

## 2.3

### Die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ in München (1959)

Die transnationalen Beziehungen zwischen Deutschland und Brasilien im Kontext der globalen Entwicklung der Moderne reichen zurück bis in die frühen Jahre des 20. Jahrhunderts. Der deutsche Galerist Theodor Heuberger (\* 1898 in München; † 1987), der für das Verständnis der deutschen Kunst in Brasilien eine entscheidende Rolle spielte, emigrierte 1924 nach Brasilien und wurde als Gründer der Gesellschaft Pró-Arte und der Zeitschrift „Intercâmbio“ zu einem wichtigen Förderer des deutsch-brasilianischen Kultauraustauschs.<sup>1</sup> Zusammen mit den Künstlern Flávio de Carvalho (\* 1899 in Nossa Senhora do Amparo; † 1973 in Valinhos) und Emiliano Di Cavalcanti (\* 1897 in Rio de Janeiro; † 1976 in Rio de Janeiro) organisierte Heuberger 1933 unter anderem die erste Käthe-Kollwitz-Ausstellung in Rio de Janeiro. Über diese Ausstellung schrieb der Kunstkritiker Mário Pedrosa (\* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro) den Essay „Soziale Tendenzen in der Kunst von Käthe Kollwitz“, der bis in die 1960er Jahre hinein als wichtige Referenz für die soziale, d.h. linkspolitische Kunst in Brasilien fungierte.<sup>2</sup> Pedrosa hatte als Zwanzigjähriger zwischen 1927 und 1929 Philosophie, Soziologie und Ästhetik an der Berliner Universität studiert, wo er als junges Mitglied der Partido Comunista do Brasil, der Kommunistischen Partei Brasiliens, nicht nur Impulse für eine sozial

<sup>1</sup> Zur Geschichte von „Intercâmbio“ vgl. Musser, Ricarda: „German-Brazilian Cultural Exchange in the Times of the Dictatorship: The Cultural Magazine ,Intercâmbio‘, in: Finger, Anke/Kathöfer, Gabi/Larkosh, Christopher (Hg.): *KulturConfusão: On Interculturality and German-Brazilian Encounters*, Berlin/New York: De Gruyter 2015, S. 119–136; vgl. auch Mari, Marcelo: „Theodor Heuberger, Kunsthändler: Between Modernist Artistic Predilections and Nazi Propaganda in Brazil (1924–1942), in: ARS (São Paulo), 19, 41, Januar–April 2021, S. 399–445, <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.180502> (letzter Zugriff: 2.4.2022).

<sup>2</sup> In Englisch abgedruckt bei Pedrosa, Mário: „The Social Tendencies of Art and Käthe Kollwitz“ [1933], in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 233–240; de Simone, Eliane: „Recepção e ressonância da obra de Käthe Kollwitz no meio artístico brasileiro“, in: *Tópicos*, 2, 2006, S. 38–39.

engagierte Kunstform erhielt, sondern auch für seine Dissertation zur Gestalttheorie.<sup>3</sup> Dies sind nur zwei zentrale Beispiele einer trans-/nationalen Erzählung, die sich als Ansatzpunkte dafür eignen, vertiefte Betrachtungen interkultureller Austauschprozesse mit der Bildung kunsthistorischer Einordnungen zu verknüpfen. Es soll hier also nicht auf verkürzte Erzählungen vom „West and the Rest“ gesetzt werden, die die Entwicklung der Moderne lediglich als ein Prozess der kulturellen Verschiebung oder Übernahme westlicher Paradigmata durch andere Länder der Welt skizzieren.<sup>4</sup> Als Beispiel für eine alternative, differenziertere Betrachtungsweise, die den Fokus auf die Übermacht des Westens zu relativieren versucht, soll eine Untersuchung der „Ausstellung brasilianischer Künstler“ in Westeuropa dienen. Sie steht stellvertretend für eine kulturpolitisch motivierte Zusammenarbeit zwischen den Ländern nach dem Zweiten Weltkrieg und zeigt offen, wie sich exemplarisch die heute zu vermeidenden Paradigmen etablieren konnten.

Die Nachkriegszeit war sehr stark von einer neuen Kulturpolitik des Westens geprägt, in der, durch bilaterale Kulturabkommen gefördert, zunehmend nicht-westliche Kunst in europäischen Museen und Ausstellungen gezeigt wurde.<sup>5</sup> Deutschland erlebte nach dem Krieg nicht nur den physischen Wiederaufbau des Landes, sondern setzte

3 Pedrosa, Mário: „Da natureza afetiva da forma na obra de arte“, in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília (Hg.): *Forma e Percepção. Estética. Textos Escolhidos II*, São Paulo: EDUSP 1995, S. 105–230; Oiticica, César Filho: *Encontros*. Mário Pedrosa, Rio de Janeiro: Beco do Azeougue Editorial 2014, S. 186–189; Fiori Arantes, Otília Beatriz: Mário Pedrosa: *Itinerário crítico*, São Paulo: Editora Página Aberta 1991, S. 55; Borges Abraços, Gabriela: *Aproximações entre Mário Pedrosa e Gestalt crítica e estética da forma*, São Paulo: Universidade de São Paulo 2012, <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-21122012-112413/pt-br.php> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

4 Hall, Stuart: „The West and the Rest: Discourse and Power“, in: Hall, Stuart (Hg.): *Modernity. Introduction to Modern Societies*, Cambridge/Oxford: Blackwell 1996, S. 185–227; Villas Bôas, Gláucia: „Geopolitical Criteria and the Classification of Art“, in: *Third Text*, 26, 1, Januar 2012, S. 41–52.

5 Beispielsweise sind folgende Ausstellungen genannt: Präkolumbische Kunst aus Mexiko und Mittelamerika (Oktober–Dezember 1958) sowie 1000 Jahre chinesische Malerei (16. Oktober – 13. Dezember 1959) beide im Haus der Kunst München oder Japanische Malerei der Gegenwart (1958), letztere organisiert von der Deutsch-Japanischen Gesellschaft, mit Ausstellungsorten im Haus am Lützowplatz Berlin und in der Deutsch-Japanischen Gesellschaft in Frankfurt am Main, unterstützt durch das Auswärtige Amt Bonn.

auf eine neue kulturelle Agenda, mit der Ausstellungen internationaler und vor allem moderner Kunst der Vorkriegszeit wieder an Vorrang gewannen. Der Schwerpunkt der 1. documenta, die 1955 von Arnold Bode (\* 1900 in Kassel; † 1977 in Kassel) und Werner Haftmann (\* 1912 in Głowno/Weichselland; † 1999 in Gmund) organisiert wurde, nahm vor allem die abstrakte Malerei der 1920er und 1930er Jahre in den Blick. Ludwig Grote (\* 1893 in Halle an der Saale; † 1974 in Gauting), neuer Erster Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg und Ausstellungskommissär der Biennale in São Paulo zwischen 1951 und 1958, wählte zu den Erstausgaben der brasilianischen Biennale für die deutschen Beiträge viele der selben Künstler, unter anderem Hans Uhlmann, Willi Baumeister, Karl Schmidt-Rottluff, Paul Klee, Ernst Wilhelm Nay und Franz Winter.<sup>6</sup> All diese Künstler hatten eine Biografie, die in die Zeit vor 1933 zurückreichte. Das Konzept der 2. documenta von 1959 – dem Jahr, in dem auch die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ stattfand – favorisierte Werke des Informel und Tachismus und erfuhr in der deutschen Presse eine gespaltene Resonanz.<sup>7</sup> Dagegen weckten in Brasilien insbesondere der deutsche Expressionismus, der Blaue Reiter und das Bauhaus, folglich die Kunst vor 1933, großes Interesse, dies sowohl von Seiten der Biennale, als auch von Seiten der neu gegründeten Museen. Gleichzeitig waren die brasilianischen Ausstellungsmacher bestrebt, aktuelle brasilianische Kunst international zu zeigen, wie das brasilianische Austauschprojekt mit München sehr deutlich zeigt. Viele lateinamerikanische Länder waren durch ihre koloniale Vergangenheit historisch verbunden, zudem hatten sie durch die europäischen Immigrationsbewegungen enge Bande zu Europa. Nachdem die Ausstellung „Meisterwerke des Museu de Arte São Paulo“ 1954 in Bern und Düsseldorf gezeigt wurde, eine von Pietro Maria Bardi (\* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo) zusammengetragene Sammlung europäischer Meister,<sup>8</sup> organisierte das im Jahre 1948 gegründete Museu de Arte Mo-

6 Jedoch nur Werke, die nach 1945 entstanden sind. U. Groos/S. Preuss: German Art in São Paulo.

7 [o.V.]: „Kunst nach 1945“ – in Kassel eröffnet“, in: Westkunst, 24, 15, 1.8.1959, S. II.

