

2.4

LASAR SEGALL IN NÜRNBERG (1960)

Ich bin gebeten worden, in dem neuen Museum für moderne Kunst in Rio de Janeiro eine Ausstellung moderner deutscher Kunst zu organisieren. Infolge meiner Mitarbeit an der Biennale von São Paulo gelte ich als brasilianischer Experte. Es ist mir nicht mehr möglich, solche Aufgaben zu übernehmen, so etwas darf kein Monopol werden.¹

Ludwig Grote (* 1893 in Halle an der Saale; † 1974 in Gauting) sah sich trotz seines beruflichen Engagements für die neugegründete Biennale in São Paulo nicht als ein Brasilien-Spezialist, auch wenn er für vier dortigen Ausgaben kommissarisch tätig war und zwei davon persönlich vor Ort aufgebaut und in Juries mitgewirkt hatte. Als kommissarischer Leiter der Biennale-Beteiligungen hatte er in Brasilien ausschließlich Werke aus Deutschland gezeigt. Daher bezieht sich seine Bemerkung, er sei „kein brasilianischer Experte“ auch nicht auf die brasilianische Kunst, sondern auf deren Institutionen. Trotzdem erscheint die Bemerkung im Hinblick auf seine eigene Positionierung als Organisator „internationaler Kunstausstellungen“, für die er kurz nach dem Krieg als freier Kunsthistoriker noch geworben hatte, unzutreffend, brachte ihn diese Aufgabe doch beruflich weiter. Dessen ungeachtet sind Grotes Äußerungen zur brasilianischen Kunst rar und summarisch, wie das von ihm verfasste Vorwort zur „Ausstellung brasilianischer Kunst“ am Haus der Kunst in München 1959 zeigt. Trotz seiner zweimaligen Besuche in Brasilien sowie seiner dortigen Jurytätigkeit schien die brasilianische Kunst bei Grote keinen besonderen Eindruck hinterlassen zu haben. Umso erstaunlicher ist in diesem Kontext sein Beschluss, eine Wanderausstellung mit stattlichen 330 Werken des in den 1950er Jahren in Deutschland komplett vergessenen litauisch-brasilianischen

¹ Brief von Ludwig Grote an Alfred Hentzen, 29.10.1959. DKA, NL Grote, Ludwig, 1802. Eventuell handelt es sich dabei um die geplante „Ausstellung brasilianischer Künstler“, die 1959 im Austausch am Haus der Kunst in München stattfand.

Künstlers Lasar Segall (* 1891 in Wilna; † 1957 in São Paulo), der kurz vorher am 2.8.1957 verstorben war, für die Fränkische Galerie in Nürnberg zu übernehmen.

Grote brachte diese Ausstellung Segalls, die unter dem Protektorat des Auswärtigen Amtes von Brasilien stand, im Rahmen des Programms zeitgenössischer Kunst mit der Unterstützung von Segalls Witwe 1960 nach Nürnberg. Sie war auch in Berlin, Brüssel, Düsseldorf, Madrid, Oslo und Paris zu sehen.² Grote mag die Ausstellung des litauischen Künstlers, der in den 1910er und 1920er Jahre in Berlin und Dresden studiert und Mitglied der Dresdner „Sezession Gruppe 1919“ war, aufgrund der Wiederentdeckung des deutschen Expressionismus nach 1945 für Nürnberg gewählt haben,³ möglicherweise aber auch aufgrund von Segalls jüdischem Hintergrund sowie seiner politischen Verfolgung während der NS-Zeit. Ein weiterer Grund mag gewesen sein, dass die Ausstellung dieses Künstlers gewissermaßen ein gesamteuropäisches Projekt war. Sie reiste in die Hauptstädte Europas und eine Beteiligung darf auch als ein Ausweis der internationalen Kooperationen der Nürnberger Institution zu sehen sein. Zudem war Segall (zusammen mit Paul Klee, vgl. Kap. 2.2) einer der Künstler, die in der Ausstellung „Entartete Kunst“ 1937 ausgestellt worden waren, und eine Präsentation seines Werks kam einer Rehabilitation gleich.⁴ Interessanterweise von Grote nicht erwähnt war die Tatsache, dass Segall auch in der Ausstellung „Exhibition of Modern Brazilian Painting“ in der Royal Academy sowie weiterer sieben lokaler Kunstorte in London 1944 teilnahm. Diese Ausstellung, die ein diplomatischer Kulturaustausch zwischen Grossbritannien und dem 1942 auf der Seite

