

„Der Siedler fixiert, sein Tun ist auf Dauer gerichtet. Und darum ist er konservativer vielleicht beschränkter als der Nomade. [...] Man flüchtet immer wieder in die Bleibe und die Vorstellung der Stete und Wiederholungen zurück.“

„Dauer und Ewigkeit bedeuten eine Todesabwehr, indem man den Tod in ihnen antizipiert.“

Die beiden Zitate stammen von dem eigensinnigen Kunsthistoriker und Schriftsteller Carl Einstein. In ihnen artikuliert sich seine Zivilisationskritik, die er aus der Analyse des Übergangs von einer nomadischen in eine sesshafte Kultur im Zweistromland entwickelt. Der Versuch, nomadisches Leben über Architektur und Stadtgründung festzuschreiben, bildet für Einstein den Ursprung der Zivilisation, wie wir sie kennen. Gleichzeitig sieht er in der Suche nach Stabilität und Fixierung von Leben im Anschluss an Freud eine Eindämmung des Todestrieb am Werk.

Das Projekt *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930* blickt aus der Perspektive des Werks von Carl Einstein auf die Kunst- und Kulturentwicklung in der Zeit zwischen den zwei Weltkriegen. Es ist eine Zeit der Krisen: Das Projekt Europa ist durch den Zivilisationsbruch des Ersten Weltkriegs delegitimiert, die Stimmen der ausgebeuteten Kolonien werden immer hörbarer, gleichzeitig unterminieren die Revolutionen in den Wissens- und Technologiesystemen die alten Realitätsentwürfe, schließlich stürzt die Weltwirtschaftskrise große Teile der Gesellschaft in die Armut. Es ist eine Zeit, in der Künstler und Denker wie Einstein auf der Suche nach den Ursprüngen der Zivilisation sind, um verlorene Den- und Erfahrungsschichten als Ressource für den Umgang mit einer immer poröser werdenden Gegenwart freizulegen.

Ausgehend von diesen historischen Referenzen entsteht in dem Projekt ein Resonanzraum für die Auseinandersetzungen um die tiefgreifenden Transformationen unserer Gegenwart, die grundlegende ökonomische und soziale Verwerfungen zur Folge haben. Grundiert wird die neue Nervosität der 1920er und 1930er Jahre – gezeichnet von fast täglichen Erschütterungen einer scheinbar aus den Fugen geratenen Welt – durch die Angst vor neuen Kriegen, greifbar schon in den

Erinnerungsgesten zu Beginn und Ende des Ersten Weltkrieges.

Neolithische Kindheit gehört als Teil von *Kanon- Fragen* zum Großprojekt „100 Jahre Gegenwart“, in dem sich das Haus der Kulturen der Welt als Fortsetzung des „Anthropozän-Projekts“ im Sinne einer Zeitdiagnose mit den grundlegenden kulturellen Deutungssystemen des 20. Jahrhunderts auseinandersetzt, nämlich der Kunst und den Wissenschaften. Dabei werden diese nicht wie in der klassischen Interpretation als autonome Teile einer sich ausdifferenzierenden Moderne behandelt, sondern gerade in ihren Verflechtungen mit ökonomischen, sozialen und politischen Entwicklungen dargestellt.

Thematisierte das Projekt *Parapolitik: Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg* die internationale Kunstentwicklung und Kanonbildung in der Kunst nach 1945 im Kontext des Kalten Krieges und seiner kulturellen und politischen Strategien, so zeichnet *Neolithische Kindheit* die Suchbewegungen und Ausbruchsversuche von Künstlern und Intellektuellen angesichts der Zivilisationskrise nach dem Ersten Weltkrieg in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nach.

Den Kuratoren Tom Holert und Anselm Franke möchte ich für die Arbeit an diesem für das Haus der Kulturen der Welt wegweisen- den Projekt danken. Mein Dank geht auch an die beratende Arbeitsgruppe: Irene Albers, Susanne Leeb, Jenny Nachtigall und Kerstin Stakemeier.

BERND SCHERER

I.

Welches sind die Positionen und Funktionen der Kunst im breiteren Kontext der Erschütterungen von Ordnungssystemen und Weltanschauungen in der Zwischenkriegszeit?

Dies ist eine der Ausgangsfragen von *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*. Das „ca. 1930“ steckt dabei großzügig einen Zeitraum von den 1920er bis in die 1940er Jahre ab und steht für Konjunkturen und Kulminationen der Krise, für Schwellensituationen, Scheidewege und Wendepunkte. Die Kunst – und das Wissen der Kunst in einem erweiterten Zusammenhang von intellektueller und wissenschaftlicher Wissensproduktion – fand sich dabei im Zentrum eines Ringens um eine ontologische Öffnung wieder. Diese Öffnung der Seinsbegriffe versuchte, auf die „falschen“ gesellschaftlichen, politischen und epistemischen Schließungen, die vom kolonialistischen Kapitalismus wie vom Faschismus der Zwischenkriegsjahre vollzogen wurden, mit einer Neufassung des Wirklichkeitsverständnisses zu antworten. Ein wesentlicher Aspekt dieses Wirklichkeitsverständnisses war das Ringen um einen funktionalistischen Zeichenbegriff. Die Formen einer Wirklichkeit konstituierenden Mythopoesis, wie sie in der kulturphilosophischen und ethnologischen Forschung rekonstruiert wurden, sollten die kollektiv-mimetischen Wirkmächte einer faschistischen Aneignung entreißen. So wurde der Diskurs über vormoderne, „primitive“ Zeichen- und Bildmagie ein wesentlicher Katalysator für ästhetische wie wissenschaftliche Unternehmungen.

