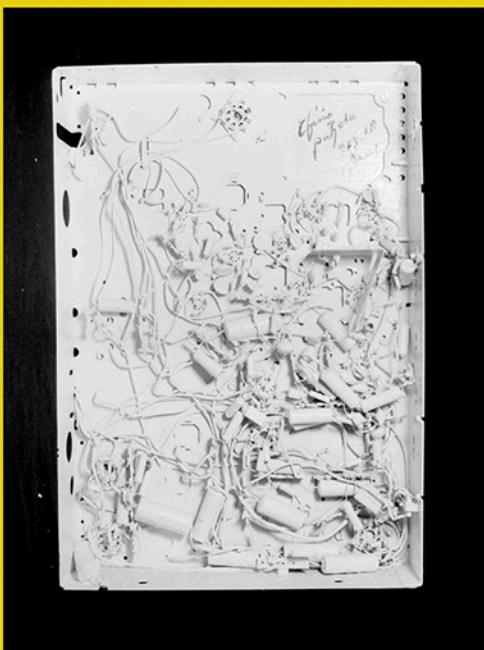


Susanne Neubauer

Verknüpfte Modernitäten



Brasilianisch-deutsche Interferenzen
in Bezug auf Kulturpolitik und
Menschenbild in der Nachkriegszeit

[transcript] Histoire

Susanne Neubauer
Verknüpfte Modernitäten

Susanne Neubauer (Dr. phil.), Kunsthistorikerin und Kuratorin, ist assoziierte Wissenschaftlerin an der Universidade de Brasília und forschte an der Freien Universität Berlin zum transkulturellen Austausch zwischen Brasilien und Deutschland. Sie promovierte an der Universität Zürich zum Werk des amerikanischen Künstlers Paul Thek.

Susanne Neubauer

Verknüpfte Modernitäten

Brasilianisch-deutsche Interferenzen in Bezug auf Kulturpolitik
und Menschenbild in der Nachkriegszeit

[transcript]

Dank

Meine Forschung wurde im Vorfeld in Auszügen in zahlreichen Vorträgen vorgestellt und diskutiert. Der vorliegende Band resultiert aus einer dreijährigen Forschungstätigkeit an der Freien Universität Berlin sowie der Tätigkeit als Gastforscherin an der Universidade de Brasília. Forschungsprojekt und Druck der Publikation wurden durch die Deutsche Forschungsgemeinschaft DFG gefördert (Geschäftszeichen NE 1930/1-1)



Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

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



Dieses Werk ist lizenziert unter der Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivs 4.0 Lizenz (BY-NC-ND). Diese Lizenz erlaubt die private Nutzung, gestattet aber keine Bearbeitung und keine kommerzielle Nutzung. Weitere Informationen finden Sie unter <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.de>

Um Genehmigungen für Adaptionen, Übersetzungen, Derivate oder Wiederverwendung zu kommerziellen Zwecken einzuholen, wenden Sie sich bitte an rights@transcript-publishing.com

Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen (gekennzeichnet mit Quellenangabe) wie z.B. Schaubilder, Abbildungen, Fotos und Textauszüge erfordert ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch den jeweiligen Rechteinhaber.

Erschienen 2022 im transcript Verlag, Bielefeld

© Susanne Neubauer

Umschlaggestaltung: Maria Arndt, Bielefeld

Umschlagabbildung: 8. Biennale São Paulo, Allgemeine Ausstellung, Efísio Putzolu.

Foto: © Athayde de Barros. Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

Innenlayout & Satz: Susanne Neubauer

Lektorat: Lyam Bittar, Berlin

Druck: Majuskel Medienproduktion GmbH, Wetzlar

Print-ISBN 978-3-8376-5335-9

PDF-ISBN 978-3-8394-5335-3

<https://doi.org/10.14361/9783839453353>

Buchreihen-ISSN: 2702-9409

Buchreihen-eISSN: 2702-9417

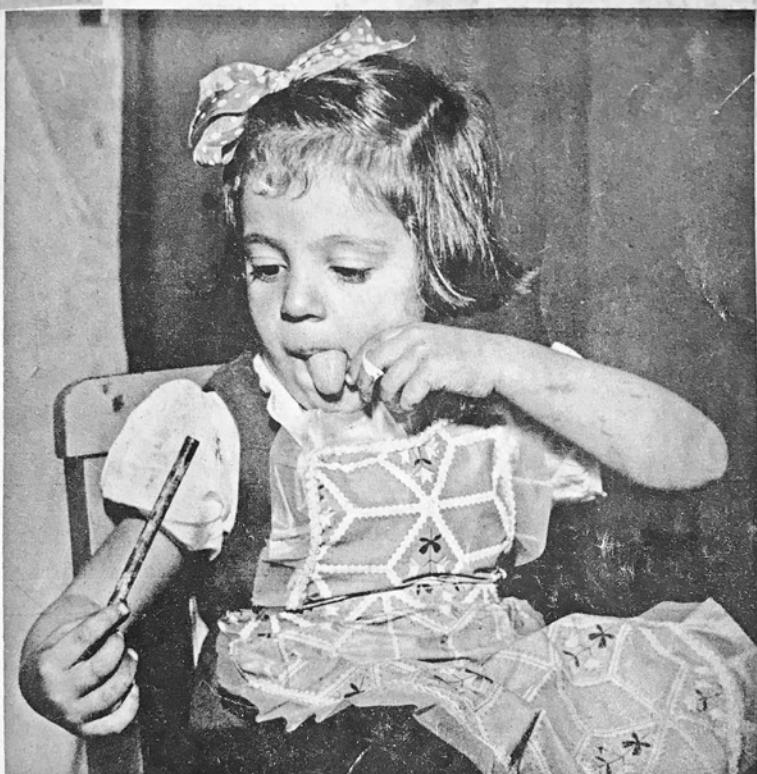
Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <https://www.transcript-verlag.de>