2 Museo de Arte Contemporaneo Madrid, 16.12.1958-16.1.1959; Musée National d'Art Moderne Paris, Februar-März 1959; Palais des Beaux-Arts Bruxelles, 27.11.-20.12.1959; Stedelijk Museum Amsterdam, 29.1.-22.2.1960; Fränkische Galerie Nürnberg, 28.2.1960-127.3.1960; Kunstnernes Hus Oslo, 8.4.-1.5.1960; Kunsthalle Düsseldorf, 29.05.1960-26.06.1960, Haus am Waldsee Berlin, 21.1.-19.2.1961.

3 Zur Wiederentdeckung des deutschen Expressionismus nach 1945 vgl. Karen Lang: „Der Expressionismus und die beiden deutschen Staaten“, in: Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hg.): Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89, Köln: DuMont 2009, S. 84-100.

4 Zur Beteiligung an der Ausstellung „Entartete Kunst“ s. Barron, Stephanie/Guenther, Peter W. (Hg.): Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland, München: Hirmer Verlag 1992, S. 350-351.

der Alliierten in den Zweiten Weltkrieg eingetretenen Brasilien war und vielen deutschen Kunsthistorikern in den 1950er Jahren wohl unbekannt blieb, sollte mit Werken der Freiheit der künstlerischen Kreativität eine Demonstration gegen das nationalsozialistische Böse sein.⁵ Segall war zudem der einzige nicht mehr lebende Künstler der „Ausstellung brasilianischer Künstler“, die im Haus der Kunst in München 1959 gezeigt wurde und für die Grote bekanntlich das Vorwort zum Katalog verfasste. Die Münchner Ausstellung zeigte genau jene Grafiken der 1920er Jahre, die auch in der Ausstellung „Entartete Kunst“ zu sehen gewesen waren. Grote legte seine offizielle Begründung für die Wahl in einem Schreiben an den Oberbürgermeister der Stadt Nürnberg dar:

Bei Lasar Segall handelt es sich um einen Künstler russisch-jüdischer Herkunft, der, wie Chagall, in den 20er Jahren sich dem deutschen Expressionismus angeschlossen hat. Er ist im Jahre 1925 nach Brasilien gegangen und 1955 [sic] dort verstorben. Seiner Frau, die mir sehr gut bekannt ist, verdanken wir es, dass die Ausstellung, die bisher in Paris, Brüssel und Amsterdam gezeigt worden ist, auch nach Nürnberg kommt. Von hier geht sie nach Oslo. [...] Da es sich um eine Ausstellung handelt, die unter dem Protektorat des brasilianischen Außenministeriums steht, möchte ich empfehlen, in Anbetracht der antisemitischen Kundgebungen, der Eröffnung ein besonderes Gewicht zu geben, indem Sie, sofern es Ihre Zeit erlaubt, selbst einige Begrüßungsworte sprechen. Die Einführung in das Schaffen Segalls werde ich, wie üblich, übernehmen. Madame Segall hat bei ihrem Besuch sich besorgt gezeigt, dass mutwillige Beschädigungen aus antisemitischen Gründen erfolgen könnten. Dr. Schwemmer und ich haben sie beruhigt. Es wäre aber vielleicht gut, um gegen alle Eventualitäten geschützt zu sein, eine Verstärkung der Bewachung vorzusehen.⁶

5 Asbury, Michael/Junji Sono, Marcio/Gadelha, Hayle (Hg.): *The Art of Diplomacy. Brazilian Modernism Painted for War*, London: Embassy of Brazil, 2018, <https://ualresearchonline.arts.ac.uk/id/eprint/12347> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