Die zentralen argumentativen Achsen und Vektoren von *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930* gehen auf eine Reihe von Texten aus dem späteren Werk von Carl Einstein (1885–1940) zurück. Die Ideen und Konzepte dieses außerakademischen, polemischen, schwer vermittelbaren Dichters und Kunsthistorikers, Anarchisten und Antifaschisten geben dem Forschungs- und Ausstellungsprojekt seine Struktur. Auch den Titel unseres Projekts haben wir einem Essay von Einstein entnommen: „Neolithische Kindheit“, das ist die Formel, auf die er 1930 das künstlerische Verfahren von Jean (Hans) Arp brachte.

Die Verbindung der Frühgeschichte der Menschheit (im Fall des Neolithikums: am Übergang von nomadischen zu sesshaften Formen der Vergesellschaftung) mit den frühen Stadien in der Entwicklung jedes Individuums, die Einstein in Arps Reliefs der späten 1920er Jahre ausmachte, verweist auf ein verbreitetes Interesse des 20. Jahrhunderts, die Gegenwart mit einer weit zurückreichenden Vergangenheit kurzzuschließen. Einstein trug aktiv zu den entsprechenden Spekulationen über die Tiefenzeit der Menschheit bei. Aber zugleich verhielt er sich kritisch zu den oft reaktionären Begründungserzählungen und Archaisierungen, auf die viele dieser Spekulationen hinausliefen. Sein Anliegen war vielmehr, die eigene Gegenwart in ein dialektisches Verhältnis zu anderen – z. B. prähistorischen – Gegenwarten zu setzen. Ein Motiv findet sich in der nicht nur von Einstein so erfahrenen Unlebarkeit der Gegenwart. Der Verlust einer verbindenden Kollektivität in den trennenden Prozessen der Arbeitsteilung, Verwissenschaftlichung und „liberalen“ Individualisierung der kapitalistischen Moderne verleitete die Intellektuellen und Künstlerinnen der Zwischenkriegszeit zu – ideologisch extrem auseinanderdriftenden – Szenarien der Flucht und Ausflucht. Carl Einsteins Modernekritik steht im Widerspruch zum Antimodernismus der konservativen Revolution und des Faschismus, aber er sah in der „Regression“ auch Möglichkeiten neuer sozialer, ästhetischer und psychischer Organisierung.

II.

Der mögliche Eindruck, *Neolithische Kindheit* sei ein monografisches, einer historischen Person gewidmetes Projekt, trägt. Einstein selbst hat dem Genre der Monografie zutiefst misstraut. Es diene der „Normalisierung“ der Kunst, schrieb er Anfang der 1930er Jahre. Denn es Sorge dafür, „dass man den Menschen und sein Werk allzu scharf abtrennt und diese den bedeutenden Zusammenhängen entreißt“.¹ Mit Nachdruck rückte er die „bedeutenden Zusammenhänge“, die sozialen, politischen, ökonomischen, religiösen, epistemologischen, anthropologischen und psychologischen Kontexte, die ein Werk bedingen und ermöglichen, aus dem Hintergrund in den Vordergrund.

Zu einer solchen Umkehrung der Figur-Grund-Verhältnisse – einem flackernden Oszillieren in einer Eiszeithöhle gleich – setzt auch das Projekt *Neolithische Kindheit* an. Eine Auswahl aus Einsteins reichem Schrifttum

wurde zum Motor referenzieller Einbettungen und assoziativer Entgrenzungen. Einsteins späteres Werk aus der Zeit seit seiner Übersiedlung von Berlin nach Paris im Jahr 1928 gab den Takt vor. Viele seiner Denkfiguren und Stichworte wurden zu gestaltenden Elementen der Recherchen, die der Ausstellung vorangingen und deren Planung begleiteten. Von den veröffentlichten und unveröffentlichten Texten und Notaten, die bis zu Einsteins Selbstmord am 5. Juli 1940 – auf der Flucht vor den Deutschen in Boeil-Bézing (Pau) in den Pyrenäen – entstanden sind, wird so ein transdisziplinäres, gelegentlich ausgreifendes und immer offenes Netz von Bezügen gespannt.

Als Exponate der Ausstellung, an die das vorliegende Buch in vielfacher Weise – als Materialienband, als Katalog, als Dokumentation, als vertiefendes Reflexionsangebot – anschließt, fungieren unterschiedliche epistemische Objekte: Archivalien, vorwiegend Publikationen aus dem Umfeld der Avantgarden, sowie mit diesen im Austausch stehende wissenschaftliche, kulturkritische und populärkulturelle Bücher und Zeitschriften. Dazu, als Objekte einer anderen Kategorie, die zwischen dem Epistemischen und dem Ästhetischen vermitteln: Kunstwerke, überwiegend zeichnerisch-grafische, von bekannten und – jenseits der einschlägigen Forschung – weniger bekannten Künstlerinnen und Künstlern, die teils in einem direkten Verhältnis zum Werk Einsteins stehen, teils den weiteren Bewegungen der künstlerischen Verarbeitung der multiplen Krisen in (und der Flucht vor) der „falschen Gegenwart, ca. 1930“ zuzurechnen sind.

III.

