. Paris. Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1983.
- Marchart, Oliver: *Die Politik, die Theorie und der Westen. Der Bruch der Documenta 11 im Biennalekontext und ihre Vermittlungsstrategie*. In: Volkenandt, Claus (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst*. Berlin, Reimer, 2004: 95–119.
- Marco Polo: *Von Venedig nach China* (Hrsg. Theodor Knust). Stuttgart, Erdmann/Thiemann, 1986, 9. Aufl.
- Marini, Egle: *Marino Marini. Ein Lebensbild*. Frankfurt, Fischer, 1961.
- Marini, Marino: Interview in: Roditi, E.: *Dialoge über Kunst*. Frankfurt, Suhrkamp, 1991: 140–151.
- Marnham, P.: *Dreaming with his eyes open. A life of Diego Rivera*. New York, Knopf, 1998.
- Martin, Jean-Hubert (Hrsg.): *Magiciens de la Terre*. Ausstellung im Centre Georges Pompidou, Paris 1989.
- März, Roland: *Tahiti – Moritzburg und zurück*. In: Gauguin – Tahiti. Ausstellungskatalog Stuttgart, Staatsgalerie, 1998: 272–288.
- Massing, Jean Michel: *The Quest for the Exotic: Albrecht Dürer in the Netherlands*. In: Levenson, Jay A. (Hrsg.): *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. New Haven, Yale University Press, 1991: 115–119.
- Massing, Jean Michel: *Early European Images of America: The Ethnographic Approach*. In: Levenson, Jay A. (Hrsg.): *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. New Haven, Yale University Press, 1991: 515–520.
- Masson, André: *Le rebelle du surréalisme. Écrits*. Paris, Collection Savoir Hermann, 1976.
- Masson, André: *Gesammelte Schriften I*. München, Matthes & Seitz, 1990.
- Matisse, Henri: *Henri Matisse über Kunst*. (Hrsg. J. D. Flam). Zürich, Diogenes, 1983, 1993 2. Aufl.
- Meier-Graefe, Julius: *Édouard Manet*. München, Piper, 1912.
- Meijas, Jordan: *Der Krieger als Künstler und umgekehrt. Vorhersehbare Ekligkeiten, chinesische Revolutionen: Ist die Kunstwelt ein Desaster?* FAZ, 20. 6. 2007: 36.
- Melcher, Ralph (Hrsg.): *Die Brücke in der Südsee – Exotik der Farbe*. Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2006.
- Meyer zur Capellen, Jürg: *Gentile Bellini*. Wiesbaden, Steiner, 1985.
- Meyers, G.: *The Enemy. A biography of Wyndham Lewis*. London, Routledge & Kegan, 1980.
- Michel, E.: *Un tableau colonial de Jan Mostaert*. Revue belge d'archéologie et d'histoire de l'art, Jg. 1, 1931: 133–141.
- Mill, John Stuart: *A System of Logic*. (1843). London, Longmans, 1959.

- Miller, Max, Söffner, Hans-Georg (Hrsg.): *Modernität und Barbarei. Zeitdiagnose am Ende des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt, Campus, 1996.
- Misler, N. / Bowlt, J.E. (Hrsg.): *Pawel Filonow in den 20er Jahren*. Köln, Galerie Gmurzynska, 1992.
- Mitter, Partha (sic.): *Much Maligned Monsters. History of European Reactions to Indian Art*. Oxford, Clarendon, 1977.
- Mohl, Robert von: *Die Staatsromane*. In Ders.: *Die Geschichte und Literatur der Staatswissenschaften*. Erlangen, Enke, 1855, Nachdruck Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1960, Bd. 1: 164–214.
- Möller, H. H. (Hrsg.): *Der frühe Kandinsky. 1900–1910*. Ausstellungskatalog. München, Hirmer, 1994.
- Moeller, M. M. (Hrsg.): *Emil Nolde. Expedition in die Südsee*. Berlin, Brücke-Archiv 20, 2002.
- Monneret, Sophie: *L'Orient des peintres*. Paris, 1989.
- Montaigne, Michel de: *Essais*. Paris, Garnier, 1962, 2 Bde.
- Montesquieu, Charles Louis de Secondat: *Lettres persanes*. Paris, Garnier, 1956.
- Moore, James: *Indian and Jesuit, a Seventeenth Century Encounter*. Chicago, Loyola University Press, 1982.
- Moore, Henry: *Henry Moore on Sculpture* (Hrsg. Ph. James). New York, Da Capo Press, 1966, 1992.
- Morison, Samuel Eliot: *Portuguese Voyages to America in the Fifteenth Century*. Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1940.
- Morison, Samuel Eliot: *Journals and other Documents on the Life and Voyages of Christopher Columbus*. New York, 1963.
- Mouffe, Chantal: *Über das Politische. Wider die kosmopolitische Illusion*. Frankfurt, Suhrkamp, 2007.
- Moureau, François (Hrsg.): *L'œil aux aguets ou l'artiste en voyage*. Paris, Klincksieck, 1995.
- Münker, Marina: *Erfahrung des Fremden. Die Beschreibung Ostasiens in den Augenzeugeberichten des 13. und 14. Jahrhunderts*. Berlin, Akademie Verlag, 2000.
- Murphy, Agnes: *The Ideology of French Imperialism, 1817–1881*. Washington, Catholic University of American Press, 1968.
- Myron, Robert / Sundell, Abner: *Art in America. From Colonial Days through the Nineteenth Century*. New York, Crowell-Collier, 1969.
- Nash, Paul: *Writings on Art* (Hrsg. A. Causey). Oxford, Oxford University Press, 2000.
- Neill, Stephen Charles: *Colonialism and Christian Missions*. London, Butterworth, 1966.
- Neufert, A.: *Wolfgang Paalen. Im Inneren des Wahls*. Monographie, Schriften, Oeuvrekatatalog. Wien, Springer, 1999.
- Newman, Barnett: *Schriften und Interview 1925–1970* (Hrsg. J. O'Neill). Bern, Gachnang & Springer, 1996.
- Nierhoff, Barbara: *Das Bild der Frau. Sexualität und Körperlichkeit in der Kunst der Brücke*. Essen, Klartext Verlag, 2004.
- Nochlin, Linda: *The Imaginary Orient*. In: Diess. *The Politics of Vision* (1989). London, Thames & Hudson, 1991, 1994: 33–59.
- Nolde, Emil: *Mein Leben*. Köln, DuMont, 1976, 1993, 9. Aufl.
- Nolde, Emil: *Reisen, Ächtung, Befreiung. 1919–1946*. Köln, DuMont, 2002, 6 Aufl., 4 Bde.
- Oberman, Heiko: *Contra vanam curiositatem. Ein Kapitel der Theologie zwischen Seelenwinkel und Weltall*. Zürich, Theologischer Verlag, 1974.
- Olivier, Fernande: *Picasso und seine Freunde*. Zürich, Diogenes, 1982.