8 „Meisterwerke aus dem Museu de Arte in São Paulo“, Kunstmuseum Bern 8.5.-7.6.1954, Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen Düsseldorf, 29.8. – Oktober 1954. In Düsseldorf fiel die Ausstellung mit dem 125 Jährigen Jubiläum des Kunstvereins zusammen.

derna Rio de Janeiro MAM/RJ die „Ausstellung brasilianischer Künstler“. Sie wurde in Zusammenarbeit mit dem Haus der Kunst in München in Wien, Leverkusen, Utrecht, Madrid, Lissabon und Paris gezeigt.<sup>9</sup> In München vorausgegangen war eine Ausstellung lateinamerikanischer Kunst, die im Herbst 1951 im Amerikahaus veranstaltet worden war und über die heute nichts mehr bekannt ist. Das Amerikahaus war eine Initiative zur Reeducation und diente der Vermittlung der Demokratie nach amerikanischem Vorbild; es wurde 1948 in München eröffnet.<sup>10</sup> Die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ von 1959/60 war ein weitaus größeres Unterfangen und erhellt nicht nur beispielhaft die damaligen kulturpolitischen Beziehungen zwischen den Ländern, sondern gibt auch Einblick in die Prozesse, wie und aus welchen Beweggründen bestimmte künstlerische Positionen ins öffentliche Bewusstsein gerückt wurden. Anhand ausgesuchter Quellen zeichnet dieses Kapitel den Austausch zwischen jenen Protagonisten nach, die maßgeblich an diesem Projekt beteiligt waren. Dabei ist auffallend, dass solche kulturpolitisch motivierten Ausstellungen nicht nur innerhalb eines Netzwerks an Ausstellungsmachern, Museumsdirektoren und politischen Entscheidungsträgern entstanden sind, sondern auch Einflüsse, Interessen und Diskurse um bestimmte künstlerische Positionen und deren Rezeption in der damaligen Presse widerspiegeln.

Angedacht war eine Austauschausstellung, die der brasilianische Konsul in München, Franck Teixeira de Mesquita, initiiert hatte.<sup>11</sup> Die Auswahl der Werke wurde von der Direktorin des MAM/RJ getroffen, Niomar Moniz Sodré Bittencourt (\* 1916 in Salvador; † 2003 in Rio de Janeiro). De Mesquita, der wesentlich zwischen den beiden organi-

<sup>9</sup> Laut einer internen Liste im Archiv des MAM-RJ: Haus der Kunst München (Juni – September 1959); Akademie der Bildenden Künste Wien (21.9.-31.10.1959); Museum Morsbroich Leverkusen (11.II.1959-10.I.1960); Centraal Museum Utrecht (17.3.-15.5.1960); Dirección General de Bellas Artes Madrid (22.6.1960); Exposition des artistes brésiliens, Musée d'art moderne de la ville de Paris (2.-30.1960), Exposição de arte moderna brasileira, Secredariado Nacional de Informação, Lissabon (25.7.1960).

<sup>10</sup> Mit der Schließung als US-amerikanische Einrichtung Ende der 1990er Jahre wurden viele Dokumente vernichtet. E-Mail von Dominik Raabe an die Autorin, 10.2.2014.

<sup>11</sup> Brief von Günther Grassmann, Ausstellungsleitung e.V. München an Teixira de Mesquita, 13.12.1957, Künstlerbund im Haus der Kunst e.V., München.

sierenden Institutionen vermittelte, ließ mitteilen, dass das Museum in Rio „eine größere Anzahl der Werke der besten Künstler“ auf seiner Wunschliste für die fragliche Ausstellung hatte.

Die Namen Kandinsky und Klee, obwohl der erste Russe und der letzte Schweizer, würden mit Interesse gesehen werden, und wir glauben, diese Meister unter die deutschen Künstler einreihen zu können. Auch Nay, Werner, Winter und Hartung dürften zahlreich vertreten sein [...]. Weiter bittet uns die Direktorin des Museums, Ihnen vorzuschlagen, dass die gesamte Gruppe des ursprünglichen „BAUHAUS“ vertreten sei, und zwar Albers, Moholy-Nagy und Vonderberghe.<sup>12</sup>

In einem anderen Brief bemerkt Moniz Sodré, dass es auch interessant sein könnte, Architektur auf der Ausstellung in München zu zeigen, und dass sie nun daran denke, „repräsentative Werke der modernen Kunstströmungen in Brasilien zwischen 1915 und 1958 zusammenzustellen [...]“ Sie stellt fest, dass sie „nun sicher ist, dass unsere Arbeit, wenn wir die neuesten künstlerischen Errungenschaften kennenlernen, für die Vertiefung der kulturellen Beziehungen zwischen unseren beiden Ländern äußerst nützlich sein wird.“<sup>13</sup> Erst sehr viel später, während einer allgemeinen Forschungsreise nach Paris vom 8. bis 13. Juni 1959, weniger als zwei Wochen vor der Eröffnung in München, traf Moniz Sodré persönlich mit Peter A. Ade (\* 1913 in Düsseldorf; † 2005 in München) und de Mesquita zusammen, um letzte Details der Ausstellung „in München und den folgenden Städten“ zu besprechen.<sup>14</sup>

Von deutscher Seite gab es nicht nur ein starkes allgemeines Interesse an der neuen Biennale in São Paulo, sondern auch an brasilianischer Architektur. Einerseits wurde der Bau von Brasília überall

<sup>12</sup> Teixeira Mesquita meinte vermutlich Friedrich Vordemberge-Gildewart. Brief von Teixeira de Mesquita an Peter A. Ade, 28.3.1958, Künstlerbund im Haus der Kunst e.V., München. 1956 zeigte das MAM/RJ zeitgenössische Kunst aus Deutschland mit Druckgrafiken von Paul Klee, Wassily Kandinsky, Hans Hartung, Emil Nolde und anderen. M.C. Ramírez: Hélio Oiticica, *The Body of Colour*, S. 352.

<sup>13</sup> Brief (in Französisch) von Niomar Moniz Sodré an Peter A. Ade, 17.9. 1958, Künstlerbund im Haus der Kunst e.V., München.

<sup>15</sup> Notiz, Künstlerbund im Haus der Kunst e.V., München.

als eine entschlossene symbolische Geste des brasilianischen Modernisierungswillens interpretiert, der vergleichbare Projekte wie Canberra oder Chandigarh als urbane Modelle neuer universeller, humanistischer Werte übertreffen sollte. Die Ausstellungsreihe „Brasilien baut“, die von 1954 bis 1955 in Zürich, Basel, Leverkusen und Berlin gezeigt wurde, weckte das Interesse der westeuropäischen Länder an der brasilianischen Architektur. Sie hatte unter dem Einfluss der US-geführten Modernisierungsbestrebungen eine vergleichbare politische Wirkung wie die viel zitierte Ausstellung „Brazil Builds“, die 1943 im Museum of Modern Art in New York stattfand, auch wenn es keinen direkten institutionellen Bezug zwischen beiden Initiativen gab.<sup>15</sup> Andererseits hat die 1. Biennale von São Paulo im Jahr 1951 auch den transkulturellen Austausch mit Lateinamerika maßgeblich mitgestaltet. In den 1950er Jahren war die Bundesrepublik Deutschland sehr daran interessiert, an diesen prestigeträchtigen internationalen Kulturveranstaltungen teilzunehmen. Häufig wurden Beteiligungen von der Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes mitfinanziert und mitorganisiert.<sup>16</sup>

Im Sommer 1951 erkundigten sich die Kuratoren des Hauses der Kunst beim Museu de Arte Moderna in São Paulo, ob deutsche Künstler an der neuen Biennale teilnehmen könnten, es bestünde auch ein Interesse, eine Ausstellung „südamerikanischer Künstler“ mit „800 bis 1000 Werken“ in München zu zeigen.<sup>17</sup> Künstlerentsendungen wurden jedoch nur über die öffentlichen Kulturabteilungen organisiert, zudem war

<sup>15</sup> del Real, Patricio: *Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar*, New York: Columbia University New York 2012; del Real, Patricio: „Building a Continent: MoMA's Latin American Architecture Since 1945 Exhibition“, in: *Journal of Latin American Cultural Studies*, 16, 1, 2007, S. 95–110; Giedion, Sigfried: „Brasilien und die heutige Architektur“, in: *Werk*, 8, 1953, S. 237–240.