Unsere aktuelle Vorschau finden Sie unter www.transcript-verlag.de/vorschau-download

INHALT

Einführung	7
1 Eine vorglobale tropische Moderne im internationalen Kontext	
1.1 Pietro Maria Bardi und seine Politik der Vermittlung am Museu de Arte de São Paulo	33
1.2 Lina Bo Bardi: Das soziale Museum und die Gegen- ausstellung als Beitrag zur gesellschaftlichen Bildung	61
1.3 Kunst der Avantgarde in Rio de Janeiro, Kunstunterricht und Kunst der „Entfernten“	93
2 Paradigmen der Internationalisierung und ihre kultur- politischen Verflechtungen	
2.1 Ludwig Grote als Kommissär internationaler Ausstellungen	123
2.2 Paul Klee auf der 2. Biennale São Paulo (1953)	147
2.3 Die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ in München (1959)	159
2.4 Lasar Segall in Nürnberg (1960)	183
3 Modernismen in Nahsicht	
3.1 Paradigmen der Nachahmung: Giorgio Morandi und Alfredo Volpi	197
3.2 Ein Missverständnis? Max Bill und „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“ in Zürich (1960)	221
3.3 Bense, Kultermann, Clark	237
Bibliografie	256
Bildnachweise	280



CRESCIMENTO E CRIAÇÃO

MÁRIO PEDROSA E IVAN SERPA

Mário Pedrosa und Ivan Serpa
Crescimento e criação (1954), Buchcover

Einführung

Obwohl brasilianische Künstlerinnen und Künstler im Nachkriegsdeutschland der 1950er und 1960er Jahre in Ausstellungen zu sehen waren, im Tagesjournalismus rezipiert wurden, an der Hochschule für Gestaltung in Ulm studierten, dort lehrten und am Studium Generale in Stuttgart zahlreich ausgestellt wurden, fehlt bisher ein Einblick in die interpersonellen und kulturpolitischen Kontaktzonen zwischen Brasilien und Deutschland dieser Zeit. Um diese Leerstelle zu füllen, untersucht das vorliegende Buchprojekt zentrale Momente dieses deutsch-brasilianischen Kulturaustauschs, der nicht nur als paradigmatisch für die Modernebildung angesehen werden kann, sondern auch das Potential und das Scheitern in der Kulturverständigung veranschaulicht. Im Gegensatz zu Projekten westlicher Forschender zu nichtwestlicher Kunst interessiert mich insbesondere, was es bedeutet, mit dem Außenblick einen vertieften Zugang zu unserer eigenen Geschichte zu finden. Durch intensive Detailrecherche gewinnen beide Bereiche – sowohl das „Andere“ sowie das „Eigene“ – an Familiarität. Detailrecherche bedeutet in meinem Falle auch die Schaffung eines möglichst faktenbasierten Narrativs. Es fällt nämlich auf, dass Darstellungen der Nachkriegsmoderne aus globaler Perspektive auf einen solchen faktenbasierten Ansatz in der Regel verzichten. Stattdessen werden Diskurse, also subsumierende Darstellungen der großen Entwicklungslinien und Modernekonzepte, verglichen. Ein solches Vorgehen ist nachvollziehbar: Diese Diskurse sind gerade in der Modernediskussion ausgesprochen wichtig, weil Einbettungen, Argumentationslinien und Promotionen beispielsweise der sogenannt freien und demokratischen Kunst der Abstraktion ein Bild über die vorgenommenen Kategorisierungen und die eigentliche Historisierung der Kunst erlauben. Das vorliegende Buchprojekt geht aber einen anderen – und wie mir scheint, ebenso wichtigen – Weg, um der Falle der Pauschalisierung zu entkommen. Über eine Beschäftigung „von unten“ mit konkreten historischen Fallbeispielen setzt es sich für eine Umwertung bisheriger Narrative ein. Exemplarisch untersuche ich dazu die Politiken von Ausstellungen und Institutionen, die Prozesse und Hintergründe der Re-Internationalisierung von Kunsthistorikern und Museumsdirektoren in Politik und Kultur aufzeigen oder alternative Sichtweisen gerade der konkreten Kunst

anbieten. Weil hier allerdings nicht der Platz für einen umfassenden Überblick über die 1950er Jahre ist, will ich einleitend zentrale Hintergründe darlegen, die bei der Besprechung der einzelnen Fallbeispiele der brasilianisch-deutschen Interferenzen zwangsläufig zu wenig Beachtung finden werden, jedoch als Grundlagenwissen wertvoll für das Verständnis sind.

Menschenbilder

Wegweisend war mir zum einen der Topos des Menschenbildes, nicht nur als politische Kategorie der Nachkriegszeit, sondern auch im Kontext kunstpädagogischer Ideen. Bisweilen wird im Band das Menschenbild nicht als solches benannt, sondern erschließt sich erst über Umwege – sichtbar beispielsweise bei den Umdeutungen bislang exkludierter Menschen bei Nise da Silveira (* 1905 in Maceió; † 1999 in Rio de Janeiro), Lina Bo Bardi (* 1914 in Rom; † 1992 in São Paulo) oder Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro).