- Orozco, José Clemente: Schriften in: Baqué, E. /Spreitz, H. (Hrsg.): *José Clemente Orozco 1883–1949*. Berlin, Leibniz Gesellschaft für kulturellen Austausch, 1981.
- Olschki, Leonardo: *Guillaume Boucher, a French artist at the court of the Khans*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1946.
- A Ortmeier, Martin: *Der Primitivismus moderner Malerei. Eine Gattungs- und rezeptions-theoretische Studie*. München, Holler, 1983.
- Osterhammel, Jürgen: *Kulturelle Grenzen in der Expansion Europas*. Saeculum, Jg. 46, 1995: 101–138.
- Oviedo y Valdez, Gonzalo Fernando de: *Historia general de las Indias*. Sevilla 1526, Salamanca 1547.
- Palm, Erwin Walter: *Tenochtitlan y la ciudad ideal de Dürer*. Journal de la Société des Américanistes, n.s. 40, 1951: 59–66.
- H Palmer, Philip Motley: *German Works on America, 1492–1800*. Berkeley, University of California Press, 1952.
- Pan, David: *Primitive Renaissance. Rethinking German Expressionism*. Lincoln, University of Nebraska Press, 2001.
- Panofsky, Erwin: *Studies in Iconology*. New York, Harper & Row, 1962. Dt.: *Studien zur Ikonologie. Humanistische Themen in der Kunst der Renaissance*. (1939). Köln, DuMont, 1980.
- Panofsky, Erwin: *Das Leben und die Kunst Albrecht Dürers*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Nachdruck der Ausgabe München, Rogner & Bernard, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1977.
- Parton, A.: *Mikhail Larionov and the Russian Avantgarde*. London, Thames & Hudson, 1993.
- A Paul Gauguin, Emil Nolde und die Kunst der Südsee. Katalog Ingelheim, Mainz 1997.
- Pechstein, Max: *Erinnerungen*. München, List, 1963.
- Peltre, Christine: *L'atelier du voyage. Les peintres en Orient au XIXe siècle*. Paris, Gallimard, 1995.
- Peltre, Christine: *Orientalism in Art*. New York, Abbeville Press, 1998.
- Peltre, Christine: *Orientalisme*. Paris, Terrail/Édigroup, 2004. engl. Übersetzung: *Orientalism*. Paris, Terail/Édigroup, 2004.
- Pérouse de Montclos, Jean-Marie /Polidori, Robert: *Versailles*. Köln, Könemann, 1996.
- Pertusi, Agostino (Hrsg.): *Venezia e l'oriente fra tardo medioevo e rinascimento*. Venedig, Sansoni, 1966.
- Perucchi-Petri, Ursula: *Die Nabis und Japan*. Das Frühwerk von Bonnard, Vuillard und Denis. München, Prestel, 1976.
- Perucchi-Petri, Ursula: *Die Nabis und der Japonismus*. In: Frèches-Thory / Perucchi-Petri, Ursula: *Die Nabis. Propheten der Moderne*. München, Prestel, 1993: 33–59.
- Petermann, Werner: *Die Geschichte der Ethnologie*. Wuppertal, Peter Hammer, 2004.
- Petrova, J. / Poetter, J.: *Russische Avantgarde und Volkskunst*. Stuttgart, Hatje, 1993.
- H Pevsner, N.: *The Englishness of English Art*. London, Architectural Press, 1956.
- Pfister, O.: *Der psychologische und biologische Untergrund des Expressionismus*. Bern, Bircher, 1920.
- Pinto, Olga: *Viaggiatori veneti in oriente dal secolo XIII al XVI*. In: Pertugi, Agostino (Hrsg.): *Venezia e l'oriente fra tardo Medioevo e Rinascimento*. Mailand, Sansoni, 1966: 389–401.
- Piper, Adrian: *Out of Order, Out of Sight*. Bd. 1: *Selected Writings in Meta-Art 1968–1992*, Bd. 2: *Selected Writings in Art Criticism 1967–1992*. Cambridge/Mass, MIT Press, 1996.

- Pochat, Götz: *Der Exotismus während des Mittelalters und der Renaissance. Voraussetzungen, Entwicklung und Wandel eines bildnerischen Vokabulars*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1970.
- Politics – Poetics das Buch zur Documenta X. Ostfildern, Cantz, 1997.
- Porter, Bernard: *Critics of the Empire: British Radical Attitudes to Colonialism in Africa, 1895–1914*. London, Macmillan, 1968.
- Porterfield, Todd B.: *Art in the Service of French Imperialism in the Near East, 1798–1836*. Princeton, Princeton University Press, 1991.
- Pouzyna, J. V.: *La Chine, l'Italie et les débuts de la Renaissance (XIIIe – XIVe siècles)*. Paris, 1935.
- Prendergast, Christopher: *Napoleon and History Painting. Antoine-Jean Gros's „La Bataille d'Eylau“*. Oxford, Clarendon, 1997.
- Pückler-Muskau, Fürst Hermann von: *Fürst Pücklers orientalische Reisen*. Hamburg, Hoffmann & Campe, 1966.
- Putz, E.: *Jackson Pollock. Theorie und Bild*. Hildesheim, Olms, 1975.
- Raby, Julian: *Picturing the Levant*. In: Levenson, Jay A. (Hrsg.): *Circa 1492. Art in the Age of Exploration*. New Haven, Yale University Press, 1991: 77–81.
- Ramusio, Gian Battista: *Navigazioni e viaggi. Venedig, 1550–1559*, 3 Bde.
- Rauterberg, Hanno: *Kunst kommt von Knallen. Duell der Großausstellungen: Wie die Biennale in Venedig die Kasseler Documenta übertrumpfen will*. Die Zeit, Nr. 25, 14. 6. 2007: 49, 53.
- Rebentisch, Juliane: *Ästhetik der Installation*. Frankfurt, Suhrkamp, 2003.
- Rémusat, Abel: *Mémoires sur les relations politiques des Princes Chrétiens et particulièrement des Rois de France avec les Empereurs Mongols*. Paris, 1822–24.
- Rebel, Ernst: *Albrecht Dürer. Maler und Humanist*. München, Bertelsmann, 1996.
- Renoir, Jean: *Renoir*. Paris 1962. dt. *Mein Vater Renoir*. München, Piper, Zürich, Diogenes, 1962.
- Rentsch, Dietrich: *Schloss und Garten Schwetzingen*. Karlsruhe, C. F. Müller, 1983.
- Reynolds, Joshua: *The Works of Joshua Reynolds* (Hrsg. Malone, Edmund). London 1809, 2 Bde.
- Reynolds, Joshua: *Discourses on Art*. New Haven, Yale University Press, 1997.
- Rhodes, Colin: *Primitivism and Modern Art*. London, Thames & Hudson, 1994, 1997.
- Ringboom, Lars-Ivar: *Graltempel und Paradies. Beziehungen zwischen Iran und Europa im Mittelalter*. Stockholm, Almqvist & Wiksell, 1951.
- Ripa, Cesare: *Iconologia (Rom 1593)*. Nachdruck der Hertel Ausgabe von 1758–1780 in Augsburg. Hrsg.: Edward A. Maser. New York, Dover, 1971.
- Ritzenthaler, Cécile: *L'école des beaux-arts au XIXe siècle. Les Pompiers*. Paris, Mayer, 1987.
- Rodinson, Maxime: *La fascination de l'Islam*. Paris, 1993. dt. *Faszination des Islam*. München, Beck, 1985, 1991.
- Röhricht, Reinhold: *Deutsche Pilgerreisen nach dem Heiligen Lande*. Gotha, Perthes, 1889.
- Rorty, Richard: *Philosophy and the Mirror of Nature*. Princeton, Princeton University Press, 1979.
- Rosenberg, Jakob: *Rembrandt. Life and Work*. London, Phaidon, 1963, 3. Aufl.
- Röske, Th.: *Ernst Ludwig Kirchner. Tanz zwischen den Frauen*. Frankfurt, Insel Verlag, 1993.
- Rosenthal, Donald A.: *Orientalism. The Near East in French Painting. 1800–1880*. Memorial Art Gallery of the University of Rochester. 1982.