<sup>16</sup> „Angesichts der steigenden Bedeutung São Paulos im Zuge der deutsch-brasilianischen Wirtschaftsentwicklungen und der Tatsache, dass die Kunstbiennalen von São Paulo ein hervorragendes Ereignis im hiesigen öffentlichen Leben geworden sind, würde das Generalkonsulat eine umfassende deutsche Beteiligung der IV. Biennale begrüßen [...]“ Brief vom Generalkonsulat der Bundesrepublik Deutschland São Paulo an das Auswärtige Amt Bonn, 13.8.1956, Archiv Auswärtiges Amt Berlin, B95, Nr. 599 A.

<sup>17</sup> Brief von Wolf Röhricht an das Museu de Arte Moderna São Paulo, 20.8.1951, Künstlerbund im Haus der Kunst e.V., München.

Grote als Kommissär dafür schon bestimmt worden.<sup>18</sup> Nichtsdestotrotz mag dieser erste Kontakt einer weiteren Zusammenarbeit mit Brasilien nur gedient haben.

Die verantwortlichen Münchener Organisatoren brachten zunächst keine konkreten Vorstellungen über den Umfang der „Ausstellung brasilianischer Künstler“ an, möglicherweise aufgrund mangelnder spezifischer Kenntnisse über brasilianische Künstler. Stattdessen vermittelten sie lediglich ihre Vorstellungen über die finanzielle Seite des Projekts. Inmitten der Vorbereitungen dieser Kooperation sagte jedoch das Haus der Kunst kurzfristig und unerwartet seine Ausstellung für Brasilien aus finanziellen Gründen ab.<sup>19</sup> Obwohl vereinbart worden war, dass die Ausstellung aus Brasilien von brasilianischer und die deutsche Ausstellung von deutscher Seite finanziert werden sollte,<sup>20</sup> wurde die Brasilien-Ausstellung für Deutschland von den Brasilianern offenbar nie in Frage gestellt. Das Ungleichgewicht im finanziellen Engagement der beiden Parteien wurde teilweise durch den Beitrag Ades ausgeglichen, dem es später gelang, die Ausstellung an andere Orte in Europa zu vermitteln.<sup>21</sup>

Die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ verzeichnete einundvierzig Maler, sechzehn Grafiker und sieben Bildhauer.<sup>22</sup> Mit dieser

<sup>18</sup> Brief von Lourival Gomes Machado an Wolf Röhricht, 20.9.1951, Künstlerbund im Haus der Kunst e.V., München.

<sup>19</sup> Brief von C. O. Müller, Ausstellungsmacher am Haus der Kunst, an das Bayerische Staatsministerium für Unterricht und Kultus in München, 2.10.1958, Künstlerbund im Haus der Kunst e.V., München.

<sup>20</sup> Brief von Günther Grassmann, Ausstellungsleitung e.V. München an Franck Teixeira de Mesquita, 13.12.1957, Künstlerbund im Haus der Kunst e.V., München.

<sup>21</sup> Eine handgeschriebene Notiz weist mögliche Orte aus: Basel, Wien, Köln, Essen [?] Düsseldorf, Charlesroi/Brüssel, Berlin, Hamburg. Laut Archivalien hatte Ade, ohne Erfolg, die Kunsthalle Basel, das Wallraf-Richartz-Museum Köln, die Kunsthalle Hamburg und eine Institution in Utrecht kontaktiert. Künstlerbund im Haus der Kunst e.V., München. Überraschenderweise lehnte ausgerechnet Arnold Rüdlinger, der damalige Direktor der Basler Kunsthalle, der 1958 erstmals Jackson Pollock gezeigt hatte und daher neuen Kunstströmungen gegenüber sehr aufgeschlossen war, eine Ausstellungsübernahme kurzerhand per Telegramm ab – „Brasilien-Ausstellung von der Kommission bedauerlicherweise abgelehnt.“ Telegramm von Arnold Rüdlinger an Peter A. Ade, 29.5.1959, Archiv Ausstellungsleitung e.V. München.

<sup>22</sup> Folgende Künstler verzeichnet der Katalog: Gemälde: Antonio Bandeira Paris, Paulo Becker, Flavio de Carvalho, Aluisio Carvão, Lothar

Zusammenstellung bot Moniz Sodré nicht nur einen repräsentativen Überblick über das damalige künstlerische Schaffen in Brasilien, sondern brachte mit Werken von Lygia Clark (\* 1920 in Belo Horizonte 1920; † 1988 in Rio de Janeiro), Lygia Pape (\* 1927 in Nova Friburgo; † 2004 in Rio de Janeiro), Alfredo Volpi (\* 1896 in Lucca; † 1988 in São Paulo), Waldemar Cordeiro (\* 1925 in Rom; † 1973 in São Paulo), Flávio de Carvalho und Ivan Serpa (\* 1923 in Rio de Janeiro; † 1973 in Rio de Janeiro) auch Künstler zusammen, die heute zu großen Namen in der internationalen Kunstwelt geworden sind. Die Direktorin hatte eine bemerkenswerte Auswahl von rund 150 Gemälden, 40 Skulpturen und 50 Druckgrafiken und Zeichnungen aus Rio de Janeiro nach München geschickt. Alle Werke stammten aus der Zeit zwischen 1950 und 1959. Unter der von Moniz Sodré ausgewählten Kunst befanden sich Gemälde, die man dem Informel zuordnen könnte, darunter Frans Krajcbergs (\* 1921 in Kozienice; † 2017 in Rio de Janeiro) „Claro“ („Hell“, 1958) oder Antônio Bandeiras (\* 1922 in Fortaleza; † 1967 in Paris) „Cidade vermelha“ („Rote Stadt“, 1959); dann auch Werke, die sich auf die frühe brasilianische Moderne bezogen wie „Mulher“ („Frau“, 1950) von Emiliano Di Cavalcanti, die in Motiv und Farbe „brasiliänisch“ sind; aber auch geometrische, konkrete Werke von Künstlern aus São Paulo wie „Contradição espacial“ („Räumlicher Widerspruch“, 1958) von Waldemar Cordeiro (\* 1925 in Rom; † 1973 in São Paulo), „Retícula transcendental“ („Transzententes Fadenkreuz“, 1958) von Maurício Nogueira Lima (\* 1930 in Recife; † 1999 in Campinas) sowie Werke des sich damals formierenden Neoconcretismo aus Rio de Janeiro wie „Faixas ritmadas“ („Rhythmisiche Streifen“, 1958) von Ivan Serpa und die aktuellen Arbeiten von Lygia Clark.

Charoux, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Milton Dacosta, Cicero Dias Paris, Emiliano di Caralcanti, Djanira (da Motta de Silva), Hermelindo Fiamminghi, Sanson Flexor, Mauro Francini, Clara Heteny, Vincent J. Ibberson, Frans Krajcberg, Judith Lauand, Mauricio Nogueira Lima, Mandabu Mabe, Aloisio Magalhaes, Aldemir Marlius, Amir Mavignier, Yolanda Mohaly, Teresa Nicolao, Rayhum do Nogueira, Abraham Palatinik, Inima de Paula, Ioio Persio, Caudido Portinari, Maria Helena Andres Ribeiro, Paulo Rissone, Firmina Saldanha, Oone Saldanho, Ivan Serpa, Mario Silesio, Jose Antonio da Silva, Elisa Martins da Silveira Piani, Flavio Shiro Tanaka Paris, Decio Vieria, Alfredo Volpi, Grafik: Livio Abramo, Edith Behring, Maria Bonomi, Mário Carneiro, João Luiz Chaves, Oswaldo Goeldi, Marcelo Grassmann, Anna Letícia, José Lima, Vera Mindlin, Fayga Ostrower, Lygia Pape, Arnaldo Pedrosa d'Horta, Rossine Perez, Arthur Luiz Piza, Lasar Segall; Skulptur: Mário Cravo Júnior, Kásmer Féjer, Bruno Giorgi, Maria Martins, Luiz Sacilotto, Zélia Salgaod, Franz Weissmann.