6 Brief von Ludwig Grote an Andreas Urschlechter, 6.2.1960. DKA, NL Grote, Ludwig, 1695.

Diese in der Geschäftskorrespondenz erwähnten antisemitischen Momente, die sich offenbar im Nürnberger Alltag zeigten, haben sich in der offiziellen Beurteilung des Künstlers durch Grote nicht niedergeschlagen. Grotes Text zur Ausstellung hat die ehemaligen politischen Umstände bis 1945 nicht benannt, was der damaligen üblichen Bewältigung durch Verschweigung der historischen Vergangenheit entsprach. Der Museumsdirektor verortet das Werk des Künstlers in die europäische Kunstgeschichte des frühen 20. Jahrhunderts und in die künstlerische Sprache von Marc Chagall (* 1887 in Witebsk/Russisches Kaiserreich; † 1985 in Saint-Paul-de-Vence), Chaim Soutine (* 1893 in Smilawitschy/Russisches Kaiserreich; † 1943 in Paris), Antoine Pevsner (* 1884 in Klimavitschy/Russisches Kaiserreich; † 1962 in Paris) und Naum Gabo (* 1890 in Brjansk/Russisches Kaiserreich; † 1977 in Waterbury/Connecticut). Zusammen mit Otto Dix (* 1891 in Untermhaus/Gera; † 1969 in Singen am Hohentwiel) wurde Segall 1920 noch prominent mit Emil Nolde (* 1867 als Hans Emil Hansen in Nolde; † 1956 in Seebüll) im Folkwang-Museum Hagen ausgestellt. Das Werk entwickelte sich von einer kubistischen Periode zu einem sozialkritischen, lyrisch empfindsamen Spätexpressionismus. Über die brasilianische Zeit Segalls schreibt Grote, dass die starke Farbigekeit Brasiliens das Werk stark beeinflusst habe.

Die tropisch einfachen Hütten und Häuser sind als rechteckige Bausteine verwendet – jeder trägt eine Farbe. [...] Die Favelas haben Segall als Thema immer wieder angezogen. [...] Ebenso ist der brasilianische Urwald für Segall nicht ein amorphes Gebilde, sondern eine abstrakte Ordnung.⁷

Zum „Navio de emigrantes“ [„Emigrantenschiff“], das Segall 1941 in Brasilien malte und das bis heute von der brasilianischen Rezeption dem Titel entsprechend mit der für Viele beschwerlichen Emigration nach Brasilien in Verbindung gebracht wird,⁸ schreibt Grote:

7 Ebd.

8 Die brasilianische Kunstkritikerin Vera d’Horta spricht von einer „grandiosen Allegorie der Emigration“. d’Horta, Vera: Navio de emigrantes, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo IMESP 2008. Zur Rezeption des Künstlers in Brasilien: Valladão de Mattos, Claudia: „Lasar Segall e sua crítica no contexto da modernidade“, in: *Psicol, USP*, 5, 1-2,

Segall greift zu ganz grossen Formaten und malt das Program – das Emigrantenschiff – das Konzentrationslager, das uns in seiner kaltschillernden Farbigkeit erschauern lässt – die Verdammten – Exodus. Wer denkt bei dem Bilde des Krieges nicht an den Schützengraben von Otto Dix, dessen Werk seinerzeit zusammmentraf mit Remarques „Im Westen nichts Neues“! – Diese Bilder Segalls bedürfen nicht der Erklärung, ihre Sprache ist eindringlich genug – sie sind Manifeste, sind documents humaines – welche die Jugend sehen sollte, die nicht weiss, was in den 13 Jahren vor sich gegangen ist.⁹

Grote nennt zwar den Begriff Konzentrationslager, aber im Sinne eines Werktitels, was sich durch die Nennung weiterer Werktitel erschließt.¹⁰ Zudem mindert er den Hinweis auf den Holocaust umgehend durch die Erinnerung an den verlorenen 1. Weltkrieg, illustriert durch das Gemälde „Schützengraben“ (1921-23) von Dix und Remarques Roman von 1928. Letztere gehören nicht nur einer anderen Zeitperiode an, sondern umfassen explizit die Gräuel des Krieges aus deutscher Sicht – eine erschreckend unpräzise historische Einordnung Grotes. Sie ist

1994, S. 101-113; Valladão de Mattos, Claudia: „Lasar Segall e as vanguardas judaicas na Europa e no Brasil“, in: RHAA 7, online: <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%207%20-%20artigo%208.pdf> (letzter Zugriff: 21.3.2022); Rodrigues Nöhles, Laura: Lasar Segall. E sua recepção no Brasil, Brasília: Universidade de Brasília 2015. Martin Schieder hat aufgezeigt, dass Segall mit Stefan Zweig über die seit den 1920er Jahren entstehende Werkserie im Austausch stand. Schieder, Martin: „Die Überfahrt als Daseinsmetapher. Auf dem Navio de emigrantes von Lasar Segall“, in: Kritische Berichte, 43, 2, 2015, S. 39-49.