- Rota, Italo / Bloch, Jean-Thierry (Hrsg.): *Géricault*. Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1991.
- Rothko, Mark 1903–1970. London, Tate Gallery, 1987.
- Rothko, Mark: *Die Wirklichkeit des Künstlers*. Texte zur Malerei. München, Beck, 2005.
- Rouillard, Clarence Dana: *The Turks in French History, Thought and Literature (1520–1660)*. Paris, Bovin (1938) 1945.
- Rubin, W. S. (Hrsg.): *Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts*. München, Prestel, 1984.
- Rubruck, William of: *The journey of William of Rubruck to the Eastern Parts of the World 1253–1255 as narrated by himself. With two Accounts of the Earlier Journey of John of Pian de Carpine, (Übersetzt aus dem Lateinischen*. Hrsg. Rockhill, William Woodville), London, Hakluyt Society, 1900.
- Saage, Richard: *Utopische Profile: Aufklärung und Absolutismus*. Münster, LIT, 2002.
- Said, Edward W.: *Orientalism*. Western Conceptions of the Orient (1978). London, Penguin, 1991.
- Said, Edward W.: *Kultur und Imperialismus. Einbildungskraft und Politik im Zeitalter der Macht*. Frankfurt, S. Fischer, 1994.
- Said, Edward W.: *Kultur, Identität und Geschichte*. In: Peter Weibel (Hrsg.) *Inklusion: Exklusion*. Köln, DuMont, 1997: 37–46.
- Sandoz, Marc: *Théodore Chassériau 1819–1856*. Paris, Art et metiers graphiques, 1974.
- Scheps, Marc u. a. (Hrsg.): *Kunstwelten im Dialog. Von Gauguin zur globalen Gegenwart*. Köln, DuMont, 2000.
- Schimmel, Annemarie: *Ein Osten, der nie alle wird. Rilke aus der Sicht einer Orientalistin*. In: Dies. (Hrsg.): *Rilke heute. Beziehungen und Wirkungen*. Frankfurt, Suhrkamp, 1975: 183–206.
- Schlocker, Georges: *Jeder der Exot des Anderen. Gleichrangigkeit der Kulturen. Die Biennale zeitgenössischer Kunst in Lyon demonstriert die Ausweitung schöpferischer Erfindung*. <http://www.freitag.de/2000/35/00351501.htm>.
- Schmidt, D. (Hrsg.): *Manifeste, Manifeste. 1905–1933*. Dresden, Verlag der Kunst, 1965. 2 Bde.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Sklaverei und Männlichkeit um 1800*. In: Friedrich, Anneliese u. a. (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg, Jonas Verlag, 1997: 96–111.
- Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: *Das koloniale Unbewusste in der Kunstgeschichte*. In: Below, Irene / von Bismarck, Beatrice (Hrsg.): *Globalisierung, Hierarchisierung. Kulturelle Dominanzen in Kunst und Kunstgeschichte*. Marburg, Jonas Verlag, 2005: 19–38.
- Schmidt-Linsenhof, Viktoria: *Klassizismus und Sklaverei. Zum Funktionswandel kultureller Differenz in A. L. Girodets *Portrait du Citoyen Belley* und M. G. Benoists *Portrait de Negresse**. In: Bay, Hansjörg / Merten, Kai (Hrsg.): *Die Ordnung der Kulturen*. Würzburg, Königshausen & Neumann, 2006: 173–193.
- Schmied, Wieland (Hrsg.): *Matta*. Tübingen, Wasmuth, 1991.
- Schneider, Manfred: *Der Barbar. Endzeitstimmung und Kulturrecycling*. München, Hanser, 1997.
- Schneider, Pierre: *Matisse*. Paris, Flammarion, 1984.
- Schnell, Werner: *Renoirs Versuch, über den Orient in den Salon zu kommen*. In: Güthlein, Klaus / Matsche, Franz (Hrsg.): *Begegnungen. Festschrift für Peter Anselm Riedl zum 60. Geburtstag*. Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1993: 216–231.
- Schöne, W.: *Über das Licht in der Malerei*. Berlin, Mann, 1954.
- Schörner, A.: *Die deutschen Mandeville-Versionen*. Lund, Gleerup, 1927.
- Schultze-Naumburg, Paul: *Kunst und Rasse*. München, Lehmann, 1935, 2. Aufl.