Das Menschenbild in der unmittelbaren Nachkriegszeit ist eine umfangreich diskutierte Kategorie der Politik um den „neuen“, „wissenschaftlichen“ Humanismus, der sich auch in der kulturellen Debatte manifestierte.¹ Er wurde ausgiebig in den Gründungspapieren der UNESCO, in den Darmstädter Gesprächen und auf den AICA-Kongressen von Kunstkritikerinnen und -kritikern verhandelt. Die heftig geführte Diskussion, wie denn der neue (und vor allem: der deutsche) Mensch sein sollte, hat sich auch teilweise mit der vorherrschenden Freiheits-Rhetorik nach dem Zweiten Weltkrieg durchmengt. Im Bereich der Kunst wurde ab den späten 1950er Jahren an diesem Begriff die Vorherrschaft der internationalen Sprache der Abstraktion abgearbeitet.² In der wissenschaftlichen Erforschung der Nachkriegspolitik, der internationalen Integration und den zahlreichen Demokratisie-

¹ Zichy, Michael: „Menschenbild. Begriffsgeschichtliche Anmerkungen“, in: Archiv für Begriffsgeschichte, 56, 2014, S. 7–30.

² Weber-Schäfer, Harriet: „Abstrakt oder figurativ? Das umstrittene Menschenbild in der französischen und deutschen Kunsttheorie nach 1945“, in: Schieder, Martin/Ewig, Isabelle (Hg.): In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, Berlin: Akademie Verlag 2006, S. 205–228; Wulf, Christoph: Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur, Bielefeld: transcript Verlag 2014.

rungsbemühungen in verschiedenen Ländern galt bisher die Freiheit als das zentrale Thema der Kunst nach der großen Zäsur des Zweiten Weltkriegs. Wie mir scheint, ist Freiheit als Topos ohne die Vorstellung eines neuen Menschen(-bildes) nicht ausreichend erfasst. Eine Analyse der Bedeutung der künstlerischen Produktion aus der psychiatrischen Anstalt Pedro II im Stadtquartier Engenho de Dentro in Rio de Janeiro (vgl. Kap. 1.3) zeigt auf, wie wichtig die Auseinandersetzung mit der „Kunst der Anderen“ („arte dos alienados“, „arte do povo“, etc.) beispielsweise für den Neoconcretismo als alternatives Freiheitsnarrativ jenseits der euroamerikanischen Einflusssphäre war.

Die aus westlicher Perspektive vorherrschende Dichotomie von Figuration und Abstraktion wurde bisher weder im Vergleich noch im Kontext der Debatte um das Menschenbild und die zahlreichen (Re-)Humanisierungsbestrebungen untersucht. Die Betrachtung der Gemengelage zwischen Psychiatrie, Abstraktion und alternativer Museumpädagogik liefert ein erhellendes Beispiel, wie eng diese drei Bereiche miteinander in Verbindung gebracht werden sollten, wenn wir eine außereuropäische Perspektive einnehmen wollen. In Deutschland versammelte die erste Veranstaltung der Darmstädter Gespräche und die dazugehörige Ausstellung „Das Menschenbild in unserer Zeit“ (1951) Persönlichkeiten aus den Bereichen Medizin, Religion, Biologie, Soziologie und Philosophie, darunter bedeutende Akteure wie Theodor W. Adorno (* 1903 in Frankfurt am Main; † 1969 in Visp) und Alexander Mitscherlich (* 1908 in München; † 1982 in Frankfurt am Main).³ Die Versammlung diskutierte Themen, die später wieder im Rahmen der 1. documenta 1955 prominent an die Öffentlichkeit gebracht wurden, sich jedoch weitgehend um die Abbildbarkeit des Menschen in der Kunst drehten – nicht aber um das Wesen, die Gleichheit und die Kraft von Menschen, die einem gesellschaftlichen Muster nicht entsprechen.

Welche weiteren Einflüsse die internationale Politik, beispielsweise via den Kongress für kulturelle Freiheit (CCF), auf Veranstal-

³ Beide waren Mitglieder der deutschen CCF-Exekutive oder durch die Zeitschrift „Der Monat“ mit dieser durch das CIA geförderten Institution verbunden. Vgl. dazu Hochgeschwender, Michael: Freiheit in der Offensive? Der Kongreß für kulturelle Freiheit und die Deutschen, München: R. Oldenbourg Verlag 1998, S. 58, 62, 155, 326; vlg. auch Laade, Clea Catharina: Die Ausstellung „Das Menschenbild in unserer Zeit“ und das erste Darmstädter Gespräch, Berlin: Logos-Verlag 2016.

tungen wie die Darmstädter Gespräche hatte, wird hier nicht weiter erfasst.⁴ Diesem Thema gebührte eine eigene Untersuchung, ebenso wie dem Abstraktion-Figuration-Paradigma, das ein eigenes Kraftfeld zwischen Lateinamerika und der West-Ost-Debatte des Kalten Kriegs hervorbrachte. Innerhalb des gleichen politischen Mentalraums liegen die Anfänge der UNESCO, deren Positionspapiere auch durch den internationalen Kunstkritikerverband AICA (Association Internationale des Critiques d'Art) verbreitet wurden. Mit der UNESCO wurde der Grundstein für eine erste Phase der Globalisierung gelegt.⁵ Sie verstand den „wissenschaftlichen Humanismus“ als einen universellen Ansatz, um auf der Grundlage von Wissen im Rahmen eines universalen Systems die Entstehung einer globalen Gemeinschaft voranzubringen.⁶

Pädagogiken

In Brasilien wurde die Demokratisierung und bildungspolitische Ermündigung der Gesellschaft durch Bildung und Kunst ab 1945, nach dem Ende der 15-jährigen Diktatur unter Gétulio Vargas (* 1882 in São Borja; † 1954 in Rio de Janeiro), ein politisches Anliegen. Zu Beginn der kurzen Regierungszeit Eurico Gaspar Dutras (* 1883 in Cuiabá, Mato Grosso; † 1974 in Rio de Janeiro) von 1946 bis 1951 fand eine politische Öffnung statt, die kommunistische Strömungen für kurze Zeit zuließ. Diese wurden ab 1947 jedoch durch einen erstarkenden Antikommu-

4 Saunders, Frances Stonor: Wer die Zeche zahlt... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg, Berlin: Siedler 2001; Scott-Smith, Giles (Hg.): The Cultural Cold War in Western Europe, 1945-1960, London: Cass 2003; Scott-Smith, Giles: The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony, London: Routledge 2002; vgl. auch die Ausstellung „Parapolitik. Kulturelle Freiheit und Kalter Krieg“, Haus der Kulturen der Welt Berlin, 2017/18.