9 Manuskript. DKA, NL Grote, Ludwig, 1695.

10 Zu den grossformatigen Gemälden, die Grote nennt, gehören „Program“, 1937, Öl auf Leinwand, 184×150 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo; „Navio de emigrantes“ [„Emigrantenschiff“], 1939/41, Öl und Sand auf Leinwand, 230 x 275 cm, Museu Lasar Segall, São Paulo; „Condenados“ [„Die Verdammten“], 1950, Öl auf Leinwand 168 x 162 cm; „Exodus“, 1947, Öl auf Leinwand, The Jewish Museum of New York; „Êxodo II“ [„Exodus II“], 1949, Öl auf Leinwand, 110 x 81,5 cm, Museu Nacional de Belas Artes. Beim Konzentrationslager könnte es sich um das Werk „Estudo para campo de concentração“ [„Studie für Konzentrationslager“], 1945, Öl auf Leinwand, 81 x 60 cm, Museu Lasar Segall São Paulo, handeln. Weitere Werke dieser Werkgruppe ist „Guerra“ [„Krieg“], 1942, Öl auf Leinwand, 204 x 290 cm, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand sowie eine Reihe von Gemälden mit dem Titel „Emigrantes“.

Ausweis der in der Adenauer-Ära (1949-1963) vorherrschenden, knapp 20 Jahre andauernden Tabuisierung der Benennung der nationalsozialistischen Verbrechen in der Öffentlichkeit. Segall selbst wollte das „Emigrantenschiff“ offenbar aus Eigenschutz zeitlos verstanden wissen. Seine Werke wurden in Brasilien politisch gelesen, was ihm wiederholt Kontrollen durch das Departement für politische und soziale Ordnung (DEOPS Departamento de Ordem Política e Social) einbrachte, eine Kontrollstelle zur Überwachung von „fortgeschrittenen Ideen“. ¹¹ Die Verfolgung war auf Individuen gerichtet, die einer Destabilisierung der „dominanten Eliten“ nachgehen würden. Segall hielt fest, dass das Bild einer Idee entsprungen sei, die auf das Jahr 1921 zurückging. Im Lauf der Werkgenese hatte er zahlreiche Zeichnungen und auch Reisen gemacht. Er sagte dazu: „Eines sage ich Ihnen: Es gibt weder eine unmittelbare politische Absicht noch eine realistische Szene.“ ¹² Segall war sich der Brisanz dieser Arbeit bewusst, hatte generell sein Werk immer wieder massive Kritik in Brasilien ausgelöst. Bereits nach seiner Übersiedlung nach Brasilien Ende 1923 und seinen ersten Ausstellungen in São Paulo 1924 wurde Segall mit einer Kritik konfrontiert, die nicht unähnlich der Kritik an den deutschen Expressionisten jenseits des Atlantiks war: Segalls abgebildete Personen seien „unhuman“, „patologisch“, unproportioniert. ¹³ Segall, so die Annahme, hätte sich durch diesen schwierigen Stand moderner Malerei in Brasilien kurz darauf entschieden, nach Paris zu gehen, wo er auch vier Jahre bis 1932 blieb. Bei seiner Rückkehr nach São Paulo schloss er sich der Sociedade Pró-Arte Moderna/SPAM an, die zum Ziel hatte, die moderne Kunst mit Vorträgen und Ausstellungen bekannter zu machen. Ab Mitte der 1930er Jahre jedoch polarisierte sich die Kunst auch in den Grossstädten und Vertreter der Moderne wurden verdächtigt, politisch subversiv zu agieren und das

11 Caires, Daniel Rincon: „Lasar Segall e a perseguição ao modernismo na Alemanha e Brasil“, in: Costa, Helouise/Caires, Daniel Rincon (Hg.): Lasar Segall e a „arte degenerada“: perseguição à arte moderna em tempos de Guerra, São Paulo: MAC, Universidade de São Paulo/Museu Lasar Segall 2018, S. 18-30, hier S. 26.

12 „Uma coisa eu lhe digo: Não há nenhuma intenção política imediata, nem fixa uma cena realista“. Jurandir, Dalcídio: „Segall, a arte pura e o homem do povo“, in: Diretrizes, 4, 154, 10.6.1943, S. 6-7, zit. nach D.R. Caires: Lasar Segall, S. 29.