- Seligmann, Kurt: *Das Weltreich der Magie*. Stuttgart, DVA, 1948.
- Seuphor, M: *L'art abstrait*. Bd. 1: 1910–1918. Paris, Maeght, 1971.
- Sibley, David: *Geographies of Exclusion. Society and Difference in the West*. London, Routledge, 1995.
- Sievernich, Gereon (Hrsg.): *America de Bry: Reisen in das westliche Indien*. Berlin, Verlag Casablanca, 1990.
- Siqueiros, David Alfaro: *Man nannte mich den „großen Oberst“*. Erinnerungen. Berlin, Dietz, 1988.
- Slevogt, Max: *Ägyptenreise. 1914*. Ausstellungskatalog. Mainz, Landesmuseum, 1989.
- Sloane, Joseph C.: *French Painting between Past and Present. Artists, Critics & Traditions from 1848 to 1870*. Princeton, Princeton University Press, 1973.
- Smith, William Stevenson.: *Interconnections in the Ancient New East. A Study of Relationships between the Arts of Egypt, the Aegean, and Western Asia*. New Haven, Yale University Press, 1965.
- Snyder, James: *Jan Mostaert's West Indies Landscape*. In: Fredi Chiappelli (Hrsg.): *First Images of America*. Berkeley, University of California Press, 1976: 495–502.
- Southern, R. W.: *Western Views of Islam in the Middle Ages*. Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1962, 1978, 2. Aufl.
- Spector, Jack J.: *Delacroix: The Death of Sardanapalus*. London, 1974.
- Spielmann, Heinz / Westheider, Ortrud (Hrsg.): *Die „Brücke“ und die Moderne 1904–1914. Hamburg*. Publikationen des Bucerius Kunst Forums, 2004.
- Spivak, Gayatri Chakravorty: *The Post-Colonial Critic. Interviews, Strategies, Dialogues* (Hrsg.: Sarah Harasym). London, Routledge, 1990.
- Spuler, Bertold: *Geschichte der Mongolen. Nach östlichen und europäischen Zeugnissen des 13. und 14. Jahrhunderts*. Zürich, Artemis, 1968.
- Spurling, Hilary: *Der unbekannte Matisse. Eine Biographie 1869–1908*. Köln, DuMont, 1999.
- Steinbart, Kurt: *Jan Cornelisz Vermeyen*. In: Marburger Jahrbuch für Kunsthissenschaft. Bd. 6, Marburg, Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg an der Lahn, 1931: 83–113.
- Stokes Sims, L.: *Lam and the International Avantgarde 1923–1982*. Austin, University of Texas Press, 2002.
- Storch, Volker u.a. (Hrsg.): *Evolutionsbiologie*. Berlin, Springer, 2007, 2. Aufl.
- Sturtevant, William C.: *First Visual Images of Native America*. In: Chiappelli, Fredi (Hrsg.): *First Images of America. The Impact of the New World on the Old*. Berkeley, University of California Press, 1976, Bd. 1: 417–453.
- Suárez, Francisco: *De triplici virtute theologica, fide, spe, et charitate (1621)*. Selections from three works (latein. und englisch). Oxford, Clarendon, 1944, 2 Bde.
- Suleri, Sara: *The Rhetoric of English India*. Chicago, Chicago University Press, 1991.
- Sweetman, John: *The Oriental Obsession: Islamic Inspiration in British and American Art and Architecture (1500–1920)*. Cambridge, Cambridge University Press, 1988.
- Täuber, Rita E.: *Der häßliche Eros. Darstellungen zur Prostitution in der Malerei und Grafik 1855–1930*. Diss. Trier, 1994, Berlin, Reimer, 1997.
- Thevet, André: *Les Singularitez de la France antarctique, avtrement nommée Amérique*. Paris, Maurice de la Porte Erben, 1558.
- Thompson, James / Wright, Barbara: *La vie et l'oeuvre d' Eugène Fromentin*. Courbevoie (Paris), ACR Édition, 1987.
- Thornton, A. P.: *The Imperial Idea and Its Enemies: A Study of British Power*. London, Macmillan, 1959, 1968.

- Thornton, Lynne: *Les orientalistes peintres voyageurs. 1828–1908*. Paris, ACR Edition Internationale, 1983.
- Thornton, Lynne: *La femme dans la peinture orientaliste*. Paris, ACR Édition, 1985.
- Thusne, Louis: *Bellini et Sultan Mohammed II. Notes sur le séjour du peintre venitien à Constantinople (1479–1480) d'après les documents originaux en partie inédits*. Paris, 1988.
- Tintelnot, Hans: *Die Barocke Freskomalerei in Deutschland*. München, Bruckmann, 1951.
- Tobey, Mark: *Aus Briefen und Gesprächen*. Düsseldorf, Katalog der Kunsthalle, 1966.
- Tolnay, Charles de: *Hieronymus Bosch*. Wiesbaden, Löwit, o. J.
- Vallentin, A.: *Pablo Picasso*. Paris, Albin Michel, 1956.
- Varadharajan, Asha: *Exotic Parodies. Subjectivity in Adorno, Said and Spivak*. Minneapolis, University of Minnesota Press, 1995.
- Vasari, Giorgio: *Leben der ausgezeichnetsten Maler, Bildhauer und Baumeister*. Stuttgart, Cotta, 1832–1849, 6 Bde. Nachdruck, Worms, Werner, 1983.
- Vatin, Jean-Claude: *La fuite en Égypte. Suppléments aux voyages européens en Orient*. Paris, CEDEJ, 1989.
- Vatin, Jean-Claude: *D'un Orient à l'autre. Les métamorphoses successives des perceptions et connaissances*. Paris, CEDEJ, 1991.
- Vax, L.: *La séduction de l'étrange. Étude sur la littérature fantastique*. Paris, PUF, 1965.
- Vercoutter, Jean u.a.: *The Image of the Black in Western Art*. Bd. 1 From the Early Christian Era to the „Age of Discovery“ . Cambridge/Mass., Harvard University Press, 1976, 1991.
- Verrier, Michelle: *Les peintres orientalistes*. Paris, 1979.
- Vigne, Georges: *Jean-Auguste-Dominique Ingres*. München, Hirmer, 1995.
- Volkenandt, Claus (Hrsg.): *Kunstgeschichte und Weltgegenwartskunst. Konzepte – Methoden – Perspektiven*. Berlin, Reimer, 2004.
- Voltaire: *Traité sur la tolérance*. Genf, Les éditions du cheval ailé, 1961.
- Voss, Julia / Maak, Niklas: So geht das alles nicht weiter. Noch nie war das Interesse an der Gegenwartskunst so groß – und noch nie sah sie so schlecht aus. FAS, 4. 11. 2007: 25.
- Wagner, Thomas: *Der Neuanfang. Die documenta 12 macht sich nichts aus großen Namen*. FAZ. 9. Mai 2007: 41.
- Wahlberg, Anna Greta: *Jean Eric Rehn*. Lund, Signum, 1983.
- Warnke, Martin: *Velázquez. Form und Reform*. Köln, DuMont, 2005.
- Waetzold, Wilhelm: *Dürer und seine Zeit*. Königsberg, Kanter-Verlag, 1944.
- Weibel, Peter (Hrsg.): *Kontext Kunst*. Köln, DuMont, 1994.
- Weibel, Peter / Steinle, Christa (Hrsg.): *Identität: Differenz. Tribüne Trigon 1940–1990. Eine Topografie der Moderne*. Wien, Böhlau, 1992 (Ausstellung in Graz).
- Weibel, Peter (Hrsg.): *Inklusion: Exklusion. Versuch einer neuen Kartografie der Kunst im Zeitalter von Postkolonialismus und globaler Migration*. Ausstellung in Graz. 1996. Köln, DuMont, 1997.
- Weiss, J.: *The Popular Culture of Modern Art. Picasso, Duchamp, and Avant-Gardism*. New Haven, Yale University Press, 1994.
- Weiss, Peg: *Kandinsky and Old Russia: The Artist as Ethnographer and Shaman*. New Haven, Yale University Press, 1995.
- Weltkulturen und moderne Kunst. Ausstellungskatalog München, 1972.
- Werner, Gabriele: *Fremdheit und Weiblichkeit. Zum surrealistischen Exotismus*. In: Friedrich, Annegret u.a. (Hrsg.): *Projektionen. Rassismus und Sexismus in der Visuellen Kultur*. Marburg, Jonas Verlag, 1997: 79–111.