Wir situieren *Neolithische Kindheit* sehr bewusst in jener gewundenen Linie faszinierender und kanonischer Ausstellungen und Bücher, die einem erweiterten Verständnis der surrealistischen Bewegung und speziell dem Verhältnis von („dissidentem“) Surrealismus und Ethnologie zugearbeitet haben, wie es beispielhaft in der Zeitschrift *Documents* ausagiert wurde. Die vielen bahnbrechenden Ausstellungen von Dawn Ades, darunter die Pioniertat *Dada and Surrealism Reviewed* (London 1978), in der zum ersten Mal die bedeutende Rolle der avantgardistischen Zeitschriften ins Zentrum gerückt wurde, und *Undercover Surrealism* (London 2006), die Georges Bataille und der Zeitschrift *Documents* gewidmet war, sind bis heute wirksame Modelle. Ähnlich einflussreich und weiterhin eine provozierende

Einladung zur Auseinandersetzung sind die Ausstellung *L'informe: mode d'emploi*, die Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss 1996 in Paris kuratierten, und deren Begleitpublikation (engl. *Formless. A User's Guide*, New York 1997), die eine Kritik der künstlerischen Moderne und Postmoderne formulieren – ebenfalls ausgehend von Bataille und *Documents*. Insbesondere Krauss und der Kreis um die von ihr mitgegründete Zeitschrift *October* prägen seit den 1980er Jahren die Diskussion um die Rolle der Zwischenkriegs-Avantgarden. Aber dieser antikanonische Kanon der Formlosigkeit weist erhebliche Lücken, Verengungen und Ausschlüsse auf. Eine feministisch oder postkolonialistisch informierte Perspektive etwa sucht man hier weitgehend vergeblich. Ein – wenn auch alternativer – Formalismus der „Formlosigkeit“, der den Status der Kunst kaum gefährdet, bleibt intakt.

Interessanterweise wurde in den genannten Forschungs- und Ausstellungsunternehmen auch die historische und theoretische Rolle von Carl Einstein im Zusammenhang von *Documents* und in den Debatten der 1930er Jahre unterbeleuchtet. Gegen diese Marginalisierung arbeitet die inzwischen internationale Einstein-Forschung seit den 1990er Jahren an – unter anderem in *October* selbst, aber auch auf vielen anderen Plattformen. Die wichtigen, seit den 1960er Jahren geleisteten Beiträge von Sibylle Penkert, Heidemarie Oehm, Liliane Meffre, Klaus H. Kiefer, Hubert Roland, Hans-Jürgen Heinrichs, Hans-Joachim Dethlefs, Marianne Kröger, Klaus Siebenhaar, Hermann Haarmann, Uwe Fleckner und Rainer Rumold werden von einer jüngeren Generation von Kunsthistorikerinnen und Kunsthistorikern wie Maria Stavrinaki, Joyce Cheng, Charles W. Haxthausen, Sebastian Zeidler, David Quigley, Andreas Michel, Devin Fore, Axel Heil, Susanne Leeb, Jenny Nachtigall und Kerstin Stakemeier auf innovative Weisen fortgeschrieben, die die politischen, ästhetischen und ontologischen Einsätze Einsteins immer präziser herausarbeiten. Ohne diese Vor- und Mitarbeit der Einstein-Forschung wäre *Neolithische Kindheit* nicht zu denken.

IV.

Wenn hier schon von Genealogie und Archäologie die Rede ist: Seinen Ausgangspunkt hatte das vorliegende Projekt in Diskussionen um einige Blätter aus dem Carl-Einstein-Archiv der Akademie der Künste, Berlin, die 2012 in der Ausstellung *Animismus* im Haus der Kulturen

der Welt Berlin zu sehen waren. In dieser Ausstellung (die von Anselm Franke kuratiert wurde und an der Tom Holert mit einer Videoskulptur teilnahm) wurde die Geschichte des Begriffs „Animismus“, der für die frühe Ethnologie und Psychologie von zentraler Bedeutung war, zu einem Brennglas der Kritik der ontologischen und disziplinären Grenzpraktiken der Moderne. Die Ausstellung, deren Fokus auf den Schnittstellen von Ethnologie, Psychologie, Medientechnologien und Modernisierungsideologien lag, versuchte in einer Vitrine mit Typoskripten von Einstein einen Hinweis auf die Relevanz des Animismus-Konzeptes auch in avancierten kritischen Debatten der Zwischenkriegsavantgarden zu geben. Für Einstein ist der Animismus einerseits eine protoreligiöse Technologie der Wirklichkeitswahrnehmung in nicht-sesshaften Gesellschaften; andererseits kommt kaum ein Begriff seinem eigenen dynamischen Wirklichkeitsverständnis eines „Pluralismus der seelischen Funktionen“² näher. Ihm ging es weniger um eine Auseinandersetzung mit ethnologischen Erkenntnissen über vormoderne Kunst oder eine Wiederentdeckung des Animismus als um dessen *Neuerfindung* im Sinne eines „transvisuellen“ künstlerischen Produktionsmodus. Der „formale Animismus“³ wird zu einer Methode der „mantishe[n] Besessenheit“, in der „der Mensch [...] nicht mehr Spiegel, sondern Möglichkeit des Künftigen“ ist.⁴

Neolithische Kindheit nimmt diese Spur auf. Im Zuge des Projektes war es möglich, in Kooperation mit dem Archiv der Akademie der Künste den Einstein-Nachlass zu digitalisieren und damit einer breiten interessierten Öffentlichkeit zugänglich zu machen. Die Ausstellung versucht, Einsteins Schriften in den multiplen Krisen der Zwischenkriegszeit zu verorten. Denn im Zeichen dieser Krisen (der politischen Systeme, des Kapitalismus, des Bewusstseins, der Kultur, der Grundlagen) werden bei ihm Ansätze eines radikalen Kunstverständnisses sichtbar, das die institutionellen Disziplinierungen der Kunst ebenso sprengt wie die Grenzen akademischen Wissens. Einstein begriff die Kunst als Mittel der Revolte und als Medium einer ontologischen Öffnung. Das Wirklichkeit konstituierende Moment der Kunst wurde – vielleicht zum letzten Mal derart emphatisch – als Modell und als Instrument einer Kraft aktiviert, die die innere wie äußere Realität effektiv umgestaltet.