13 Daniel Rincon Caires zitiert einen Artikel von Mário Guastini. D.R. Caires: Lasar Segall, S. 22.

kommunistischen Gedankengut zu vertreten.¹⁴ In diesem antimoder-
nen Spannungsfeld wurde wiederholt auch Segall diffamiert, so 1943 in
Artikeln der Zeitung „O Jornal“, als Segall eine prominente Ausstellung
im Ministério da Educação in Rio de Janeiro hatte.¹⁵

Die amerikanische Kunstwissenschaftlerin Edith Wolfe sieht
in Segall einen paradigmatischen Fall eines Künstlers, der durch seine
bewegte Karriere, die von wiederholten Wohnortswechseln geprägt
war, als ein „deeply contradictory representative of a colonialist dis-
course of the non-European Other, and of Brazilian modernism“ wahr-
genommen wurde. Letztere war eine „anticolonial response, which laid
claim to the ‚primitive‘ as a function of national patrimony“, so Wolfe.¹⁶
Diese Verflechtungen beschreiben Segalls eigene Konstruktion seiner
Künstlerpersönlichkeit, die durch eine „verallgemeinernde Andersar-
tigkeit“ geprägt sein sollte: durch seine Überlagerung der Identitäten als
Jude, Immigrant, „Afro-Brasilianer“ und Bewohner der Diaspora. Wolfe
spricht von einem „Gegennarrativ“ zum Spannungsfeld des Primiti-
vismus und der Moderne, die in Werken wie „Encontro“ („Begegnung“)
(1924) explizit werden.¹⁷ Dieses Gemälde entstand nach Segalls Schei-
dung von seiner deutschen Frau und der Heirat in eine jüdisch-brasilia-
nische Familie der paulistanischen Elite. In seinem Doppelbildnis zeigt
er sich als modernistischen Archetypus, einen Mulatten afrikanisch-
europäischer Herkunft mit dunkler Haut, schwarzem Haar und breiten
Lippen. Mit dem Motiv des Mulatten, das in der brasilianischen (Hoch-)
Kultur durchgehend negiert wurde, demonstriert Segall seine Kritik

14 Cardoso, Rafael: Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no Correio de Manhã (1924-1937), in: Revista de História, São Paulo: Universidade de São Paulo, 172, Jan.-Juni, 2015, S. 335-365.

15 D.R. Caires: Lasar Segall, S. 27; zu Lasar Segall und der Entarten Kunst in Deutschland und Brasilien siehe auch den umfangreichen Katalog Costa, Helouise/Caires, Daniel Rincon (Hg.): Arte degenerada - 80 anos: repercussões no Brasil, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo 2018.

16 Wolfe, Edith: „Exiled from the World‘: German Expressionism, Brazilian Modernism, and the Interstitial Primitivism of Lasar Segall“, in: Finger, Anke/Kathöfer, Gabi/Larkosh, Christopher (Hg.): KulturConfusão: On Interculturality and German-Brazilian Encounters, Berlin/New York: De Gruyter 2015, S. 267-299, hier S. 267.

17 Ebda., S. 290. Wolfe bezieht sich hier auf Paul Gilroy, The Black Atlantic: Modernity and Double-Consciousness, Cambridge, MA: Harvard University Press 1995.

unter anderem auch an den Bestrebungen, die brasilianische Bevölkerung „weißer“ zu machen.¹⁸ Dass Segall nie umfänglich als Brasilianer anerkannt wurde, zeigt auch eine Notiz von Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro), der Segalls „Traurigkeit“ und „Melancholie“ als ein Auslöser ansah, rasch auf seine jüdische Herkunft zu weisen. Obwohl der Maler ein scharfes Auge für die Landschaft und Vegetation brasilianischer Hügel hatte, so Pedrosa, sei diese Abbildungstreue doch nicht „brasilianisch“.