Von Lygia Pape zeigte Moniz Sodré die heute berühmten Holzschnitte. Hélio Oiticica (\* 1937 in Rio de Janeiro; † 1980 in Rio de Janeiro), der einer etwas jüngeren Generation angehörte, war überraschenderweise nicht vertreten. Auffallend ist die Aufnahme einer Serie von Holzschnitten und Lithographien des litauisch-brasilianischen Modernisten Lasar Segall (\* 1891 in Wilna; † 1957 in São Paulo), der zwei Jahre zuvor, 1957, verstorben war. Segall hatte als Künstler sowohl eine deutsche als auch eine brasilianische Karriere hinter sich. Eines seiner Werke wurde 1933 in die Ausstellung „Entartete Kunst“ in München aufgenommen – analog zu den nun von Moniz Sodré ausgewählten Druckgrafiken aus den 1920er Jahren (siehe Abb. S. 182). Es ist nicht bekannt, warum Moniz Sodré Segalls Frühwerk in ihre Auswahl aufgenommen hat, doch scheint ihr Segalls Biographie im Zusammenhang mit der Geschichte der Stadt München vertraut gewesen zu sein (vgl. auch Kap. 2.4).

Auffallend ist auch der Katalog der Ausstellung, dessen Umschlag vom Gestalter Alexandre Wollner (\* 1928 in São Paulo; † 2018 in São Paulo) entworfen wurde. Wollner war Absolvent der Hochschule für Gestaltung in Ulm und gestaltete verschiedene Plakate für öffentliche Auftraggeber. Er wurde als Kunststudent von Pietro Maria Bardi beauftragt, die erste Einzelausstellung von Max Bill (\* 1908 in Winterthur; † 1984 in Berlin) am MASP 1951 zu betreuen. Dort installierte Wollner die Ausstellung nach Anweisung des Schweizers, der selbst nicht nach Brasilien gereist ist.<sup>23</sup> Bill besuchte Brasilien erst 1953, hielt dort Vorträge und informierte sich über junge Gestalter, die er mit einem Studienplatz an der soeben von ihm mitgegründeten Hochschule für Gestaltung Ulm fördern wollte. So wurde Wollner neben Mary Vieira (\* 1927 in Minas Gerais; † 2001 in Basel) und Almir Mavignier (\* 1925 in Rio de Janeiro; † 2018 in Hamburg) auf Initiative Bills zum Studium in Ulm zugelassen, ein Jahr später begannen diese ihre Ausbildung.<sup>24</sup> Mit Unterstützung Bills realisierte Wollner noch als Student das Plakat zur 4. Biennale von São Paulo 1957. Unter seinem Lehrer Otl Aicher

<sup>23</sup> Gimmi, Karin: „Max Bill: artista de exposiciones“, in: 2G, Nr. 29-30, Barcelona, Juni 2004, S. 30-43.

<sup>24</sup> In Ulm studierten, teilweise durch Bills Vermittlung, insgesamt neun Brasilianer, u.a. Elke und Frauke Koch-Weser, Almir Mavignier, Yedda Lucia Pitangy, Mary Vieira und Alexandre Wollner. „Chronologie“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): Das Verlangen nach Form, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 157-159, hier S. 158.

(\* 1922 in Ulm; † 1991 in Günzburg) gestaltete er nicht nur das Plakat für die „Ausstellung brasiliianischer Künstler“, sondern auch jenes für die Kieler Woche 1956 sowie Entwürfe für Agfa und Telefunken.<sup>25</sup>

Der Einleitungstext im Katalog wurde von Ludwig Grote verfasst, der vier der ersten fünf Biennale-Beteiligungen Deutschlands in Brasilien organisierte. Als Architekturhistoriker war es für Grote naheliegend, in seiner Einführung das Aufleben der brasiliianischen Kunst mit der Entwicklung der Architektur in Brasilien in Verbindung zu bringen. Dies ist auch alles andere als ungewöhnlich, verfolgte man damals doch auch in Europa mit Staunen die Entwicklung der sich im Bau befindenden Stadt Brasília. „Die Architektur ist die Mutter der Künste“, schreibt Grote, „so haben in Brasilien auch mit ihr die bildenden Künste einen Aufschwung erlebt. O. Niemeyer und Reidy sind geniale Baumeister, deren Werke in Europa anerkannt und in die Geschichte der internationalen Baukunst des 20. Jahrhunderts eingehen werden.“<sup>26</sup> Grote erkannte einen Zusammenhang zwischen moderner Architektur und Kunst, die durch „Elementares“ bis hin zu „Primitivem“ verbunden sind und die beide einen „modernen Geist“ spüren ließen. Er wies Hans Sedlmayrs kulturkonservative Polemik über den „Verlust der Mitte“ (1948) zurück, mit der der österreichische Kunsthistoriker durch den Bruch mit Gott einen Verlust an Menschlichkeit prognostizierte, und sah in der brasiliianischen Moderne Lebendigkeit und Aufbruch. Trotz – oder gerade in dieser Anerkennung moderner Ausdrucksweisen spiegelt Grotos kurzes Vorwort aber auch eine koloniale Sichtweise wider:

Der moderne Geist unseres Jahrhunderts wird von freudiger Begeisterung getragen; es ist, als ob alle Künstler gemeinsam am Werke sind. Diesen Eindruck empfängt der kunstliebende Besucher, wenn er von der Woge der Gastfreundschaft erfasst wird.

25 Das Plakat für München wurde vom brasiliianischen Konsulat in Auftrag gegeben. 1957 stellte Wollner in der „1. Ausstellung Konkreter Kunst“ in São Paulo aus, 1958 kehrte er nach Brasilien zurück und gründete dort das erste professionelle Industrial-Design-Büro Brasiliens, dessen Arbeiten stark durch die Schule von Ulm geprägt wurde. Wollner, Alexandre: Visual Design 50 years. Alexandre Wollner, São Paulo: Cosac & Naify 2003, S. 80.

26 Grote, Ludwig: „Vorwort“, in: Ausstellung brasiliianischer Künstler, München: Ausstellungsleitung München e.V. Haus der Kunst 1959, S. 13–14, hier S. 13.

Die moderne Sprache der Kunst ist für Brasilien kein Problem, weit entfernt liegt die Kunstkritik mit ihrem Jammer über die zerrissene Gegenwart, die ihre Mitte verloren habe, aber auch die metaphysische Interpretation. Hier ist die Moderne lebendiges, frisches Dasein. [...] Wie in der Architektur, trotz der Gemeinsamkeit in Technik und Funktion, sich die nationalen oder landschaftlichen Charaktere ausprägen, so taucht in der bildenden Kunst Brasiliens für den Aussenstehenden nationale Eigenart auf, wenn sie sich auch noch nicht recht in Worte fassen lässt. Wir sehen, wie sich die europäischen Schulen spiegeln – aber der Spiegel ist eben dieses ungeheuer weite, tropische Land mit der atlantischen Küste und den verschiedenen Rassen von weiß über gelb zu schwarz, die von der modernen Kunst innerlich befreit, sich auszusprechen beginnen.<sup>27</sup>

Es war für Grote offensichtlich unvorstellbar, dass sich die Vorrherrschaft künstlerischer Bewegungen aufzulösen begann. 1959 war eine Zeit, in der die „europäische Avantgarde“ selbst im Begriff war, sich wieder neu zu erfinden – trotz der Vorstellung, sie sei ein „echter Stil von internationalem Ausmaß geworden [...], der aufgenommen wurde wie seinerzeit die Gotik oder die Renaissance.“<sup>28</sup> Grotos Beurteilung spiegelt ein sich in dieser Zeit festigendes Paradigma westeuropäischer, zunehmend amerikanischer Kanonisierungen in der Kunst, die nicht-europäische, „moderne“ Kunst als rein nachahmend beschrieben.<sup>29</sup> Grotos Text von 1959 liefert zeitnahe Hinweise auf den möglichen Ursprung dieses Paradigmas: das Streben nach Selbstbehauptung der europäischen Nachkriegsavantgarde, die sich mit einer zunehmend internationalen, vorwiegend amerikanischen Interessen gehorchenden

27 Ebda.

28 Ebda.

29 Kozloff, Max: „American Painting During the Cold War“, in: Artforum, 13, Mai, 1973, S. 43–54; Cockcroft, Eva: Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War“, in: Artforum, 15, 10, Juni, 1974, S. 39–41; Gilbaut, Serge: How New York Stole the Idea of Modern Art, Chicago: Chicago University Press 1985; Ruby, Sigrid: „Have we an American Art?“ Präsemtation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit, Weimar: VDG 1999; Doll, Nikola/Heftrig, Ruth/Rehm, Ulrich (Hg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln: Böhlau 2006.