5 Pavone, Vincenzo: Globalisation, Science and the „Minds of Men“. Scientific Humanism and the Philosophical Foundations of UNESCO, 2005, https://www.researchgate.net/publication/280527332_Globalisation_Science_and_the_Minds_of_Men_Scientific_Humanism_and_the_philosophical_foundations_of_UNESCO (letzter Zugriff: 26.3.2022).

6 Mit der Schrift des ersten UNESCO-Direktors Julian Huxley wurde der Grundstein der Philosophie des „wissenschaftlichen Humanismus“ gelegt, der in Zukunft die Länder getragen werden sollte. Huxley, Julian: „Unesco. Its Purpose and its Philosophy“, Paris: United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation 1946 <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pfooooo68197> (letzter Zugriff 18.3.2022).

nismus und den nordamerikanischen Imperialismus bekämpft; auch Liberalisierungsbewegungen im Bereich der Pädagogik kamen ins Stocken. Der Weg für die Liberalisierung der Bildung war allerdings schon früher geebnet worden, insbesondere durch den 1932 veröffentlichten Text „Manifesto dos Pioneiros da Educação Nova“ („Manifest der Pioniere der neuen Bildung“) des Pädagogen und Juristen Anísio Teixeira (* 1900 in Caetité; † 1971 in Rio de Janeiro⁷), der sich am amerikanischen Pragmatismus John Deweys (* 1859 in Burlington/Vermont; † 1952 in New York) orientierte. Dieser Fokus dominierte auch weitere Publikationen Teixeiras aus der Zeit, wie an seinen Arbeiten „Aspectos americanos de educação“ („Amerikanische Aspekte der Bildung“, 1928) und „Educação progressiva: uma introdução à filosofia da educação“ („Progressive Bildung: Eine Einführung in die Bildungsphilosophie“, 1934) abgelesen werden kann.

Zentrales Moment der Bewegung um Teixeira war die Vorstellung, dass Leben und Bildung verbunden sein sollten, und dass die Schule als eine Gesellschaft im Kleinen anzusehen sei. Lernen sollte auf Erfahrung aufbauen.⁸ Das war der Anknüpfungspunkt an den grundlegenden Gedanken Deweys, den auch die italienische Pädagogin Maria Montessori (* 1870 in Chiaravalle; † 1952 in Noordwijk aan Zee) und andere Reformpädagoginnen und -pädagogen des frühen 20. Jahrhunderts teilten: Dass eine auf eigenen Erfahrungen fußende Entwicklung selbstbestimmte Individuen, d.h. eine demokratische Bildung auch eine moderne demokratische Gesellschaft hervorbringen würde. Aktivität und „organische“ Erfahrungen galten als Fundament eines aktiven Lebens und einer gesellschaftlichen Bewegung.⁹ Für Teixeira war dies

7 Teixeira verschwand während der bzw. durch die Militärdiktatur auf mysteriöse Weise am 11.3.1971. Sein gewaltsamer Tod ist bis heute unaufgeklärt.

8 Lopes de Lima, João Francisco: „Educar para a democracia como fundamento da educação no Brasil do século XX: a contribuição de Anísio Teixeira“, in: Educar em Revista, Curitiba, 39, Jan./April 2011, S. 225–239, hier S. 229; Soares Cabreria de Souza, Márcia Cristina: Anísio Teixeira e a educação brasileira: Da formação intelectual aos projetos para a escola pública, 1924–64, Uberlândia: Universidade federal de Uberlândia, Faculdade de educação 2018; Chahin, Samira Bueno: Cidade nova, escolas novas? Anísio Teixeira, arquitetura e educação em Brasília, São Paulo: Vidal 2018.

9 Teixeira bezog sich auch auf Deweys Theorie der Erfahrung und Bildung als soziales Manifest und als sozialer Prozess. Dewey, John: Experience and Education [1938], New York: Free Press 2015.

ein zentraler Ansatz seiner Pädagogik. Durch die politische Grundlage, die er mit seinem Denken gelegt hatte, konnten gleich nach dem Ende der Diktatur nicht nur progressive Schulen entstehen. Auch die neuen Kunstmuseen mit ihren eigenen Schulprojekten konnten sich darin nahtlos, wenngleich mit eigenen kulturpolitischen Hintergründen, einfügen.