But does the fidelity of the penetrating Segallian vision give us the right to qualify his painting as Brazilian? We do not think so. [...] However, in many regards, Segall brought us more than a so-called Brazilian painting. He bequeathed to us a profound testimony of an entire period of dramatic contemporary events.¹⁹

Die Komplexität des brasilianischen Modernediskurses, der im Beispiel Segalls von der Modernedebatte um den Expressionismus deutscher Prägung und der kulturpolitischen Situation in Brasilien, die anti-kommunistische, primitivistische und antimoderne Tendenzen aufeinanderprallen liess, konnte in Deutschland keine Resonanz zeigen. Grote zeigte in seiner vielbeachteten Ausstellung 1953 am Kunstmuseum Luzern, „Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert“, kein Werk Segalls. Über den Künstler wurde in der Nachkriegszeit auch anderweitig nicht geschrieben. In Werner Haftmanns (* 1912 in Głowno/Weichselland; † 1999 in Gmund) „Malerei im 20. Jahrhundert“ von 1954 wird Segall einmal namentlich im Kontext des Zürcher Cabaret Voltaire erwähnt und fälschlicherweise mit dem rumänischen Künstler Arthur Segal (* 1875 in Jassy/Rumänien; † 1944 in London) verwechselt. Bis auf ein Büchlein der Jüdischen Bücherei von Theodor Däubler aus dem Jahre 1920 war über Segall nichts publiziert worden.²⁰ Will Grohmann (* 1887

18 Ebd., S. 280.

19 Pedrosa, Mário: „Lasar Segall“, in: *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 6.8.1957, wieder abgedruckt in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 277-279, hier S. 278.

20 Erst in den späten 1970er Jahren erscheint im europäischen Kontext der Name Segall in vereinzelt Ausstellungen und Publikationen: Lasar Segall, Düsseldorf u.a. 1960; Dresdner Sezession Gruppe 1919, München

in Bautzen; † 1968 in Berlin) hatte noch 1920 über Segall im Rahmen seiner Ausstellung am Folkwang Museum Hagen einen kurzen einseitigen Katalogtext verfasst.²¹ Obwohl die Wittve Segalls nach dem Tod des Künstlers 1957 Grohmann gebeten hatte, sich beim Katalog der grossen Retrospektive in Paris zu beteiligen und Grohmann sogar nach Brasilien gereist ist, um Segalls Werke dort zu sehen, publizierte der Kritiker nichts mehr über den Maler.²² Nach der europäischen Ausstellungstournee der 1960er Jahre geriet der Künstler wieder in Vergessenheit.²³

Die Auswertung der Ausstellung in Nürnberg weist verschiedene Charakteristika auf, die typisch für diese Zeit sein mögen. Zunächst ist in Grotes Äußerungen zum Werk Segalls eine westeuropäisch geprägte Lesart zu erkennen, die das Werk als eine Fusion europäischer Abstraktion mit tropischem Anstrich liest. Nennenswert ist die Tatsache, dass die Ausstellung (ebenso wie die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ ein Jahr zuvor) keine Rezeption hervorgerufen hat, die sich in die Kunstgeschichte eingeschrieben hätte. Dies erstaunt wenig, erweist sich die unmittelbare Phase nach dem Zweiten Weltkrieg, in der sich im Kultursektor Momente der Restitution, Wiedergutmachung und

1975; Frommhold, Erhard: Lasar Segall and Dresden Expressionism, Mailand: Galleria del Levante 1975; Frommhold, Erhard: Lasar Segall Zeichnungen, Mailand und München: Galleria del Levante 1976; Frommhold, Erhard: Lasar Segall, Mailand: Galleria del Levante 1977; Presler, Gerd: „Lasar Segall: der Expressionist aus der Ferne“, in: *Weltkunst*, 49, 1979, S. 187f; Uhlitzsch, Joachim: *Kunst im Aufbruch*, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen 1980; Barron, Stephanie/Guenther, Peter W.: *Expressionismus. Die zweite Generation 1915–25*, München: Prestel 1989; Scheps, Marc (Hg.): *Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert*, Köln/München: Prestel 1993.

21 Grohmann, Will: Lasar Segall, in: Lasar Segall, Hagen: Folkwang-Museum Hagen/Dresden: Wostok 1920, <https://portal.dnb.de/bookviewer/view/1014332656#page/n5/mode/2up> (letzter Zugriff: 21.3.2022). Grohmann hatte kurz vorher zwei weitere Texte verfasst: Grohmann, Will: Lasar Segall, 5 Lithographien nach der Sanften, Dresden 1918; Grohmann, Will: Lasar Segall, in: *Neue Blätter für Kunst und Dichtung*, 2, Mai, 1919/1920, S. 30–32; Grohmann, Will: Lasar Segall, Weimar: Feuerverlag 1921.

22 Wie die Korrespondenz darlegt, wurde Grohmann die Reise nach Brasilien bezahlt. Brief von Jenny K. Segall an Will Grohmann, 21.11.1957. Staatsgalerie Stuttgart, Archiv Will Grohmann.