V.

Neolithische Kindheit ist Teil des Projektes „Kanon-Fragen“, das am Haus der Kulturen der Welt über mehrere Jahre (2016–2019) den Rahmen einer programmatischen Befragung der Prämissen und geopolitischen Rahmenbedingungen für die Globalisierung des kunsthistorischen Kanons abgibt. Aus der kritischen Wiedervorlage der – vor allem: westeuropäischen – künstlerischen und intellektuellen Avantgarden der Zwischenkriegsjahre, die sich dem verklärend-voyeuristischen Umgang mit der „Weimarer Zeit“ wie einer katastrophistischen, undialektischen Beschäftigung mit den 1930er und 1940er Jahren verweigert, lassen sich Impulse für eine Auseinandersetzung mit den historischen und zeitgenössischen Debatten um „Weltkunst“ gewinnen. Spätestens seit den Debatten um die Ausstellung „*Primitivism in 20th Century Art* 1984 im New Yorker Museum of Modern Art ist die Notwendigkeit der Befragung der geopolitischen und ideologisch-systemischen Rahmenbedingungen globaler Kunstproduktion unabweisbar, soll eine formalistisch-modernistisch mit der Eigengesetzlichkeit von Kunst argumentierende Kunstgeschichte überwunden werden.

Uns erscheint es aber auch notwendig, der Verkürzung solcher repräsentationskritischen Ansätze entgegenzuwirken, die zu einer Nivellierung kultureller Alterität neigen und in denen koloniale Logiken der Trennung und der identitären Einschreibung oft fatal fortwirken. Auch deswegen ist es wichtig, das historische Verhältnis von kolonialen Denk- und Repräsentationsschemata einerseits und einer radikalen Kritik und kritischen Relativierung andererseits auszuleuchten. Die gewaltsam durchgesetzten Normen der kolonialen Moderne wurden durch Wissenschaften wie die Ethnologie und Anthropologie und durch die künstlerische Moderne der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts nicht nur affirmiert und legitimiert, sondern auch einer oft scharfen, den Eurozentrismus und den rassistischen Kapitalismus grundsätzlich in Frage stellenden Kritik unterzogen – eine Kritik, deren Befangenheit und Verantwortlichkeit für die Reproduktion globaler Asymmetrien und physischer wie epistemischer Gewaltverhältnisse nicht unterschlagen werden darf.

VI.

Der Name Carl Einstein steht auch für die früheste und noch heute in weiten Teilen gültige

Kanonisierung der europäischen Moderne des frühen 20. Jahrhunderts. Seine fulminante *Kunst des 20. Jahrhunderts* erschien zuerst 1926 und in überarbeiteten Neuauflagen 1928 und 1931 als Band 16 der renommierten *Propyläen-Kunstgeschichte*. Andererseits steht er für all das, was an jener Moderne – um eine These des Kunsthistorikers Walter Grasskamp auszuweiten – als „unbewältigt“ gelten muss. Das ist einerseits jener anti-bürgerliche, degenerative und antizivilisatorische Impetus von wesentlichen Teilen der Avantgarden, die sich in Reaktion auf den rapide wachsenden Rationalisierungs- und Disziplinierungsdruck auf irrationale, oft mediumistisch-halluzinative Elemente beriefen, und denen dabei die Künste nicht-moderner und nicht-europäischer Gesellschaften wesentliche Ressourcen waren, zusammen mit den Bildwerken der „Geisteskranken“ und Kinderzeichnungen.⁵ „Unbewältigt“ ist dieses Erbe einerseits in Bezug auf seine Aufarbeitung durch die Nachkriegsmoderne, andererseits in seinem Verhältnis zur Geschichte von Kolonialismus und Rassismus. Die Nachkriegsmoderne hat vielfach die radikalsten Elemente der Avantgarde erst neutralisieren müssen, um sie für den neuen, westlich-bürgerlichen Kanon reklamieren zu können. So wurde die Diffamierung der modernen Kunst durch die Nazis, wie Grasskamp argumentiert, nur halbherzig und unter Konzessionen rückgängig gemacht. „Unbewältigt“ ist dieses Erbe aber auch, weil sogar die explizit antirassistischen und antikolonialen Protagonisten der Avantgarde, zu denen Einstein zu rechnen ist, aus heutiger Sicht an den kolonialen Schemata des Archaismus und Primitivismus partizipierten.

VII.

Die Ausstellung *Neolithische Kindheit* erstreckt sich über die beiden Ausstellungshallen und das untere Foyer des HKW. In über fünfzig Vitrinen sind viele hundert Archivalien ausbreitet: bibliografische und historische Sondierungen, Probegrabungen in der Diskursgeschichte der Zwischenkriegszeit. Das ausstellungsarchitektonische Konzept der Kooperative für Darstellungspolitik und die infografische Gestaltung des Designbüros NLF Team arbeiten mit und gegen die Assoziationen von Ausgrabungsstätte, Handapparat, Forschungsexpedition. In der großen Ausstellungshalle, durch die sich eine diagonale, deckenhohe Wand als in die Vertikale geklappte Arbeitsplatte zieht, werden die Exponate

über eine spektakuläre Stegarchitektur erschlossen, die nicht von ungefähr an archäologische Grabungsstätten erinnert. Ein Index-System öffnet – in Verbindung mit einem umfangreichen Manual als Navigationshilfe – den Zugang zum Narrativ und zu den Inhalten der Ausstellung.