Kunstwelt konfrontiert sah. Um diese Vormachtstellung zu verteidigen, musste Grote Rekurs auf die europäisch-russische, per se äußerst internationale Vorkriegsavantgarde nehmen, in der eine amerikanische Avantgarde noch nicht entwickelt worden war.

Die konzeptionelle Verbindung zur brasilianischen Architektur, wie sie von Grote angelegt wurde, zeigt sich auch im Katalog durch die Verwendung von Architekturaufnahmen des sich noch im Bau befindenden MAM/RJ ersichtlich. Das MAM/RJ, ein Museumsbau in brutalistischer Bauweise von Affonso Eduardo Reidy (\* 1909 in Paris; † 1964 in Rio de Janeiro),<sup>30</sup> wurde 1948 gegründet und 1955 offiziell in einem von Roberto Burle Marx (\* 1909 in São Paulo; † 1994 in Rio de Janeiro) gestalteten Park eröffnet. Es ist nicht nur in die Museumsgründungen in São Paulo und Rio de Janeiro sowie die Gründung der Biennale einzureihen, sondern schließt als ein zentraler Bau der brasilianischen Moderne an die internationale, vor allem amerikanische Moderne an. Zeitlich fällt Reidys Bau sowie die neokonkrete Ausstellung mit der Eröffnung des Solomon R. Guggenheim Museum von Frank Lloyd Wright (\* 1867 in Richland Center/Wisconsin; † 1959 in Phoenix) 1959 zusammen, das in sich als ein Versuch zu deuten ist, organische Strukturen in die Architektur zu übertragen und Bezug zum nahegelegenen Stadtpark New Yorks zu schaffen. Wie Reidy oder Oscar Niemeyer hat Wright es verstanden, explizit der abstrakten Kunst eine entsprechende Hülle zu gestalten.

Da im MAM/RJ am 22. März 1959 die bedeutende „I. Exposição de Arte Neoconcreta“ („I. Ausstellung Neokonkreter Kunst“)<sup>31</sup> eröffnet wurde, ist die Verbindung zur Münchener Ausstellung und ihre kunsthistorische Einordnung ein aufschlussreicher Zufall. Mit der „I. Exposição de Arte Neoconcreta“ fand auch eine lockere Serie an Ausstellungen zur aktuellen abstrakten Kunst eine Art Wendepunkt, da mit ihr

<sup>30</sup> Franck, Klaus/Reidy, Affonso Eduardo: Affonso Eduardo Reidy - Bauten und Projekte, Stuttgart: Hatje 1960.

<sup>31</sup> Exposição de Arte Neoconcreta (I.: 1959 : Rio de Janeiro, RJ), in: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras, São Paulo: Itaú Cultural, 2020, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento221134/1a-exposicao-de-arte-neoconcreta> (letzter Zugriff: 22.3.2022). Weitere Ausstellungen neokonkreter Kunst fanden in den beiden Folgejahren jeweils in Rio de Janeiro und São Paulo statt: 2. Exposição Neoconcreta, Ministério da Educação, Rio de Janeiro 1960; 3. Exposição Neoconcreta, Museu de Arte Moderna, São Paulo 1961.

die grundlegenden Haltungen der Künstlergruppen in São Paulo, die der europäischen technisch-konstruktiven Linie folgten, und den mehr raumbezogenen Ansätzen aus Rio de Janeiro ersichtlich wurden. Die Entwicklung der abstrakten Kunst in Brasilien hat sich in rund zehn Jahren abgespielt, angefangen mit der „I. Exposição Nacional de Arte Abstrata“ in Petrópolis nahe Rio de Janeiro (1953), die ebenfalls bereits vom MAM/RJ und Moniz Sodré organisiert wurde, der „I. Exposição Nacional de Arte Concreta“ in São Paulo und Rio de Janeiro (1956/57)<sup>32</sup> und diversen kleineren Ausstellungen der abstrakt arbeitenden Künstlergruppen „Frente“ und „Ruptura“.

Die „I. Exposição de Arte Neoconcreta“ am MAM/RJ endete am 19. April 1959. Nur zwei Monate später eröffnete der Überblick brasilianischer Künstler am Haus der Kunst in München. Wenngleich auch die Münchner Ausstellung einen weitaus größeren kunsthistorischen Bogen schlug als die Ausstellung in Rio, in der gerade einmal dreizehn Künstlerinnen und Künstler ausschließlich des neokonkreten Kreises zu sehen waren,<sup>33</sup> ist ein Vergleich der beiden Ausstellungen aufschlussreich. Es stellt sich nämlich die Frage, ob in der europäischen Wanderausstellung bereits der neokonkrete Bruch zu spüren ist. Diese Überlegung erscheint deswegen interessant, weil sich die neokonkrete Wende explizit als Erfolgsmodell für eine neue Stoßrichtung abstrakter Kunst und erweiterter Denkweisen erweisen sollte, in der v.a. Lygia Clark, Hélio Oiticica und Lygia Pape raumkörperlichen Kunstkonzeptionen entscheidende Impulse gaben, die bis in die Gegenwart wirken. Um eine solche These auch nur ansatzweise verhandeln zu können, ist ein weiterer Blick in den Katalog, in dessen Essays sowie in die Rezensionen dieser Ausstellung zu werfen.

32 I. Exposição Nacional de Arte Abstrata, 20.2.1953-1.3.1953, Rio de Janeiro/Petrópolis, Hotel Quitandinha (Petrópolis, RJ); Exposição Nacional de Arte Concreta, MAM-São Paulo, 4.12.1956-18.12.1956, Rio de Janeiro 01.1957-02.1957; Exposição Neoconcreta, Belvedere da Sé, Salvador, Bahia (November 1959) <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/verbete/a-exposicao-neoconcreta-na-bahia> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

33 Dies waren Aluísio Carvão, Amílcar de Castro, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Theon Spanudis, Willys de Castro. Exposição de Arte Neoconcreta (1. : 1959 : Rio de Janeiro, RJ), in: Enciclopédia Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileiras. São Paulo: Itaú Cultural, 2020, <http://enciclopedia.itaucultural.org.br/evento221134/ia-exposicao-de-arte-neoconcreta> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

Der Einbezug des Werks der Künstlerin Lygia Clark spielt im Kontext der „Ausstellung brasilianischer Künstler“ eine beispielhafte Rolle, da sie auch anderweitig in der Nachkriegsperiode in Deutschland ausgestellt und jeweils unterschiedlich rezensiert wurde. Clark war eine zentrale Figur der brasilianischen Avantgarde in Rio de Janeiro (vgl. auch Kapitel 3.3). Sie war Mitglied der Gruppe „Frente“ (1954–1956)<sup>34</sup> sowie der Neokonkretisten (1959–1961), beides Gruppierungen in Rio de Janeiro, die wichtige Impulse für die Entwicklung des „konstruktiven Projekts“<sup>35</sup> in Brasilien geliefert haben. Neben Hélio Oiticica und Lygia Pape gilt sie als die wichtigste Künstlerin des Neoconcretismo und hat mit ihren Überlegungen zur „organischen Linie“ grundlegende Schritte hin zur Öffnung der Bildoberfläche in den Raum des Betrachters gelegt. Die Bewegung des Neoconcretismo kulminierte im „Neokonkreten Manifest“, das im Wesentlichen eine Kritik an der nicht-figurativen, geometrischen Kunst war, die als rationalistisch übersteigert verurteilt wurde.<sup>36</sup>

Als Gegenposition zu den europäischen Strömungen des Neoplastizismus, Konstruktivismus und vor allem der Ulmer Schule um Max Bill sollte das Kunstwerk als ein „Quasi-Corpus“ verstanden werden, der eine Zwischenstellung zwischen Objekt und Wesen im Sinne einer phänomenologischen, sinnhaften Verbundenheit mit Raum, Zeit und impulsgebender Verwebung ist. Diese führt, so der Theoretiker der Neokonkreten Ferreira Gullar (\* 1930 in São Luís/Maranhão; † 2016 in Rio de Janeiro), zu einer „Raumwerdung des Werks“<sup>37</sup>. Als Drehpunkt

34 Die Grupo Frente war eine Verbindung der Künstler Aluísio Carvão, Hélio Oiticica, Lygia Clark, Lygia Pape und anderen, die unter Ivan Serpa studiert hatten. Ihr gemeinsames Interesse lag in der Förderung geometrischer, abstrakter Kunst.