Brasiliens Großstädte erlebten in den 1940er Jahren ein enormes Bevölkerungswachstum. Aus diesem Grund wurden Schulen errichtet, in denen die „neue Pädagogik“ auch räumlich zum Ausdruck kam. Hélio Duarte (* 1906 in Rio de Janeiro 1906; † 1989 in São Paulo) baute zwischen 1949 und 1954 unter der staatlichen Initiative des „Convenção Escolar“ („Bildungspakt“) zahlreiche Schulen in der rasch wachsenden Wirtschaftsmetropole São Paulo, um dem massiven Bevölkerungszuwachs der Stadt gerecht zu werden.¹⁰ Die Zeit nach 1945 fiel mit einer fruchtbaren Phase der Demokratisierung in Brasilien zusammen, die im Oktober 1955 mit der Wahl Juscelino Kubitscheks (* 1902 in Diamantina; † 1976 in Resende) zum Staatspräsidenten einen Höhepunkt erreichte. Kubitschek war nicht nur Initiator des Fünfjahres-Plans zum Bau der neuen Hauptstadt Brasília, sondern ein Unterstützer Teixeiras, der als Bildungsminister für zahlreiche Bildungsreformen in Brasilien verantwortlich zeichnete. Teixeira war in den 1940er Jahren UNESCO-Hochschulberater gewesen. Der Pädagoge war auch Gründer der ersten „Parkschule“, dem „Centro Popular de Educação Carneiro Ribeiro“ in Salvador de Bahía (1950), eine Schule integraler Bildung, die ein internationales Leuchtturmprojekt wurde.¹¹ In die gleiche Zeit fallen die Alpha-betisierungskampagnen von Paulo Freire (* 1921 in Recife; † 1997 in São Paulo). Die Erkenntnis, dass sich die Landbevölkerung der Bildung ver-

¹⁰ Godinho Lima, Ana Gabriela: „Two moments of School Architecture in São Paulo, Ramos de Azevedo and his Republican Pioneering Schools/ Hélio Duarte and the ‚Educational Agreement‘“, in: Paedagogica Historica, Februar, 41, 1-2, 2005, S. 215-241.

¹¹ Teixeira, Anísio: „A Escola Parque da Bahia“, in: Revista Brasileira de Estudos Pedagógicos, Rio de Janeiro: INEP, 47, 106, April/Juni 1967, S. 246-253, <http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/artigos/parque.htm> (letzter Zugriff: 26.3.2022); Duarte, Hélio: Escola-classe, escola-parque, São Paulo: FAU-USP 2009; Samira B. Chahin: „Cidade, escola e urbanismo: O programa escola-parque de Anísio Teixeira, undatiert, https://duckduckgo.com/?q=Samira+B.+Chahin%2C+E2%80%9ECidade%2C+escola+e+urbanismo%3A+O+programa+escola-parque+de+An%C3%A9lio+Teixeira&t=h_&ia=web (letzter Zugriff: 26.3.2022).

schließt, weil sie sich dem Bürgertum gegenüber minderwertig fühlt, war für Freire das Zeichen einer „Kultur des Schweigens“, der er mit einer „problemformulierenden Bildung“ entgegenwirken wollte.¹²

Zumindest Teixeira hatte in dieser Zeit Kontakt mit der für die brasilianische Moderne bedeutenden Architektin Lina Bo Bardi, da dieser 1951 den Artikel „Um preságio de progresso“ („Ein Omen des Fortschritts“) in der vierten Ausgabe von Bo Bardis Museumszeitschrift „Habitat“ zum Thema der neuen Schularchitektur in Brasilien veröffentlichte.¹³ Ein direkter Kontakt zwischen Freire und der Architektin ist bisher nicht belegt, obwohl deren pädagogische Konzepte erstaunliche Parallelen aufweisen.¹⁴ Die neuen Museumsschulen in Brasilien sowie die freien Schulen amerikanischen und britischen Zuschnitts sind historische Beispiele dafür, wie die Werte Freiheit, Demokratie und Bildung für alle proklamiert und letztlich je nach gesellschaftlichen und politischen Kontexten umgesetzt wurden. Nicht übersehen werden darf dabei, dass gerade die Museen nach wie vor Diskursorte einer bürgerlichen Elite waren (vgl. Kap. I.1 und I.2). Auch in den neuen brasilianischen Metropolen mit ihrem enormen Bevölkerungswachstum blieben die Bildungsschichten räumlich stark segregiert. Während die ärmere Bevölkerung mit ihrer unterbezahlten Arbeitskraft in die Städte drängte und sich in der wuchernden und politisch unkontrollierten Peripherie ansiedelte, bildeten sich in den Zentren, allen voran in São Paulo, reiche Quartiere.¹⁵

12 Freire, Paulo: Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit, Hamburg: Rowohlt 1973, S. 88.

13 Teixeira, Anísio: „Um preságio de progresso“, in: Habitat, São Paulo, 4, 2, 1951, S. 2.

14 Im Kapitel I.2 dieses Bandes wird näher auf diesen Bezug eingegangen. Vgl. de Oliveira, Olivia: „Lina Bo Bardi's and Paulo Freire's Anti-Museums and Anti-Schools“, in: Pedrosa, Adriano (Hg.): Concreto e cristal. O acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi, São Paulo: MASP/Rio de Janeiro: Cobogó 2015, S. 92-97.

15 Caldeira, Teresa P.R.: „Building Up Walls: The New Pattern of Spatial Segregation in São Paulo“, in: International Social Science Journal, 48, 1, 1996, S. 55-66.