Die erste Sektion der Ausstellung, „Die unmögliche Expansion der Geschichte“, nimmt ihren Ausgang bei den im Archiv der Akademie der Künste lagernden Fragmenten zu Carl Einsteins „Handbuch der Kunst“. Sie ist der Versuch, die im „Handbuch“ artikulierte Forderung nach einer „Rückführung der Kunstgeschichte in Kulturgeschichte“ auf Einsteins eigenes Projekt anzuwenden. Das heißt, sein Plan eines mehrbändigen kunstpädagogischen Standardwerks wird in die publizistische Tätigkeit der Zwischenkriegszeit eingeordnet: in die Konjunktur von Publikationen, mit der das Stoffgebiet der Kunstgeschichte geografisch wie zeitlich radikal ausgeweitet und anthropologisch begründet werden sollte.

In dieser Sektion geht es um den Zusammenhang von Krisenbewusstsein, Tiefenzeit, Archaismus und Primitivismus, aber auch um die radikale genealogische Öffnung und Destabilisierung einer Ordnung, die mit evolutionistisch-rassistischen Stufenmodellen westeuropäische Dominanz konsolidieren sollte. Die notorische Bezugnahme auf das „Primitive“ bleibt unauflösbar mit dem einschließenden Ausschluss durch koloniale Herrschaft verbunden, mit der („allochronischen“) Verweigerung von Zeitgenossenschaft.

Einstein trägt zur frühen Kritik an ebenjenen Schemata und zu einer (nicht zuletzt durch ethnologische Feldforschung beförderten) Ablösung des Stufendenkens durch synchrone Zeitmodelle bei. Ein solcher die kritische Inversion des Blicks verfolgender Primitivismus suchte nach einem genuin a-modernen Standpunkt, der jenseits oder *vor* den modernen Dualismen und Dichotomien lag (etwas, was erst wieder in jüngeren Versuchen einer „symmetrischen“ Ethnologie eingefordert wird).

Neben der geografischen und geschichtlichen Expansion der Kunstgeschichte und den Funktionen der Figur des „Primitiven“ widmet sich die Sektion den Konstruktionsprinzipien von Ursprungserzählungen und Kämpfen um Deutungshoheiten über Kultur- und Zeitmodelle sowie den Vorstellungen einer „Kindheit der Menschheit“ an der sich ständig verschiebenden Schwelle von Geschichte und

„prähistorischem Dunkel“. Die Bezüge auf Früh- und Vorgeschichte stehen im Zusammenhang einer beispiellosen genealogischen Öffnung, die einerseits von den Naturwissenschaften ausging, die die vorgeschichtlichen Tiefenzeiten erschlossen und andererseits ein Resultat der globalen kolonialen Expansion waren. Ein wesentlicher Effekt des Imperialismus war es ja, alle Chronologien und partiellen Geschichten unhintergebar verflochten zu haben.

Die zweite Sektion der Ausstellung, „Die S/O-Funktion“, nimmt ihren Ausgangspunkt bei einer gleichnamigen, kryptischen Formel, die sich in den Aufzeichnungen Carl Einsteins aus den 1930er Jahren verstreut findet, und spannt von dort aus zahlreiche Fäden zu verwandten Ansätzen, die einer Verschränkung epistemischer und künstlerischer Forschung nachgehen. Typoskripte, Notizen und Skizzen Einsteins zum Begriff der „Subjekt/Objekt-Funktion“, mit der er die funktionale Bezogenheit von Subjekt und Objekt als „Aktganzheit“ beschreibt, bilden das operative Zentrum. Hier geht es um eine primäre, vor- und frühzivilisatorische Medialität und Relationalität und die reziproke Hervorbringung von Subjekt und Objekt, sowie um deren Archäologie oder Inszenierung. Auch die Wendung „neolithische Kindheit“ wird aufgerufen: Einstein spricht in stark autobiografisch geprägtem Ton davon, wie Jean (Hans) Arps Kunst „die Riten einer prä-historischen Kindheit“ wiederhole. Der Text macht deutlich, dass sich die Primitivismen und Vorstellungen einer „Kindheit der Menschheit“ nicht allein in Ausgrenzungs- und Aneignungsprozessen erschöpften. Die Jungsteinzeit, gleichbedeutend mit der Sesshaftwerdung des Menschen, wird bei Einstein zur Metapher für Prozesse der Subjekt- und Objektwerdung, für Erfahrungen *vor* sowie im Übergang zu den sich stabilisierenden Trennungen und Kategorien. Diese auch für den Surrealismus bestimmende Kritik der Dualismen der europäischen Standardmetaphysik und die gegen diese Dualismen in Anschlag gebrachten Konzepte von Verkörperung, Immanenz und Medialität bilden den gemeinsamen Nenner u. a. von Materialkonvoluten zu Einsteins Arbeiten über Georges Braque, zur Diskussion von Mediumismus und Halluzination im Umfeld der Surrealisten, von Pornografie und „Pornophilie“, von Kinderzeichnungen, von biologischen „Monismen“, ethnologischen Expeditionen wie der Mission Dakar-Djibouti (1932–33) und von Sergei Eisensteins Theorie der filmischen

Geste. Die Sektion kulminiert in einigen Materialien über die Auseinandersetzung um den Begriff des „Mythos“ im Zeichen des Faschismus.