- We, the People. *The Story of the United States Capitol*. Washington, United States Capitol Historical Society, 1985.
- White, Hayden: *The Noble Savage. Theme as Fetish*. In: Chiappelli, Fredi (Hrsg.): *First Images America: The Impact of the New World on the Old*. Berkeley, University of California Press, 1976, Bd. 1: 121–135.
- Wichmann, Siegfried (Hrsg.): *Weltkulturen und moderne Kunst*. München, Dokumentation, 1972.
- Wichmann, Siegfried: *Japonismus. Ostasien – Europa. Begegnungen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*. Herrsching, Schuler, 1980.
- Wilson-Smith, Timothy: *Napoleon and His Artists*. London, Constable, 1996.
- Wind, Edgar: *Pagan Mysteries in the Renaissance*. London, Faber & Faber, 1958.
- Winzinger, F.: *Albrecht Altdorfer und die Miniaturen des Triumphzuges Kaiser Maximilian I*. In: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen in Wien*, 62, 1966: 157–172.
- Wolfsgruber, Karl: *Dom und Kreuzgang von Brixen*. Bozen, Athesia, 1988.
- Worringer, W.: *Abstraktion und Einfühlung*. München, Piper, 1964.
- Wright, Barbara / Moisy, Pierre (Hrsg.): *Gustave Moreau et Eugène Fromentin: documents inédits*. La Rochelle, Quartier Latin, 1972.
- Wollstonecraft, Mary: *A Vindication of the Rights of Woman* (1792). In: *Political Writings*. Oxford University Press, 1994: 63–283.
- Wood, Frances: *Marco Polo kam nicht bis China*. München, Piper, 1996.
- Zacher, Christian K.: *Curiosity and Pilgrimage. The Literature of Discovery in fourteenth century England*. Baltimore, Johns Hopkins Press, 1976.
- Zampetti, Pietro: *L'oriente del Carpaccio*. In: Pertugi, Agostino (Hrsg.): *Venezia e l'oriente fra tardo medioevo e rinascimento*. Mailand, Sansoni, 1966: 511–526.

## Liste der Abbildungen

1) Bernhard von Breydenbach: Ansicht von Jerusalem, 1483 .....	21
2) Mangu Khans Magische Fontaine .....	28
3) „Der Selbstmordattentäter“ im Kampf gegen die Heiden im Kreuzgang zu Brixen, 15. Jahrhundert .....	35
4) Antonio Pisanello: Kalmücke, 1435/38 .....	38
5) Gentile Bellini: Doppelporträt mit Mehmet II .....	39
6) Albrecht Altdorfer: Die Kalikutischen Leut. 1512–1516 .....	40
7) Martin Schongauer: Brustbild einer Maurin .....	42
8) Hans Burgkmair: Der König von Gutzin mit Gefolge, 1508 .....	43
9) Albrecht Dürer: Die Türkensfamilie, 1498–1500 .....	44
10) Jan van Scorel: Einzug Christi in Jerusalem, 1525/27 .....	46
11) Giulio Romano: Plus ultra, 1530 .....	54
12) Albrecht Dürer: Wappen des Todes, 1503 .....	56
13) Christoph Weiditz: Aztekischer Edelmann, 1539 .....	57
14) Theodor de Bry: Die Spanier treiben allerhand Unzucht mit den Indianischen Weibern, 1597 .....	58
15) Jan Mostaert: Die Eroberung Amerikas, nach 1521 .....	62
16) André Thevet: Hinrichtung eines Gefangenen durch die Tupinamba, 1557 .....	65
17) John White: Indian Woman .....	66
18) Albert Eckhout: Tapuya Kriegstanz, 1641–43 .....	68
19) Joseph Wright of Derby: Indianerwitwe, 1785 .....	71
20) John Vanderlyn: Der Tod der Jane McCrae, (Skalpierung durch Indianer) 1804 .....	72
21) Benjamin West: Penns Vertrag mit den Indianern, 1772 .....	73
22) Charles Beard King: Junger Omahaw, 1821 .....	74
23) Der Heilige Mauritius, Dom zu Magdeburg .....	78
24) Andrea Mantegna: Putten und zwei Zuschauerinnen im trompe l'oeil des Schlafzimmers im Palazzo Ducale, Mantua, 1473–74 .....	79
25) Albrecht Dürer: Die Sklavin Katharina, 1521 .....	81
26) Diego Velázquez: Juan de Pareja, 1650 .....	82
27) Peter Paul Rubens: Vier Negerköpfe, um 1616–18 .....	83
28) Rembrandt: Zwei Neger, 1661 .....	84
29) Rembrandt: Die Taufe des Mohrenkämmerers, 1626 .....	85
30) Peter Paul Rubens: Die vier Erdteile, um 1620 .....	86
31) Giambattista Tiepolo: Africa, Residenz Würzburg, 1750–53 .....	87
32) Anne-Louis Girodet: Portrait des Bürgers Jean-Baptiste Belley, 1797 .....	89
33) Marie Guilhelmine Benoist: Portait d'une Negresse, 1800 .....	90
34) Théodore Géricault: Das Floß der Medusa, 1819 .....	91
35) Théodore Chassériau: Studie eines Negers, 1838 .....	92
36) Honoré Daumier: Ich habe Dir schon mal verboten, mich „maître“ zu nennen, 1844 .....	93
37) William Blake: Flagellation of a Femal Samboe Slave, 1796 .....	95
38) John Singleton Copley: Watson and the Shark, 1778 .....	98
39) John Trumbull: The Death of General Warren at the Battle of Bunker's Hill, 1786 .....	99