Modernitäten

Anhand eines exemplarischen Vergleichs soll auch die Debatte um die euroamerikanische¹⁶ Moderneentwicklung auf globaler Ebene aufgegriffen werden, die durch die Festschreibungen von Kanon und Stil sowie die Rolle von Zentrum und Peripherie geprägt ist. Am Beispiel einer auch ästhetischen und stilanalytischen Kontrastierung von Werk und Leben zweier Künstler, Georgio Morandi (* 1890 in Bologna; † 1964 in Bologna) und Alfredo Volpi (*1896 in Lucca; † 1988 in São Paulo), möchte ich die Zentrismus-Kritik der Global Art History mit einem Close Reading historischer Quellen verbinden, um die Mechanismen bisheriger Rezeptionen aufzuzeigen. Die daraus gewonnenen Erkenntnisse erlauben auch einen ästhetischen Vergleich, der mit der Methode der „Nahsicht“ von unten verschränkt wird. Diese Herangehensweise steht in klarem Kontrast zu den heute dominierenden Strömungen innerhalb der brasilianischen Kunsthistorik, die nach wie vor an der Einschreibung in den euroamerikanischen Kanon festhalten oder bestimmte ästhetische Eigentümlichkeiten der brasilianischen Kunst herausarbeiten.¹⁷ Solche Ansätze fördern zwar die Kenntnis nichteuropäischer Kunst, lassen letztlich jedoch den eigentlich zu hinterfragenden Prozess der Kanonisierung außen vor. Die in diesem Band vorgelegten Analysen, die als eine „Moderne in Nahsicht“ weniger

¹⁶ Ich spreche hier von einer „euroamerikanischen“ Vorstellung, die sich auf die Vormachtstellung der amerikanischen Kunst in der Kunst des 20. Jahrhunderts sowie der amerikanisch geprägten Kunstgeschichte um das Magazin „October“ bezieht. Alternativ spricht die Wissenschaft von „eurozentristisch“, einem weiter gefassten Begriff europäischer Vormachtstellung im Kontext der Weltkolonialisierung. Vgl. Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini: „Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt“, in: dies. (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt: Campus Verlag 2013, S. 32–70.

¹⁷ Sergio Bruno Martins misst zum Beispiel die brasilianische Moderne zwar an der europäischen, vor allem an Hal Fosters Kritik an Peter Bürgers Theorie der Avantgarde, betont jedoch einen „radical shift“, den gerade die brasilianische konkrete Kunst ausmacht, indem sie ein „modernistisches Bewusstsein“ „konkret“ gemacht hat. Martins, Sérgio B.: *Constructing an Avant-Garde. Art in Brazil, 1949–1979*, Cambridge/Mass.: The MIT Press 2013. Vgl. auch die gleichen Argumente bei Villas Bôas, Gláucia: „Geopolitical Criteria and the Classification of Art“, in: *Third Text*, 26, 1, Januar 2012, S. 41–52.

in die Breite als vielmehr exemplarisch in die Tiefe der Archivebenen arbeiten, setzen sich hiervon ab und sollen bisherige Ansätze zur globalen Kunstgeschichte wie den geopolitischen (Thomas daCosta Kaufmann), den horizontalen (Piotr Piotrowski, Boaventura de Sousa Santos), den Ansatz des Kulturtransfers (Michel Espagne/Michael Werner), der Transmoderne (Christian Kravagna, Enrique Dussel) oder der multiplen Modernen ergänzen.¹⁸ Die genannten Ansätze sind bei weitem keine abgeschlossenen Theoriegebäude, sondern erfahren weitere Entwicklung durch ihre Vertreter. Ihr vorwiegendes Anliegen ist die bereits oben erwähnte Ausdifferenzierung von Narrativen, für die sie auf zahlreiche Begrifflichkeiten wie „contra-modernity“ (Homi K. Bhabha¹⁹), „contact zones“ (Mary Louise Pratt²⁰), „counter-cultures of modernity“ (Paul Gilroy²¹) oder eben die Transmoderne zurückgreifen. Dagegen legt das vorliegende Buch den Schwerpunkt – hier sehe ich den unmittelbaren Anknüpfungspunkt meiner Arbeit – auf eine Verdichtung der Narrative, wie sie von der französischen Kunsthistorikerin Béatrice Joyeux-Prunel gefordert wird.²² Eine solche Verdichtung beschreibt nicht nur

¹⁸ Kaufmann, Thomas DaCosta: *Toward a Geography of Art*, Chicago: University of Chicago Press 2004; Piotrowski, Piotr: „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde, in: Bru, Sascha (Hg.): *Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent*, Berlin: De Gruyter 2009, S. 49–58; de Sousa Santos, Boaventura.: *Beyond Abyssal Thinking. From Global Lines to Ecologies of Knowledges*, in: *Review*, 30, 1, 2007, S. 45–89, <https://ces.uc.pt/bss/documentos/AbyssalThinking.pdf> (letzter Zugriff: 21.3.2022); Espagne, Michel/Werner, Michael: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand, XVIIIe et XIXe siècle*, Paris: Éd. Recherche sur les Civilisations 1988; Kravagna, Christian: *Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts*, Berlin: b-books (PoLyPeN) 2017; Kravagna, Christian: „When Routes Entered Culture: Histories and Politics of Transcultural Thinking“, in: Gludovatz, Karin (Hg.): *The Itineraries of Art: Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia*, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2015, S. 35–56; Dussel, Enrique: „Transmodernity and Interculturality: An Interpretation from the Perspective of Philosophy of Liberation“, in: *Transmodernity. Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World*, 1, 3, 2012, S. 28–59; Eisenstadt, Shmuel N.: „Multiple Modernities“, in: *Daedalus*, 129, 1, 2000, S. 1–29.

¹⁹ Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, London: Routledge 2004.

²⁰ Pratt, Mary Louise: *Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation*, London: Routledge 2008.

²¹ Gilroy, Paul: *The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness*, London: Verso 1993.