Die dritte Sektion der Ausstellung, „Widerstände und Fluchtlinien“, widmet sich Widerstandsbewegungen der kolonisierten Menschheit ebenso wie den Manifestationen einer alternativen, einer anderen Moderne. Die Metropolen der Kolonialmächte und Hafenstädte erweisen sich hier als exemplarische Kontaktzonen, als Zentren antikononialer Künstler und Intellektueller sowie neuer Solidaritätsgemeinschaften. Es wird aber auch deutlich, in welchem Ausmaß eine weiterführende Begegnung von nicht-europäischen Stimmen des Widerstands und den antikononialen europäischen Intellektuellen durch deren primitivistische Projektionen und Verkennungen torpediert wurden. Nichteuropäische Stimmen des Widerstands sahen sich keineswegs außerhalb und jenseits der kultivierten westlichen Vernunft, sondern auf deren falscher Kehrseite zusammengedrängt. In Paris entstand nicht nur die Kolonialausstellung von 1931, die zu organisiertem Widerstand führte, sondern auch die Négritude-Bewegung, die sich gegen das Assimilationsversprechen und hin zu einer Affirmation von afrikanischem Erbe und Identität wandte. Die Sektion schließt mit einem Kapitel zum Spanischen Bürgerkrieg, jenem Schlachtfeld, auf dem die Konfliktlinien der globalen Mächte und der die Massen mobilisierenden Ideologien sich verschoben und kollabierten, und in dem Carl Einstein auf der Seite der Anarchisten im Dienste der unterlegenen Republik kämpfte.

Kritisch und buchstäblich quer zum Parcours der Vitrinen steht in der Ausstellung die Präsentation der „KW“ (Einsteins Kürzel für Kunstwerke). Deren Mehrzahl wird auf der erwähnten, die große Ausstellungshalle des HKW halbierenden, in ganzer Höhe durch einen Steg erschlossenen Wand präsentiert. In den Zeichnungen, Gemälden, Druckgrafiken, Fotografien und Skulpturen ist die „neolithische Kindheit“ als Experimentierfeld neuer Weltverhältnisse und als Austragungsort von „Urgeschichten“ der Subjektivität „ca. 1930“ zu entdecken.

Zwischen Selbstbehauptung als ästhetischer Praxis und antimoderner Selbstüberschreitung entsteht ein Spielraum. Jenseits von Kategorien wie Abstraktion und Figuration, aber auch jenseits der (Anti-)Kategorie des

Formlosen, spiegelt sich in den Kunstwerken die Suche nach einer produktiven, ekstatischen Mimesis. „Totemistische“ Landschaften symbolisieren entgrenzte Verwandtschaftsverhältnisse und kosmologische Visionen. Kräfte der Zerstörung kontrastieren mit dem Möglichkeitsraum und der Unangepasstheit der Kindheit. Die Bilder experimentieren in den Zwischenräumen von Körperformen und Zeichengestalt. Sie berühren Punkte der Indifferenz, an denen „ursprüngliche“ Symbolisierungen und halluzinative Gestaltfindungen gleichermaßen Subjekt und Objekt zur Disposition stellen.

Das Spektrum der hier versammelten Künstlerinnen und Künstler (darunter auch Filmkünstlerinnen und Fotografinnen) ist weit gefasst, auch wenn der Surrealismus in seinen verschiedenen Generationen und Sezessionen ein fast alle Werke verbindendes Bezugssystem darstellt. Die Auswahl geht deutlich über die Kunst hinaus, die Einstein schätzte und mit deren Produzentinnen und Produzenten – Georges Braque, André Masson, Fernand Léger, Paul Klee, Florence Henri und andere – er im persönlichen Austausch stand. Im weiteren Umfeld seines Wirkens bewegten sich Brassai, Eli Lotar, Jean (Hans) Arp, Jean Renoir oder Willi Baumeister. Der antikanonische Impuls Einsteins, immer eingedenk seiner durchaus kanonisierenden Effekte, soll hier fortgeführt werden, indem viele wichtige Künstlerinnen der Zeit, die Einsteins durchaus maskulinistisch filterndem Blick entgangen sind, gezeigt werden – darunter: Paule Vézelay (die – Ausnahme von der Regel – Einstein einmal lobend erwähnt), Toyen, Valentine Hugo, Catherine Yarrow, Florence Henri, Helen Levitt, Hannah Höch, Claude Cahun und Marcel Moore, Germaine Dulac, Germaine Krull und Alexandra Povõrina. Max von Moos, Frits van den Berghe, Jindřich Štyrský, Kurt Seligmann, Wolfgang Paalen, Richard Oelze, Jean Painlevé, Len Lye, Miguel Covarrubias, Franz W. Seiwert, Heinrich Hoerle, T. Lux Feininger und Rolf Nesch finden zwar wachsende Beachtung in der Forschung, zählen aber immer noch nicht zu den regelmäßig ausgestellten Künstlern. Einer der wenigen nichteuropäischen Künstler in der Ausstellung ist Kalifala Sidibé, dessen Bilder von afrikanischen Dorfszenen 1929 in Paris ausgestellt wurden und auf großes Interesse bei Michel Leiris und Le Corbusier stießen, die beide Rezensionen verfassten und in ihrer Beschäftigung mit diesem Künstler

gewissermaßen auch eine Reflexion auf die Bedingungen und (Un-)möglichkeiten globaler Kunst anstellten.

VIII.