35 Zunächst theoretisiert durch Ronaldo Brito 1976, später zum Thema von Ausstellungen gemacht, die durch Aracy Amaral und Lygia Pape organisiert wurden, wurde das „konstruktivistische Projekt“ zum Leitmotiv der Avantgarde der 1950er und 1960er Jahre. R. Brito, Neoconcretismo, S. 9–15; R. Brito, Ronaldo: Neoconcretismo: vértice e ruptura. Die Ausstellung „Projeto construtivo brasileiro na arte, 1950–1962“ fand im Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro und in der Pinacoteca do Estado in São Paulo 1977 statt.

36 Gullar, Ferreira: „Neokonkretes Manifest“ (Erstabdruck Jornal do Brasil, 22.3.1959, Suplemento Dominical), in: R. Kudielka/A. Lammert/L.C. Osorio, Das Verlangen nach Form, S. 12–15.

37 Ebda., S. 15.

der theoretischen Diskussion manifestierte sich die Vorstellung einer „transitiven Figur“, die sich dadurch auszeichnet, dass sie sich mit dem umgebenden Raum „kontaminiert“.<sup>38</sup>

Die transitive Kondition der Form setzt sie in Bezug zu den lokalen Besonderheiten, zu Elementen, die sie in ihrer konstruktiven universalistischen Tendenz einzigartig machen. So ist beispielsweise ein gemeinsames Merkmal von Lucia Costa, Burle Marx und Oiticica, dass sie mit einem typisch brasilianischen Vokabular sprechen, sei es im Hinblick auf die koloniale Architektur, auf die amazonische Pflanzenwelt oder die Randerscheinung des Samba, um hieraus ein Moment des Widerstandes und gleichzeitig der Erfindung zu ziehen. Die „cultura popular“ wird nicht künstlich thematisiert, es gibt keine paternalistische oder volkstümliche Herablassung; sie interessiert als Energiequelle und produktives Beispiel. [...] Es geht nicht um ein antieuropäisches Muster, sondern um ein alternatives, das koloniale ergänzendes.<sup>39</sup>

Insbesondere die Werke von Lygia Clark und Oiticica, die in dieser Zeit entstanden sind, finden einen Widerhall in den theoretischen Äußerungen Gullars. Entgegen der gängigen Interpretation der Bewegung als Bruch innerhalb des brasilianischen konstruktiven Projekts oder als Auswuchs einer lokalen Besonderheit<sup>40</sup> können die Bewegung und ihre Mitglieder auch innerhalb ihres damaligen kulturpolitischen Kontexts betrachtet werden. Die moderne brasilianische Kunst ist somit nicht retrospektiv, sondern zu Zeiten ihrer Entstehung rezipiert.

Im Hinblick auf die neokonkrete Bewegung und ihren sensoriell-räumlichen Bezug dürfte auch zu fragen sein, ob sich nicht vielmehr das neokonkrete Projekt nahtlos in die neuen organischen Architekturen einfügt. Das Werk Clarks ist dazu exemplarisch, um eine solche Überlegung zu prüfen. Sie wurde sowohl am MAM/RJ als auch in der „Ausstellung brasilianischer Künstler“ mit einer Reihe von Werken

38 Osorio, Luiz Camillo: „Das Verlangen nach Form und die Formen des Verlangens“, in: R. Kudielka/A. Lammert/L.C. Osorio, Das Verlangen nach Form, S. 22.

39 Ebda., S. 23.

40 Zum Forschungstand des Neoconcretismo vgl. Bachmann, Pauline: Pure Leiblichkeit. Brasiliens Neokonkretismus (1957-1967), Bern/Berlin/Brüssel/New York/Oxford/Warschau/Wien: Peter Lang 2019, S. 29-35.

ausgestellt, die erst kurz zuvor, 1958–1959, entstanden waren. Clarks im Katalog aufgeführte Werke umfassen drei Gemälde sowie eine Werkreihe von sieben kleineren Tafeln, „Unidade no. 1 a 7“ („Einheit Nr. 1–7“, 1958).<sup>41</sup> Aus Rio de Janeiro gesendet waren insgesamt sieben Gemälde sowie zwei Werkgruppen zu sieben und drei Bildern.<sup>42</sup> Ein Blick in die umfangreiche Werkliste lässt erkennen, dass von allen Künstlern zahlreiche Bilder zwar von Rio geschickt, jedoch nicht ausgestellt wurden. Für unseren Kontext ist interessant, dass „Unidade no. 1 a 7“, eine Serie von sieben schwarz-weißen Gemälden, schon in der „I. Exposição de Arte Neoconcreta“ am MAM/RJ im März gezeigt wurde, also offenbar direkt aus dieser Ausstellung nach Deutschland reiste. Im Münchener Katalog abgebildet ist „Planos em superficie modulada (série B, no. 3)“, heute mit „Version or“ bezeichnet.<sup>43</sup>

Clark hat ein künstlerisches Œuvre vorgelegt, das sie aus der konstruktiven und neokonkreten Sprache heraus entwickelt hatte und das nach der neokonkreten Wende raumgreifende, politische bis hin zu therapeutische Werke umfasst. Über ihre partizipativen Skulpturen, wie z.B. den „Bichos“ („Kreaturen“), ihre sensoriellen Objekte („Máscaras sensorias“) sowie ihre noch heute divergent aufgefasste Kunsttherapie wurde Clark im Laufe ihrer Karriere sowie posthum sehr unterschiedlich rezipiert.<sup>44</sup> Clark setzte ihr Konzept der „linha orgânica“

41 Der Katalog verzeichnet folgende Werke: „Planos em superficie modulada (série B no. 3)“, 84 x 84 cm, 1958 (mit Abbildung); „Unidade no. 1 a 7“, 30 x 30 cm, 1958; „Espaço modulado no. 4“, 50 x 50 cm, 1958; „Espaço modulado no. 2“, 59 x 59 cm, 1959. Ausstellung Brasilianische Künstler, München: Ausstellungsleitung München e.V. Haus der Kunst 1959, S. 71.

42 Laut Ausstellungsdokumentation, Künstlerverbund im Haus der Kunst e.V. München.

43 Dieses Gemälde mit zwei ineinandergreifenden schwarzen und weissen Flächen ist auch auf Abb. S. 158 dieses Bandes zu sehen. Die beiden schwarz erscheinenden kleineren Gemälde rechts davon gehören zur Serie „Unidade no. 1–7“, von denen eine Fotografie mit Lygia Clark in der Ausstellung „I. Exposição de Arte Neoconcreta“ am MAM/RJ (22.3.1959) existiert. Vgl. Foto in Butler, Cornelia/Oramas, Luis Pérez/Bessa, Antonio Sergio Bessa (Hg.): *Lygia Clark: The Abandonment of Art, 1948–1988*, New York: Museum of Modern Art 2014, S. 310.

44 Brett, Guy/Herkenhoff, Paulo/Borja-Villel, Manuel J. (Hg.): *Lygia Clark*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1997; C. Butler/L. Oramas Pérez/A.S. Bessa (Hg.): *Lygia Clark: The Abandonment of Art; Zum Spätwerk s. Disserens, Corinne/Rolnik, Suely/Scovino, Felipe (Hg.): Lygia Clark: de l'œuvre à l'événement: nous sommes le moule, à vous de donner le soufflé*, Dijon: Les Presses du reel, 2005; zu den therapeutischen Ansätzen vgl.