40) Frontispiz zu Vivant Denon: <i>Description de l'Egypte</i> , 1802. . . . .	102
41) Pierre Narcisse Guérin: Bonaparte begnadigt die Revoltierenden von Kairo, 1808 . . . . .	103
42) Jean-Auguste-Dominique Ingres: Türkisches Bad, 1863 . . . . .	110
43) Eugène Delacroix: Die Frauen von Algier, 1849 . . . . .	112
44) Eugène Delacroix: Moulay Abd-el Rahman, Sultan von Marokko, 1856 . . . . .	114
45) Théodore Chassériau: Ali-Ben Hamet, Kalif von Konstantin, 1845 . . . . .	115
46) Eugène Fromentin: Das Land des Durstes, 1859 . . . . .	117
47) Jean-Louis Gérôme: Der Sklavenmarkt, frühe 1860er Jahre . . . . .	119
48) Vasilij Vasil'eviç Veresčagin: Apotheose des Krieges, 1871 . . . . .	122
49) Édouard Manet: Olympia, 1863 . . . . .	124
50) Henri Matisse: Selbstbildnis beim Malen, 1912 . . . . .	141
51) Henri Matisse: Odaliske in roten Hosen, 1921/22 . . . . .	144
52) Pablo Picasso: Die Frauen von Algier „O“, 1955 . . . . .	145
53) Emil Nolde: Der Missionar, 1912 . . . . .	147
54) Willi Baumeister: Afrika I . . . . .	148
55) Dossou Amidou: Maske, 1965 . . . . .	162
56) Wilfredo Lam: Die Dritte Welt, 1965/66 . . . . .	171
57) José Clemente Orozco: Cortés und Malinche, 1922–26 . . . . .	172
58) Houria Niati: No to torture, 1982/83 . . . . .	174

### Danksagung

Zu Dank für die Hilfe bei der Dokumentation und Bildbeschaffung fühle ich mich meinen Mitarbeiterinnen Elisabeth Buchner und Ariane Hellingr verpflichtet. Frau Ingeborg Klinger im Institut für Europäische Kunstgeschichte an der Universität Heidelberg hat die Bildvorlagen digitalisiert – auch ihr herzlichen Dank! Aller Dank zielte ins Leere, hätte nicht Herr Professor Dr. Raimar Zons vom Wilhelm Fink Verlag das Manuskript freundlich in sein Programm aufgenommen.

## Personenregister

- Acosta, José de 17  
Adelcrantz, Carl Fredrik 51  
Agamben, Giorgio 169  
Alexander, William 106  
Allori, Alessandro 37  
Alvarus, Paulus 23  
Altdorfer, Albrecht 40, 41, 62  
Amidou, Dossou 162  
Ans dell, Richard 98f  
Aristoteles 17, 60  
Arp, Hans 149
- Bacon, Francis (Philosoph) 30, 89  
Bacon, Francis (Maler) 163  
Bahr, Hermann 133  
Balla, Stefano della 49  
Balzac, Honoré de 108  
Barrès, Maurice 131  
Baudelaire, Charles 68, 75, 109, 111, 112, 114, 125  
Baumeister, Willi 147f  
Beauvais, Vincenz von 26  
Beckmann, Max 152, 160  
Bellarmino 32  
Belting, Hans 174  
Bellini, Gentile 38f, 80  
Bénédite, Léonce 101, 113, 119, 120, 143  
Benjamin, Walter 16, 163, 169  
Benoist, Marie Guilhelmine 90, 99  
Bergson, Henri 130  
Bernabé, Jean 166  
Beuys, Joseph 155, 156, 163  
Bhaba, Homi K. 170  
Bing, Samuel 128, 129  
Blake, William 74, 94-96  
Blechen, Carl 94  
Bodin, Jean 30  
Bodmer, Karl 68  
Bonnard, Pierre 129, 130  
Bosch, Hieronymus 44f, 80  
Botticelli, Sandro 78  
Boucher, François 50  
Boucher, Guillaume 29
- Bougainville, Louis Antoine de 31  
Bracht, Eugen 121  
Brancusi, Constantin 136  
Brant, Sebastian 53  
Brauner, Victor 149  
Brébeuf, Georges 60  
Bredt, Max 121  
Breton, André 131, 148, 149, 152, 153, 155f, 167  
Breu, Jörg 61  
Breydenbach, Bernhard von 14, 20, 21, 38  
Bruno, Giordano 30  
Bry, Theodor de: 19, 20, 57, 58, 62, 64, 67  
Buergel, Roger M. 179  
Buffon, Georges Louis Leclerc Comte de 74  
Burckhardt, Jacob 25  
Burgkmair, Hans 42, 43, 45, 55, 61f, 80  
Burke, Edmond, 94, 96  
Burty, Philippe 127  
Buti, Lodovico 37  
Byron, Lord George G. N. 107, 108, 110
- Ca da Mosto, Alvise 41  
Caesarius von Heisterbach 22  
Calder, Alexander 151  
Camus, Albert 105  
Carpaccio, Vittore 38, 79  
Carrà, Carlo 134, 139  
Carrington, Leonora 135  
Cartier, Jacques 55, 59  
Castagnary, Jules 34, 37, 117, 118, 119  
Castiglione, Baldassare 36  
Catlin, George 68, 75  
Cervantes, Miguel de 60  
Cézanne, Paul 93, 118f  
Chagall, Marc 150, 153  
Chambers, William 50  
Champfleury, Jules 118  
Chardin, Jean Baptiste 49f  
Chassériau, Théodore 91, 92, 106, 113, 114-116

Chateaubriand, François René de 69f, 107  
 Chlebnikov, Velimir V. 139  
 Claudel, Paul 117  
 Clément, Félix 108  
 Clouet, Jean 62  
 Coeck, Pieter 23, 45, 46f  
 Columbus 7, 15, 25, 28, 53, 54f 59, 62  
 Conrad, Joseph 13, 105  
 Copley, John Singleton 70, 97f  
 Corinth, Lovis 150  
 Cortés, Hernan 62, 63, 154, 172, 173  
 Cosimo, Piero de 59  
 Courbet, Gustave 118  
 Cowper, William 96  
 Cranach, Lucas 59  
 Dante Alighieri 35f  
 Danto, Arthur C. 159, 160  
 Darwin, Charles 97, 136  
 Daumier, Honoré 93  
 David, Jacques Louis 90, 101, 113  
 Decamps, Alexandre Gabriel 108  
 Defoe, Daniel 20  
 Delacroix, Eugène 12, 13, 108-114, 116, 120, 125, 143, 145, 174  
 Delaunay, Robert 152  
 Denis, Maurice 123, 129  
 Denon, Vivant 101, 102-104  
 Derain, André 151  
 Diderot, Denis 31, 59  
 Dix, Otto 125  
 Dongen, Kees van 137, 143  
 Dubuffet, Jean 154f, 156  
 Duchamp, Marcel 163, 164  
 Dürer, Albrecht 10, 39, 41, 44, 45, 55, 56, 61, 77, 80, 81  
 Dyck, Anthony van 36, 75  
 Earle, Augustus 107  
 Eeckhout, Albert 67f, 82  
 Effner, Joseph 50  
 Einstein, Carl 133  
 Eliot, T. S. 135  
 Enfantin, Barthélemy-Prosper 106f  
 Engels, Friedrich 105f  
 Ensor, James 127, 147  
 Enwezor, Okwui 165-168, 173  
 Ernst, Max 135, 138, 148, 149, 152  
 Eyck, Jan van 41