²² Joyeux-Prunel ist u.a. Gründerin und Direktorin des Projekts Artl@s, einer internationalen Forschungsplattform zur künstlerischen

unterschiedliche Blickwinkel, sondern stützt sich auf Quellendokumente, deren Wert sie damit betonen will. Joyeux-Prunel beschreibt den Ansatz als einen „descriptive or chronological approach“, der aufzeigen soll, dass viele Narrative gleichzeitig existieren, „each with its own system of reference and value“. Jedoch, „the task is gigantic“.²³ Die in diesem Buch ausgewählten Themenfelder speisen sich mit wenigen Ausnahmen aus dem Faktenwissen der 1950er Jahre, einer Zeit, deren Quellenmaterial noch weitgehend ungesichtet ist. In diesem Sinne ist auch der Titel zu verstehen, der mit „Modernitäten“ die „Moderne(n)“ zwar andeutet, doch ganz im Sinne des Dudens eine Erweiterung durch die Idee einer „modernen Beschaffenheit“, einem „modernen Gepräge“ bis zu einem „modernen Verhalten“ mitdenken möchte. Das Buch versteht sich also als eine Nach-/Neuschreibung, als Korrektiv dieser Zeit. Nicht nur die Inhalte, sondern auch die methodischen Fragestellungen bieten sich dafür hervorragend an.

Tropische Moderne²⁴

Als der italienische Galerist und Kunstkritiker Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo) 1946 nach Brasilien übersiedelte, nahm er nicht nur rasch eine zentrale Rolle im kulturellen Leben von São Paulo ein, sondern wurde auch Exponent einer „vorglobalen“ tropischen Moderne neuen, internationalen Zuschnitts. Die Komplexität der Figur Bardi, ehemals faschistischer Anhänger des italienischen Regimes, steht stellvertretend für eine kulturelle Situation in Brasilien, die als Melting Pot der alten und neuen Kultur sowie gewaltiger gesellschaftlicher Umschichtungen zu sehen ist. Bardi gründete bereits ein Jahr nach seiner Ankunft in São Paulo mit Unterstützung des einflussreichen Unternehmers Francisco de Assis Chateaubriand Bandeira de Melo (*1892 in Umbuzeiro, Paraíba; † 1968 in São Paulo) das Museu

und kulturellen Globalisierung mit Schwerpunkt Digital Humanities und dem Transnationalen. Joyeux-Prunel, Béatrice: „The Uses and Abuses of Peripheries in Art History“, in: Artl@s Bulletin, 3, 1, Peripheries, 2014, S. 4-7.

23 B. Joyeux-Prunel: The Uses and Abuses, S. 5.

24 Vgl. auch Johann Jacobs Museum: Einführung zum Forschungsfeld „Tropische Moderne“, <https://johannjacobs.com/de/arbeitsfelder/tropische-moderne> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

de Arte de São Paulo/MASP, nicht ohne kurz darauf mit seinen neuen Impulsen zur demokratischen Kunstvermittlung und Bildung, die er in zahlreichen Artikeln in der Tagespresse publizierte, bei der weißen Elite auf Widerstand und Kritik zu stoßen:

Diese Form des Kolonialismus ist eine der gefährlichsten, weil sie auf kulturelles Terrain beschränkt ist. So intelligent, so liberal, so offen für die Ideen anderer Menschen, ein Italiener ist immer ein Italiener, wie ein Deutscher immer ein Deutscher ist und ein Abessinier immer ein Abessinier sein muss.²⁵

Der Autor dieser Zeitungskritik, Julinho Mesquita, selbst Förderer der Kunst und aus einer traditionellen Familie São Paulos stammend, spielte mit diesen scharfen Worten sowohl auf die politische Orientierung Bardis in Italien und das nationalsozialistische Deutschland, als auch indirekt auf die Besetzung Abessiniens durch das faschistische Italien an. Bardi konterte ohne Umschweife:

Unter diesem Gesichtspunkt möchte der „Estado de S. Paulo“ bestätigen, dass die einzigen authentischen Brasilianer die Indios [índios] sind, und wenn die Indios wiederum auf die gleiche Weise argumentiert hätten, wäre unser Julinho Mesquita heute ein kleiner Araber [arabezinho] der saudischen oder libyschen Wüste. Die ausländische Mesquita-Familie kann nach Brasilien kommen, ein Vermögen machen und das Land mit einer der reaktionärsten Zeitungen der Welt bereichern: Warum zensieren sie dann Ausländer (wenn auch durch sympathische Pseudo-Proteste), die hierher kommen, um zur moralischen Entwicklung Brasiliens beizutragen? Lerne, dich nicht mit Aussagen in einem wahrhaft kolonialen Stil zu erniedrigen [...].²⁶

25 Mesquita, Julinho: „Nacionalismo e museus“, in: Estado de S. Paulo, 17. April 1952. Zit. nach Villas-Bôas Lobão, Luna: A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP, Campinas 2014, S. 50, <https://www.ifch.unicamp.br/eha/atas/2011/Luna%20Lobao.pdf> (letzter Zugriff: 26.3.2022). Übersetzung der Autorin.

26 Bardi, Pietro Maria, in: Habitat, 7, Juni 1952, zit. nach L. Lobão: A Missão Artística, S. 50.

Bardi, der seine Rolle als Förderer eines aufstrebenden, internationalen Brasiliens in zahlreichen Zeitungsartikeln zu manifestieren wusste, scheute weder Konflikt noch klare Worte. Die zitierte Passage ist ein Auszug aus einer Polemik, der die komplexen Zusammenhänge zwischen sozialen, kulturellen, ethnischen und politischen Entwicklungen anklingen lässt, die auch heute noch in vielen Bereichen gelten.