(„organische Linie“, 1954), der „linha espaço“ („Raumlinie“) und der „linha luz“ („Lichtlinie“) in ihrer Serie „Planos em superfície modulado“ um, einem Vorläufer der Serie „Contra relevo“ („Gegenreliefs“, 1959/60). In einem 1957 gehaltenen Vortrag an der Architekturabteilung der Universidade Federal de Minas Gerais in Belo Horizonte beschreibt sie die „organische Linie“ als eine expressive räumliche Beziehung von Materialien, architektonischen Elementen, Flächen und Tonwerten, die es ihr ermöglichen, den traditionellen Bilderrahmen für dreidimensionale Konzepte zu öffnen.<sup>45</sup> Damit legte sie den Grundstein für ihre dreidimensionalen interaktiven Objekte und schlug einen Weg aus der ungenständlichen Kunst vor, deren Weiterentwicklung in der Nachkriegszeit in eine Sackgasse geriet. Hélio Oiticica brachte Clarks Weg deshalb mit Mondrian in Verbindung, was einer indirekten Kritik am strengen Konstruktivismus Bills gleichkam.<sup>46</sup> Und tatsächlich kann Clarks revolutionäre Kunstdtheorie nur dann vollständig verstanden werden, wenn man sie mit Max Bills Konzept der „Struktur“ vergleicht (vgl. Kap. 3.2). Nur durch die „Struktur“, die Bill auch in Werken des Informel oder in den revolutionären Drippings von Jackson Pollock angelegt sieht, kann die konkrete Kunst „ihre Zeit überdauern“.<sup>47</sup> Bill machte seine Idee 1960 zum Hauptthema der Ausstellung „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“ am Helmhaus Zürich, um zu beweisen, dass sich diese Kunst „noch in der Entwicklung“ befindet. Seine Bildtheorie hielte jedoch an der

Mourão Arslan, Luciana: Lygia Clark's Practices of Care and Teaching: Somaesthetic Contributions For Art Education, in: Journal of Somaesthetics (Bodies of Belief/Bodies of Care), 3, 1 & 2, 2017, S. 85-92.

45 Lima, Zeuler M.: „Ceci n'est pas un mur: The Architecture of Organic Lines“, in: C.H. Butler/L. Pérez-Oramas: Lygia Clark. The Abandonment of Art, S. 72-75; Clark, Lygia: „Lecture at the Escola Nacional de Arquitetura, Belo Horizonte, Fall 1956“, in: C.H. Butler/L. Pérez-Oramas: Lygia Clark. The Abandonment of Art, S. 54-55.

46 Er schrieb: „Lygia Clark hat sich nicht darauf beschränkt, den ‚Geometrismus‘ Mondrians oberflächlich zu verstehen, sie ist zur Wurzel von Mondrians Denken zurückgekehrt und erkannte seine wichtigsten démarches, die der Kunst eine neue Richtung verliehen. Ihr Verständnis bezieht sich auf den ‚Raum‘ als von Mondrian kritisierter und von ihm mit neuer Bedeutung versehenes Grundelement.“ Zit. nach Lammert, Angela: „Der ‚Schweizer Uhrmacher‘ und der ‚Urwald im Bauwesen‘: Max Bill und die Moderne in Brasilien oder: Was ist Moderne Kunst?“, in: R. Kudielka/A. Lammert/L.C. Osorio, Das Verlangen nach Form, S. 56-68.

47 Bill, Max: „Einleitung zur Ausstellung“, in: Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung, Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft 1960, S. 7-8.

starren Organisation einer Bildebene fest und wagte nicht den entscheidenden Schritt hinaus über den durch das Bild markierten Umraum.

Diese Detailbeobachtungen sind Anlass, den Einführungstext zur „Ausstellung brasilianischer Künstler“ von Carlos Flexa Ribeiro, Professor für Kunstgeschichte und Ästhetik der Universität von Brasilien in Rio de Janeiro, genauer zu studieren.<sup>48</sup> Denn auch hier stellt sich die Frage, ob die historische Bedeutung des neokonkreten Konzepts bereits zu dieser frühen Zeit als historisch nachhaltig und folglich auch erwähnenswert erfasst wurde. Die damals prominente Präsentation neokonkreter Werke, deren Stellung in der heutigen Kunstgeschichte sowie für heutige zeitgenössische Künstler unbestritten ist, bildet einen wichtigen Dreh- und Angelpunkt für theoretische Überlegungen zu den transnationalen Prozessen der Moderne-Entwicklung nach dem Zweiten Weltkrieg. Wie jedoch Flexa Ribeiros Text verdeutlicht, unterliegen die Prozesse der kunsthistorischen Geschichtsbildung vielen Zufällen und dem Spiel wechselnder Meinungsführerschaft: denn das neokonkrete Konzept, von dem der Autor sicherlich Kenntnis hatte, wird dort nicht erwähnt. Nichtsdestotrotz liefert er einen informativen Rundumblick über die Entwicklung der Kunst in Brasilien. Ribeiro definiert drei Perioden zeitgenössischer Kunst in Brasilien: die erste „heroische“ Periode in den Jahren um 1922, die zweite von 1930 bis zum Ende des Zweiten Weltkriegs, und eine dritte Periode, die 1948 beginnt und „noch nicht abgeschlossen zu sein scheint“, wie er schreibt. Er erläutert, dass Brasilien im Gegensatz zu vielen europäischen Ländern der abstrakten Kunst sehr offen gegenüber stehe, was er als Beleg einer mangelhaften Assimilation von akademischen Traditionen beurteilt. Er ist der Meinung, dass es die „natürliche Berufung des Landes“ sei, „sich schon in die Zukunft hineinzuleben“<sup>49</sup> und bemerkt, dass die Selektion der Werke deswegen vorwiegend aus „abstrakter Malerei“ bestehe, der „künstlerischen Avantgarde des Landes“<sup>50</sup>.

Neben Alfredo Volpi, Milton Dacosta und Ivan Serpa, deren ästhetischer Versuch auf eigenen Forschungen beruht, gibt es eine um-

48 Ribeiro, Carlos Flexa: „Einleitung“, in: Ausstellung brasilianischer Künstler, S. 15–21.

49 Ebda., S. 19.

50 Ebda.

fangreiche Gruppe von Künstlern, die sich im Bereich des „Nicht-Gegenständlichen“ mit geometrischen oder geometrisierenden Abweichungen beschäftigt, einer Richtung, die von Mondrian, Van Doesburg, Malevitch, Pevsner, Max Bill und deren Nachfolgern herstammt.<sup>51</sup>

Eine eigentliche Einordnung dieser neuen Bewegung macht Ribeiro nicht. Seine Betonung liegt auf der Überwindung akademischer Formen zugunsten eines universellen Kunstbegriffs, namentlich der internationalen konkreten Kunst. Obwohl er auch schreibt, dass „die nationalen Charakterzüge der brasilianischen Kunst von nun an im Laufe des natürlichen Reifeprozesses immer stärker hervortreten werden“, sind es seiner Ansicht nach jene „Charakterzüge“, die in das „unabhängige Gebiet der bildhaften Aussagen eindringen, dessen spezifische Werte sich in Brasilien frei und unbeschränkt entfalten.“<sup>52</sup> Begriffe wie „organische Form“, „organische Linie“, „Raum-Zeit-Bezug“, „Unlimitiertheit“, typisch für die neokonkrete Kunst, fallen bei Ribeiro nicht.