Fanon, Frantz 105, 170  
 Filonov, Pavel 150f  
 Fisher, Jean 170  
 Flaubert, Gustave 13, 107  
 Foucault, Michael 12, 14, 163f, 169, 177  
 Füssli, Heinrich 96  
 Francken, Frans d. Ä. 46  
 Francken, Frans d. J. 48  
 Franke, Albert Josef 121  
 Freud, Sigmund 8, 134f, 137, 163  
 Friedländer, Max 23, 45, 46, 47, 63  
 Fromentin, Eugène 13, 107, 116f, 123  
 Gadamer, Hans-Georg 160  
 Galilei, Galileo 30  
 Ganivet, Angel 131  
 Gaudi, Antoni 55  
 Gauguin, Paul 11, 119, 127-129, 138, 141f  
 Gautier, Théophile 107, 114, 115f, 117  
 Geertz, Clifford 175  
 Gentz, Wilhelm 121  
 Georgievits, Barthélémy 27  
 Gérard, François 104  
 Géricault, Théodore 90-93, 109, 113, 117, 120  
 Gérôme, Jean-Léon 12, 108, 118f  
 Ghirlandaio, Domenico 78  
 Giacometti, Alberto 135  
 Giambologna 67  
 Gide, André 142  
 Giotto di Bondone 38  
 Girodet, Anne-Louis 10, 69f, 88, 89, 104, 109, 148  
 Gleizes, Albert 131, 135, 151  
 Gleyre, Charles 106f, 108  
 Gobineau, Arthur 60, 146  
 Godwin, William 95, 96  
 Goes, Hugo van der 79  
 Goethe, Johann Wolfgang von 8, 116, 160  
 Gogh, Vincent van 11, 117, 127, 129, 145  
 Gombrich, E. H. 14, 42, 134, 178  
 Goncharova, Natalja 153  
 Gottlieb, Adolph 154  
 Goya, Francisco 125  
 Gozzoli, Benozzo 38, 78  
 Gramsci, Antonio 166  
 Grieshaber, HAP 148  
 Grimmelshausen, Hans Jakob 148  
 Christoph von 20

Gros, Antoine Jean 10, 92, 101, 109, 113  
 Grosz, George 125  
 Groys, Boris 169  
 Guérin, Pierre-Narcisse 102f, 104  
 Guicciardini, Francesco 16  
 Habermas, Jürgen 167, 170  
 Hakluyt, Richard 66  
 Halbwachs, Maurice 23  
 Hals, Frans 81  
 Hans von Aachen 79  
 Hartung, Hans 130  
 Hayez, Francesco 121  
 Heckel, Erich 140, 147  
 Hegel, Georg Wilhelm Friedrich 59, 69, 105  
 Herodot 17, 27, 59  
 Hickey, Thomas 106  
 Hobbes, Thomas 33  
 Hobson, J. A. 105  
 Hogarth, William 71, 89  
 Hokusai 129  
 Holbein, Hans 36  
 Homer, Winslow 75, 98  
 Honnecourt, Villard de 29  
 Honour, Hugh 61, 97  
 Houdon, Jean-Antoine 87  
 Hugo, Victor 115  
 Hulme, T. E. 155  
 Humboldt, Alexander von 68  
 Ibn Battuta 25  
 Ingres, Jean-Auguste-Dominique 90, 91, 99, 109f, 116, 120  
 Janssen, Horst 159  
 Johnson, Samuel 97  
 Jorn, Asger 130, 155, 156  
 Jung, C. G. 154, 163  
 Jussawalla, Adil 170  
 Kahlo, Frida 173  
 Kahnweiler, Daniel-Henry 138  
 Kandinsky, Wassily 137-139, 152f  
 Kiefer, Anselm 159  
 King, Charles Beard 74, 75  
 Kipling, Rudyard 13  
 Kirchner, Athanasius 50  
 Kirchner, Ludwig 132, 136f, 139, 140, 150  
 Klee, Paul 127, 143f, 151  
 Kleist, Heinrich von 91  
 Klimt, Gustav 11, 128  
 Körner, Ernst 121  
 Koselleck, Reinhart 131  
 Kretschmer, Hermann 121  
 Kristeva, Julia 163, 169  
 Kručenych, Aleksej E. 139  
 Kubin, Alfred 129  
 Lafitau, J. F. 59  
 Lahontan, Louis Armand Baron de 30f.  
 Lalement, Jérôme 60  
 Lam, Wilfredo 135, 149, 171f  
 Lamartine, Alphonse de 107  
 Lancret, Nicolas 86  
 Larionov, Michail F. 153  
 Las Casas, Bartolomé de 28, 32, 59, 60, 65, 88, 154  
 Latour, Maurice Quentin de 87  
 Laurens, Henri 135  
 Le Moigne de Morgues, Jacques 66f  
 Lenbach, Franz von 121  
 Leonardo da Vinci 37, 45, 78  
 Léry, Jan de 66  
 Le Vau, Louis 50  
 Lévi-Strauss, Claude 31f  
 Lévy-Bruhl, Lucien 134f, 149  
 Linnaeus (Karl von Linne) 55  
 Lipchits, Jacques 135  
 Lochner, Stefan 79  
 Lorrain, Claude 68  
 Lotto, Lorenzo 36  
 Macke, August 137f, 143f  
 Magnelli, Alberto 139  
 Makart, Hans 94, 121, 132  
 Mander, Carel van 45, 46f, 63  
 Mandeville, Sir John 19, 20, 21, 59  
 Manet, Édouard 11, 12, 93, 99, 119, 124f, 127  
 Mantegna, Andrea 79, 80,  
 Mannheim, Karl 30  
 Mantegna, Andreas 44  
 Marc, Franz 137f, 152f  
 Marchais, Pierre-Antoine 68  
 Marco Polo 26-29  
 Marinetti, Filippo Tommaso 139  
 Marini, Marino 135  
 Marx, Karl 30, 105f, 134  
 Masson, Henri 130f, 167