Die vorliegende Publikation ist in vier sich gegenseitig verschränkende Abteilungen gegliedert: in einen Abschnitt mit acht längeren Essays, in einen Glossarteil mit kürzeren Texten zu Schlüsselbegriffen des Projekts sowie einen Abschnitt, der viele der in der Ausstellung gezeigten Archivalien in ihrer thematischen Gliederung dokumentiert. Die den Kunstwerken gewidmete Sektion der Ausstellung verteilt sich in größeren Abbildungsblöcken über das Buch. In seinem Essay zeichnet Tom Holert ein Bild der Programmatiken, die sich ca. 1930 mit dem Chaosbegriff verbanden, und diskutiert, was bei Carl Einsteins „kontrollierter Chaotisierung des Selbst“ auf dem Spiel stand; Sebastian Zeidler arbeitet entlang Einsteins für unser Projekt titelgebendem Essay (mit Verweis auf dessen autobiografischen Gehalt) die „kosmogonischen“ Qualitäten in der Kunst Jean (Hans) Arps heraus; Jenny Nachtigall ordnet Einsteins „gebrochenen Vitalismus“ in die Diskussionen um den Irrationalismus der Lebensphilosophie und deren kapitalistische Bedingtheit ein; Ulrike Müller nähert sich exemplarisch der Entgrenzung von Sexualität in einem zentralen Werk der Ausstellung, Toyens *Magnetischer Frau*; Maria Stavrinaki untersucht, wie das Motiv der Steinzeit in den 1930er Jahren verwendet wurde und warum sich die moderne Gegenwart mit der Frühgeschichte avantgardistisch kurzschloss; in einer Fallstudie widmet sich Irene Albers der Rezeption nicht-europäischer Gegenwartskunst in den späten 1920er Jahren am Beispiel des 1929 in Paris ausgestellten westafrikanischen Malers Kalifala Sidibé; und Kerstin Stakemeier liest Carl Einstein, von der sowjetischen Proletkultbewegung ausgehend, im Kontext anti-reproduktiver Entgrenzungsprogramme der Avantgarde.

Mit essayistischen Erklärungen zu Begriffen, die von Totalität über Halluzination bis zu Formalismus reichen, unternimmt der Glossarteil – ausgehend von zentralen Konzepten Carl Einsteins und seines Umfelds – eine breit angelegte Positionsbestimmung des Projekts *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930*.

Dieser Teil, wie so manche Entscheidung zur Konzeption von Ausstellung und Publikation, verdankt sich nicht unwesentlich den

Diskussionen in einer beratenden Arbeitsgruppe, mit der wir uns während der Vorbereitung des Projekts trafen. In ihrer vorliegenden Form eigens für dieses Buch produziert, sind einige Essays und Glossarbeiträge Büchern entlehnt, die jüngst erschienen sind oder gleichzeitig mit diesem Band erscheinen, so etwa diejenigen von Kerstin Stakemeier, Elena Vogman und Irene Albers. Einige wenige entstammen älteren Veröffentlichungen. Unser Dank gilt den Mitgliedern dieser Arbeitsgruppe, Irene Albers, Susanne Leeb, Jenny Nachtigall und Kerstin Stakemeier, sowie allen anderen Personen, die sich impuls- und ideengebend um dieses Projekt verdient gemacht haben – nicht zuletzt den Wissenschaftlerinnen und Wissenschaftlern, die seit den 1960er Jahren die Erschließung, Einordnung und Interpretation des Werks Carl Einsteins vorangetrieben haben.

Zu großem Dank verpflichtet sind wir dem Intendanten des HKW Bernd Scherer für sein Vertrauen sowie Sonja Oehler, gefolgt von Agnes Wegner, die das Projekt als Koordinatorinnen des Bereichs Bildende Kunst und Film mit großer Energie und viel Weitblick begleitet haben. Angesichts der stetig anschwellenden Zahl von Exponaten und Leihgaben, aber auch einer Neigung der Kuratoren zu spontanen Einfällen, die dann auch noch irgendwie integriert werden sollten, hatten die Projektkoordinatorinnen Chiara Marchini und Eylem Sengezer eine Mammutaufgabe zu bewältigen, und sie taten dies mit Bravour, Umsicht, Intelligenz und Langmut. Ihnen gilt unser Dank ebenso wie Dunja Sallan, die für die Produktionskoordination verantwortlich zeichnete. Das Projektteam war ein Musterbeispiel an Engagement, Ideenvielfalt und Problemlösungskompetenz; wir danken: Susanne Förster und Franziska Janetzky (Projektassistenz), Marleen Schröder (Volontariat) sowie den Praktikantinnen (in alphabetischer Reihenfolge) Caroline Adler, Isabel Gatzke, Emma Graeven, Katrine Jensen, Nicole Knap, Lisa Ness, Lyngh Nguyen, Elisa Schiller und Lisa-Marie Wollrab.

Unser Dank gilt den Leihgeberinnen und Leihgebern der Ausstellung (im Anhang gelistet – allen voran der Akademie der Künste, Berlin, in deren Archiv der Nachlass von Carl Einstein verwahrt wird und die in einer Kooperation mit dem HKW dessen Digitalisierung auf den Weg gebracht hat); das Vertrauen, aus ihren Sammlungen wertvolle und wichtige Arbeiten für die Dauer der

Ausstellung zur Verfügung zu stellen, hat maßgeblich zur erfolgreichen Realisierung des Projekts beigetragen.