Nebst eines Artikels in der „Weltkunst“ gibt es nur wenige Rezensionen zur ersten, der Münchner „Ausstellung brasilianischer Künstler“ (jedoch zahlreiche für die Ausstellung in Leverkusen).<sup>53</sup> Obwohl eine Sonderausgabe über Brasilien angekündigt war, nahm die Berichterstattung in der Traditionspublikation „Weltkunst“ gerade einmal eine einzige Spalte ein. Die spätere Aufnahme der Ausstellung in Leverkusen war ansonsten äußerst positiv und Kritiker zeigten sich ausgesprochen interessiert an der neuen, vor allem ungegenständlichen Kunst aus „Übersee“.<sup>54</sup> Auch fiel die Kritik der Wieners Jorg Lampe positiv aus, der die Ausstellung in der Österreichischen Kulturvereinigung am Schillerplatz in Wien sah und besprach.<sup>55</sup> Dies ist an sich

51 Ebda., S. 20.

52 Ebda., S. 21.

53 Fotos der Ausstellung wurden durch „Das Kunstwerk“ (Brief vom 3.7.1959) und „Form“ (Westdeutscher Verlag, Brief vom 21.7.1959) angefragt. Beide planten eine Spezialausgabe zu Lateinamerika. Künstlerbund im Haus der Kunst e.V., München.

54 Thomas, Irmela: „Frischer Wind aus Übersee,“ in: Soester Anzeiger, ohne Datum.

55 Lampe, Jorg: „Folklore und abstrakte Konsequenz“, in: Die Presse, 24.9.1959. Vgl. auch Mari, Marcelo: „Formação de ambiente: Primeira

keine Selbstverständlichkeit, waren doch Kunst und Kunstkritik in den 1950er Jahren vor allem an einer Re-Humanisierung der Kunst interessiert.<sup>56</sup> Es sollte um Materialität, Körperlichkeit, Humanismus und eine neue Abbildbarkeit des Menschen gehen.<sup>57</sup> Rezessenten der Ausstellung in Leverkusen bemerkten sehr wohl, dass moderne, d.h. vor allem ungegenständliche Kunst vorherrschte. Und obwohl die historischen Referenzen zu Konstruktivismus, Bauhaus und De Stijl von den meisten angeführt wurden, wurde die brasilianische Kunst nicht als Imitation der großen Vorbilder angesehen, sondern als der „beabsichtigte Transfer von spezifischen brasilianischen Ideen“ (vorrangig der Architektur in den Bereich der Bildenden Kunst).<sup>58</sup> Der britische, seit 1946 in Westdeutschland wirkende Kunstkritiker John Anthony Thwaites (\* 1909 in Kensington; † 1981 in Leienkaul) honoriert beispielsweise die Fähigkeit der Brasilianer, ein Abbild frisch erscheinen zu lassen, welches im europäischen und nordamerikanischen Kontext bereits als überholt angesehen wurde. „Wie ist es möglich, dass die Ausdrucksformen des Konstruktivismus und sogar des späten Impressionismus, die sonst überall akademisch geworden sind, in Brasilien ihre schöpferische Kraft behalten haben?“, fragt er und weist auf „außergewöhnliche Dinge“ hin, wie Décio Vieras Kompositionen („mit viel Leben und Spannung und einer gewissen Mystik“), Vincent (J.) Ibbersons Farbskalen („nicht nur das Erreichen einer großen Leuchtkraft, sondern eine verhaltene Romantik im Sinne Paul Klees“) und erwähnt auch Lygia Clark, die „große, eckige, schwarze Formen auf Weiß“ erfindet. „Sie entgeht dem Kunstgewerbe und erreicht Monumentalität [...]“.<sup>59</sup> Andere Kritiker, wie Werner Tamms von der „Westdeutschen Allgemeinen“, betonen zwar die Einflüsse der europäischen Kunst auf die Brasilianer, dies ging jedoch „ohne Schwierigkeiten“ von sich. Man merke deutlich

exposição de arte brasileira contemporânea na Europa (1959-1960)“, in:  
ANAIS, Encontro national ANPAP 2013.

56 Ebda.

57 Leeb, Susanne: „Die Aufgabe der Fünfziger. Einleitung“, in: Texte zur Kunst, 50, Juni, 2003, <http://www.textezurkunst.de/50/einleitung> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

58 Richter, Horst: „Zwischen Wolkenkratzern und Urwäldern“, in: Kölner Stadtanzeiger, 3.12.1959.

59 Thwaites, John Anthony: „Brasilianische Überraschungen“, in: Deutsche Zeitung, 12.12.1959.

die Frische und Unbefangenheit an, mit denen die Künstler sich europäischen Eindrücken geöffnet haben. Vieles verweist denn auch auf bekannte Vorbilder unserer Breiten: nicht zufällig sind gerade die Maler dieses architekturfreudigen Volkes von der strengen geometrischen Logik eines Piet Mondrian begeistert. Und doch ist diese Folge flimmernder Kreise und Punkte, kühn angeordneter Quadrate [...] kein bloßer Abklatsch der hierzulande bekannten „Abstraktion“. [...] Man gewahrt keinen formalen Fanatismus, keinerlei Erstarrung, keine doktrinäre Wut.<sup>60</sup>

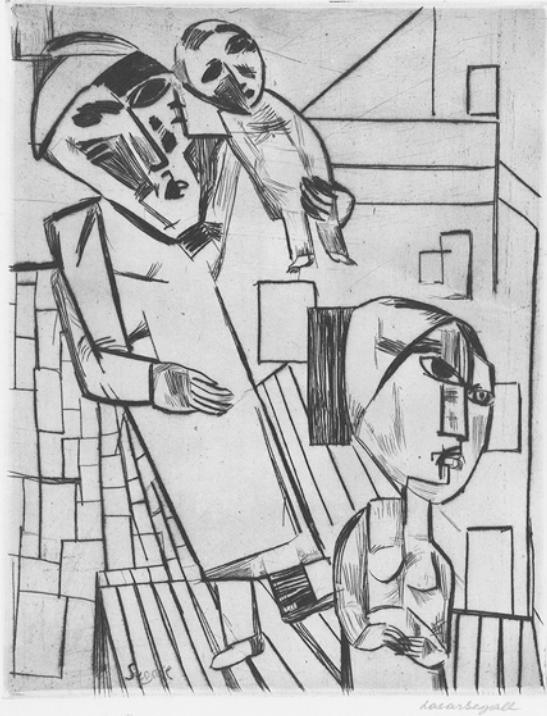
Nichtsdestotrotz gab es Vergleiche. Die Suche nach brasiliensischen und internationalen Charakteristika schien auch in der Berichterstattung zur Leverkusener Ausstellung durch. Die Rezensionen erkennen Werke, die an Ben Nicholson (Décio Vieria), Nicolas de Staël, Hans Hartung, die „Japaner“ (Antonio Bandeira) oder Max Beckmann (Lasar Segall) erinnern. Die Rezensionen fanden es erwähnenswert, dass die Hälfte der ausgestellten Werke von Künstlerinnen stammt, was 1959 sicherlich auch eine Ausnahme war. Die sich gerade abzeichnende Aufspaltung der ungegenständlichen Kunst in Brasilien in einen konstruktivistischen und einen neokonkreten Strang lässt sich erwartungsgemäß nicht in den Rezensionen lesen.

Die Berichterstattung zur Ausstellung spiegelt die Tendenzen der Kunstkritik der 1950er Jahre wider, wobei der Schwerpunkt auf der Beschreibung der Werke und deren Einordnung in den offiziellen Kunstkanon liegt. Es ist auch klar, dass die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ erwartungsgemäß keine große Medienaufmerksamkeit erhielt – die gezeigten Künstlerinnen und Künstler waren selbst für den damals aufblühenden Kunstmarkt zu unbekannt (einige wurden jedoch auf der Ausstellung verkauft). Wie Grote in seiner Einleitung schrieb, konnte die „nationale Eigenart“ der brasilianischen Kunst noch nicht in Worte gefasst werden, um sie für Außenstehende zu beschreiben. Heute ist die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ ein sehr aufschlussreiches Beispiel dafür, wie eine deutsche Institution nach dem Krieg internationale außereuropäische Kunst ausstellte und diese Intervention im Rahmen ihrer Kulturpolitik nutzte. Auch wenn die kunsthistorische

60 Tamms, Werner: „Bei ihnen gilt kein Dogma“, in: Westdeutsche Allgemeine, 2.12.1959.

Bedeutung von deutscher Seite heute nur noch am Rande rekonstruiert werden kann, spielte die Ausstellung eine wichtige Rolle bei der Öffnung des Landes für die internationale – nicht nur nordamerikanische – Gesellschaft, auch wenn sie schnell wieder in Vergessenheit geriet.





Lasar Segall, „Erinnerung an Wilna“, 1917  
Radierung, 28 x 22 cm