Matisse, Henri 15, 120, 123, 137, 140f, 142, 143, 144, 150, 151f  
 Matta, Roberto 172  
 Mayr, Heinrich von 121  
 Meidner, Ludwig 150  
 Meier-Graefe, Julius 12  
 Memling, Hans 79  
 Mena, Luis de 58  
 Metzinger, Jean 151  
 Meyerheim, Paul 121  
 Michelangelo Buonarrotti 78  
 Mill, John Stuart 180  
 Miró, Joan 135, 151  
 Mohl, Robert von 31  
 Monet, Claude 123, 128  
 Monsiau, Nicolas 88f  
 Montagu, Lady Mary 109  
 Montaigne, Michel de 33, 59  
 Montesinos, Antonio de 32  
 Montesquieu, Charles de 19, 34, 120  
 Moore, Henry 135  
 Moreau, Gustave 117  
 Mostaert, Jan 62, 63, 64  
 Mouffe, Chantal 165  
 Mueller, Otto 144f  
 Musset, Alfred de 107  
 Napoleon Bonaparte 10, 69, 101-104  
 Negri, Antonio 169, 177  
 Neumann, Balthasar 49  
 Newman, Barnett 154, 155  
 Niati, Houria 173f  
 Nietzsche, Friedrich 133, 136  
 Nieuhoff, Johann von 50  
 Nikolaus von Verdun 77  
 Nohlin, Linda 11, 12, 99, 118, 122  
 Nolde, Emil 140, 142, 146, 147,  
 148  
 Oller, Francisco 98  
 Orozco, José Clemente 172f  
 Osthaus, Karl Ernst 146  
 Oviedo y Valdez, Gonzalo Fernández 61  
 Owen, Robert 68  
 Paalen, Wolfgang 148f  
 Paine, Tom 96  
 Panofsky, Erwin 12, 56  
 Paracelsus, Philippus 17, 54  
 Patinier, Joachim 63  
 Peale, Charles Wilson 73, 75

Pechstein, Max 132, 137, 140, 142, 146, 147  
 Penck 156  
 Petzl, Josef 121  
 Pevsner, Nikolaus 120  
 Piano de Carpi, Giovanni dal 26  
 Pigage, Nicolas de 50  
 Picasso, Pablo 135, 140, 143, 145, 151f, 155  
 Pinturicchio 37, 38  
 Piper, Adrian 160f  
 Pirckheimer, Willibald 56  
 Pisanello, Antonio 37, 38  
 Plato 33  
 Pöppelmann, Matthäus Daniel 50  
 Poirier, Anne & Patrick 162f  
 Pollock, Jackson 130, 156  
 Post, Frans 67  
 Postel, Guillaume 32  
 Pound, Ezra 135  
 Pozzo, Andrea 48  
 Priestley, Joseph 94  
 Proust, Marcel 117  
 Pückler, Hermann Fürst 24, 108  
 Quesnay, François 51  
 Rabelais, François 64  
 Raffael Santi 78, 146  
 Raleigh, Walter 57, 59, 67  
 Ramusio, Gian Battista 29  
 Raynal, Guillaume Thomas François 74, 88  
 Redon, Odilon 129  
 Rehn, Jean Eric 51  
 Rembrandt van Rijn 10, 47, 81, 82-85, 142  
 Regnault, Henri 11, 124  
 Renan, Ernest 118  
 Renoir, Auguste 119, 123f  
 Reynolds, Sir Joshua 71, 89, 97f  
 Rimbaud, Arthur 120  
 Ripa, Cesare 48f  
 Rivera, Diego 154, 172, 175  
 Romano, Giulio 53, 54  
 Rorty, Richard 160  
 Rottmann, Carl 121  
 Rothko, Mark 154  
 Roubrouck, (Rubruck) Willem van 26, 27, 29

Rousseau, Henri 138, 145  
 Rubens, Peter Paul 10, 47, 81, 83f, 86  
 Ruskin, John 136  
 Rousseau, Jean Jacques 19, 51, 59, 64, 88  
 Sachs, Hans, 16, 57  
 Said, Edward 9, 11, 105, 120, 175, 177  
 Sarto, Andrea del 79  
 Schäufelein, Hans 16  
 Schedel, Hartmann 15  
 Schlesinger, Henri Guillaume 108  
 Schlüter, Andreas 48  
 Schmidt, Max 121  
 Schmidt-Rottluff, Karl 140, 147  
 Schongauer, Ludwig 37, 42  
 Schongauer, Martin 41f  
 Schopenhauer, Arthur 129  
 Schultze-Naumburg, Paul 130  
 Scorel, Jean van 23, 24, 45-47  
 Seel, Adolf 107  
 Seligmann, Kurt 135, 148  
 Shakespeare, William 116  
 Sinan 40  
 Siqueiros, David Alfaro 154, 172f  
 Smith, Adam 94  
 Smith, Adam 94  
 Sousa Santos, Boaventura de 165  
 Spencer, Herbert 136  
 Spencer, Stanley 133  
 Spitzweg, Carl 121  
 Spivak, Gayatri Ch. 164, 178  
 Springer, Balthasar 43  
 Swift, Jonathan 20  
 Staden, Hans 64  
 Stanhope, Lady Hester Lucy 108  
 Stein, Gertrude 152  
 Sturtevant, William 18, 61, 64, 65  
 Suárez, Francisco 32  
 Tacitus 30  
 Tamayo, Rufino 154  
 Tapié, Antoni 155  
 Tatlin, Vladimir E. 153  
 Thevet, André 64, 65f  
 Thomson, James 103  
 Thoré, T. (W. Bürger) 113, 114  
 Tiepolo, Giambattista 8, 49, 86, 106  
 Tintoretto, Jacopo 38  
 Tizian 38, 81, 125  
 Tobey, Mark 130  
 Tocqueville, Alexis de 114  
 Toynbee, Arnold 134  
 Trumbull, John 17, 73, 97-99  
 Turner, William 74, 96f, 103  
 Tzara, Tristan 149  
 Unamuno, Miguel de 131  
 Vanderlyn John 71, 72  
 Vasari, Giorgio 37  
 Velázquez, Diego 10, 81f  
 Vereščagin, Vasilij Vasil'evič 122-123  
 Vermeyen, Jan 45, 47  
 Vernet, Horace 107, 113, 118  
 Vespucci, Amerigo 47, 57  
 Viollet-le-Duc, Eugène-Emmanuel 60  
 Vlaminck, Maurice de 132  
 Voltaire 34, 59, 88, 111  
 Vos, Cornelis de 85  
 Vrubel, Michail 153  
 Vuillard, Édouard 129  
 Waldseemüller, Martin 53  
 Warnke, Martin 82, 159  
 Watteau, Antoine 71  
 Weibel, Peter 159, 166, 174  
 Weiditz, Christoph 56, 57, 62, 63  
 Weiwei, Ai 179  
 West, Benjamin 48, 70-74, 97f  
 White, John 65, 66, 67  
 Wicar, Jean-Baptiste 88  
 Wind, Edgar 22  
 Wölfflin, Heinrich 159  
 Wollstonecraft, Mary 95  
 Worringer, Wilhelm 133, 178  
 Wright of Derby, John 70, 71  
 Yeats, William Butler 135  
 Ziem, Félix 118f  
 Zola, Henri 11, 125, 127