23 Einzig ein Artikel aus der DDR ist der Autorin bekannt: Schmidt, Diether: „Vom Nebenmenschen zum Mitmenschen. Lasar Segalls Beitrag zur Kunst des antifaschistischen Widerstandes“, in: *Verband Bildender Künstler der Deutschen Demokratischen Republik* (Hg.): *Bildende Kunst*, Berlin: Henschel-Verlag 1961, S. 108–114.

Internationalisierung gegenüberstanden, im Hinblick auf das bald einsetzende Wirtschaftswunder in der Bundesrepublik als ein zunächst kurzlebiges Moment der deutschen Nachkriegsgeschichte. Rezensionen finden wenn, dann im Tagesjournalismus statt, nicht jedoch in den Wissenschaften. Die Adenauer-Ära gilt durch eine „fast-beinahe, staats sanktionierende Amnesie“ gekennzeichnet,²⁴ wenngleich – wie im Falle von Grotes Segall-Ausstellung und seiner Besprechung – punktuell restauratorische Worte in der Öffentlichkeit erschienen. Julia Friedrich und Andreas Prinzing sprechen generell von einem Anfang „ohne viele Worte“ (Hugo Borger), „gewissermaßen instinktiv“.²⁵

Nach dem Krieg wurde gerade der Wiederaufbau der Moderne-Abteilungen in den Museen gefördert, sei dies aus eigener Überzeugung oder „um sich den Alliierten gefällig zu zeigen“.²⁶ Eine quantitative Auswertung der Ausstellungen mit ausländischer Kunst in Westdeutschland, vor allem nichteuropäischer, steht noch aus.²⁷ Im Hinblick auf das Ausheben der Archivebene der Moderne interessiert nicht, dass, sondern in welchem Ausmaß und in welcher Qualität Museen und Museumsverantwortliche unter den veränderten Umständen zum „courant normal“ gefunden haben und in welchen betriebsinternen Bezügen die Integration von außereuropäischer Kunst in die Programmgestaltung von Institutionen einfluss. Christian Fuhrmeister spricht im Kontext der Bundesrepublik von einer vereinfachenden „Kontinuitätsproblematik“ und verlangt, dass sowohl Motive als auch Intentionen der Kuratoren hinterfragt werden sollten.²⁸ Dies dürfte die Reintegration der Moderne aus der Zeit vor dem Weltkrieg als auch die Öffnung für die außereuropäische Kunst durch die aktuelle Kunstgeschichtsschreibung

24 Weiner, Andrew S.: „Memory under Reconstruction. Politics and Event in Wirtschaftswunder West Germany“, in: Grey Room, 37, 2009, S. 94-124, hier S. 95.

25 Borger, Hugo: „Westdeutsche Museen im Wiederaufbau: Beispiel Köln“, in: Bracher, Karl Dietrich/Borger, Hugo/Mai, Ekkehard/Waetzold, Stephan (Hg.): 45 und die Folgen. Kunstgeschichte eines Wiederbeginns, Köln: Böhlau 1991, S. 214-219, hier S. 214, zit. nach J. Friedrich/A. Prinzing: So fing man einfach an, S. 8.

26 Ebda., S. II.

27 Bisher wird von der Annahme ausgegangen, dass die internationale Moderne in den 1950er Jahren nur zögerlich in die deutschen Museen Eingang gefunden habe. Ebda., S. 12.

28 Ch. Fuhrmeister: Statt eines Nachworts: zwei Thesen, S. 234.

betreffen. Im Falle Segalls zeichnet sich ab, dass die Verhandlungsräume der Restauration und Wiedergutmachung, die sich auf politischer Ebene in der Nachkriegszeit ergeben haben, die Moderneentwicklung nicht nur entscheidend geprägt haben, sondern auch Ursache waren, weshalb Bewegungen der außereuropäischen Avantgarde und ihre Errungenschaften damals weitgehend unbeachtet blieben. Die Brisanz, die sich in den Verhandlungsräumen beispielsweise um die Tätigkeiten von Ludwig Grote auftut, mag diese Hypothese der „verpassten“, da unbeachteten internationalen Moderne der unmittelbaren Nachkriegszeit nachvollziehbar machen.



5. Biennale São Paulo, „Bahia no Iberapuera“, Aussenbereich, 1959