Für das raffiniert-spektakuläre Architekturkonzept und die ebenso gelungene Gestaltung danken wir der Kooperative für Darstellungspolitik (Jesko Fezer, Anita Kaspar, Andreas Müller mit Maximilian Weydringer). Der Aufbau wurde, mit längst sprichwörtlicher Souveränität und Gelassenheit, von Gernot Ernst und Paul Beaury geleitet. Das besondere und beispielhafte Entgegenkommen der Firma Gerüstbau Tisch hat die Stegarchitektur erst möglich gemacht. Die subtil auf die besonderen Anforderungen des Projekts abgestimmte Grafik der Ausstellung, des Manuals und der vorliegenden Publikation wurde konzipiert und ausgeführt vom NLF-Team (Nils Reinke-Dieker, Larissa Starke, Friederike Wolf). Großer Dank gilt Martin Hager, der über Monate, von den frühesten Morgenstunden an und mit beispielloser Zuverlässigkeit die Redaktionsleitung sowohl für die Ausstellungstexte und das Manual wie auch für die vorliegende Publikation wahrnahm. Wir danken den Übersetzern und Lektorinnen für ihren das Übliche weit überschreitenden Einsatz. Großer Dank geht zudem an die Autorinnen und Autoren des Manuals der Ausstellung, das in erweiterter und veränderter Form den Weg in das vorliegende Buch gefunden hat: Irene Albers, Philipp Albers, Rosa Eidelpes, Clemens Krümmel, Kerstin Meincke, Jenny Nachtigall, Cornelius Reiber, Kerstin Stakemeier und Elena Vogman, sowie allen anderen Beiträgern zur Publikation. Die Projektkoordination für das Manual und die Publikation hatte Chiara Marchini gemeinsam mit Agnes Wegner inne; die aufwendige Bildredaktion lag bei Nadja Talmi; Emma Graeven und Ananda Siml haben die Produktion als Praktikantinnen mit viel Elan begleitet. Sieglinde Tuschy und der HKW.Bibliothek danken wir für die Unterstützung bei der Beschaffung der Bücher und Zeitschriften für die Recherche und als Exponate. Dem gesamten Team des HKW, dem Bereich Kommunikation und Kulturelle Bildung (geleitet von Silvia Fehrmann, gefolgt von Daniel Neugebauer) – Franziska Wegener und Anna Etteldorf für die Redaktion, Anne Maier und Olga Nevzorova für die engagierte Pressearbeit, Laura Mühlbauer und Jan Koehler für die lebhaft Online-Präsenz des Projekts und Dorette Mumme und Eva Stein für ein inspiriertes und inspirierendes Begleitprogramm zur Ausstellung – und dem Bereich

Technik unter der Leitung von Mathias Helfer danken wir für die fachkundige Unterstützung. Herzlich danken wir den Teilnehmerinnen und Teilnehmern der Konferenz *Tiefenzeit und Krise, ca. 1930* sowie Susanne Förster für die Organisation. Schließlich danken wir dem Verlag DIAPHANES, dort speziell Michael Heitz und Hendrik Rohlf, für das Vertrauen und die gute Zusammenarbeit an dieser Publikation.

ANSELM FRANKE UND TOM HOLERT

EDITORISCHE NOTIZ ZUR AUSSTELLUNGSDOKUMENTATION

Jede Ausstellung basiert auf einer Auswahl, ist nicht zuletzt das Resultat von kontingenten Entscheidungen, von ergriffenen Chancen und verpassten Gelegenheiten, von geführten wie nicht geführten Diskussionen. Deshalb sind auch im Fall von *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930* die Lücken, Auslassungen, blinden Flecken und Absenzen so aussagekräftig wie das Einbezogene und Vorhandene. In dieser Publikation sind zudem nicht alle in der Ausstellung im Haus der Kulturen der Welt gezeigten Archivalien (Bücher, Zeitschriften, Ephemera, Manuskripte usw.) aufgeführt. Eine detaillierte Dokumentation findet sich im ausstellungsbegleitenden „Manual“ (abrufbar unter www.hkw.de/1930). Die Literaturangaben der Exponattexte verweisen zum einen auf Quellen, die bei der Recherche herangezogen wurden, zum anderen auf weiterführende Lektüre. Sie erheben keinerlei Anspruch auf Vollständigkeit, die Sortierung ist alphabetisch. Ausführliche Informationen zu den abgebildeten Kunstwerken befinden sich im Kapitel „KW (Kunstwerke)“, die Bildnachweise sind im Appendix versammelt. Werktitel und Entstehungsjahre, die aus früheren Publikationen entnommen wurden, entsprechen nicht unbedingt dem heutigen Forschungsstand, wurden aber aus dokumentarischen Gründen beibehalten.

1 Carl Einstein, *Georges Braque* [1934], in: *Carl Einstein. Werke. Berliner Ausgabe*, Bd. 3, hrsg. v. Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar, Fannei & Walz, Berlin 1996, S. 254, 256.

2 Ebd., S. 292.

3 Carl Einstein, „Notes sur le cubisme“, *Documents* 1/3 (1929), in: *Einstein. Werke*, Bd. 3, hrsg. v. Haarmann und Siebenhaar, S. 32–40, hier: S. 39 (*animisme formel*).

4 *Carl Einstein. Werke. Berliner Ausgabe*, Bd. 5, hrsg. v. Uwe Fleckner und Thomas W. Gaehgtens, Fannei & Walz, Berlin 1996, S. 135.

5 Walter Grasskamp, „Entartete Kunst‘ und documenta 1: Verfemung und Entschärfung der Moderne“, in: ders., *Die Unbewältigte Moderne*, C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung, München 1989, S. 76.