Brasiliens Moderne fand mit der sich später als prägend herausstellenden „Semana de arte moderna“, der „Woche der modernen Kunst“, einen historisch relevanten Entwicklungsschub.²⁷ Sie wurde als Kunstfestival im Stadttheater von São Paulo zur hundertjährigen Unabhängigkeit Brasiliens von Portugal an gerade einmal drei Februartagen 1922 durchgeführt. Zahlreiche Künstler, Musiker und Schriftsteller, darunter Mário (* 1893 in São Paulo; † 1945 in São Paulo) und Oswald de Andrade (* 1890 in São Paulo; † 1954 in São Paulo), Tarsila do Amaral (* 1886 in Fazenda São Bernardo/Capivari; † 1973 in São Paulo), Anita Malfatti (* 1889 in São Paulo; † 1964 in São Paulo) und der Komponist Heitor Villa-Lobos (* 1887 in Rio de Janeiro; † 1959 in Rio de Janeiro) feierten mit Lesungen, Ausstellungen und Konzerten die symbolische Distanzierung von Europa.²⁸ Die Resonanz auf die vom Künstler Emílio Di Cavalcanti (* 1897 in Rio de Janeiro; † 1976 in Rio de Janeiro) und dem Schriftsteller Mário de Andrade organisierte Kunstwoche ist mit derjenigen der Armory Show in New York von 1913 zu vergleichen.²⁹ Mit dem

27 Auch in Bezug auf die Entwicklung einer „Utopie“ in Brasilien, die Werte radikal befragen und die sogenannten „primitiven“ Elemente der brasilianischen Nationalität unter der Prämisse der Unabhängigkeit umwerten sollte. Giunta, Andrea: „Strategies on Modernity in Latin America“, in: Mosquera, Gerardo (Hg.): Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America, London: inVIA 1995, S. 53–66; Söderlund, Kalinca Costa: „Antropofagia: Early Arrière-Garde Manifestation in 1920s Brazil“, in: RIHA Journal, 0132, 15 July 2016, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70198/71092> (letzter Zugriff: 26.3.2022).

28 Nascimento, Evando: „A Semana de Arte Moderna de 1922 e o modernismo brasileiro: atualização cultural e ‘primitivismo’ artístico“, in: Gragoatá, Niterói, 39, 2015, S. 376–391; Cavalcanti Simioni, Ana Paula: „Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation“, Perspective. Actualités de la recherche en histoire de l’art, 2, 2013, S. 325–342, <http://journals.openedition.org/perspective/3893> (letzter Zugriff: 26.3.2022); Ades, Dawn: Art in Latin America. The Modern Era, 1820–1980, New Haven/London: Yale University Press 1989, S. 125–136.

29 Die „Armory Show“, auch „International Exhibition of Modern Art“, fand 1913 in New York statt und zeigte erstmalig ein breites Spektrum

kulturellen Konzept der Anthropophagie, die nach einer Einverleibung und Dekonstruktion der europäischen Moderne strebte, fanden die Künstlerinnen und Künstler ein bildhaftes Motiv ihrer Stellung zwischen der Alten Welt und der gewachsenen gemischten Bevölkerungsstruktur Brasiliens. Oswald de Andrade untermauerte die Erfahrungen der „Semana de arte moderna“ 1928 mit dem „Manifesto antropófago“ („Anthropophagischen Manifest“), das heute als ein Schlüsseltext der Kunstgeschichte Brasiliens gilt. De Andrade behauptet in seinem im Stile poetischer Prosa Rimbauds verfassten Essay, dass die Einverleibung fremder – und vorwiegend der europäischen – Kultur eine Stärke Brasiliens sei, mit der sich das Land gegen die kulturelle Unterdrückung stemmen könne. Das Interesse der europäischen Modernisten am Primitivismus und an einer „primitiven Mentalität“, wie sie der französische Philosoph und Ethnologe Lucien Lévy-Bruhl (* 1857 in Paris; † 1939 in Paris) 1922 beschrieben hatte,³⁰ entlarvte De Andrade als schauerlichen westlichen Kolonialismus, der eine unbegründete Überlegenheit einer anderen Kultur gegenüber behauptete. Die eigene Zugehörigkeit zu einer weißen Elite wurde von den brasilianischen Modernisten jedoch weitgehend ausgeblendet.³¹ Das Konzept der Anthropophagie

der modernen Kunst. Sie gilt heute als Meilenstein für die amerikanische Kunst und als Beginn der Moderne in Amerika. Kushner, Marilyn S./Orcutt, Kimberly: *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, New York: Historical Society/London: Giles 2013; Lunday, Elizabeth: *The Modern Art Invasion: Picasso, Duchamp, and the 1913 Armory Show that Scandalized America*, Guildford/Conn.: Lyons-Press 2013.

30 Lévy-Bruhls Theorie der primitiven Mentalität markiert eine kontroverse Entwicklung der frühen Ethnologie. De Andrade bezieht sich auf Lévy-Bruhls damals aktuelle Schrift „*La mentalité primitive*“ [1922], Paris: Presses Universitaires de France 1947.

31 de Andrade, Oswald: „Aspecto antropofágico da cultura brasileira: O homem cordial“, in: de Andrade, Oswald: *Obras completas VI. Do Pau-Brasil à antropofagia e às utopias*, Rio de Janeiro: Vera Cruz 1972, S. 139–144; Rolnik, Suely: „Subjetividade Antropofágica/Anthropophagic Subjectivity“, in: Herkenhoff, Paulo/Pedrosa, Adriano (Hg.): *Arte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s*, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo 1998, S. 128–147; Sandführ, Thomas: *Só a Antropofagia nos une – Assimilation und Differenz in der Figur des Anthropophagen*, in: *Entre Pindorama : [Zeitgenössische brasiliensische Kunst und die Antropofagia] = [a arte Brasileira contemporânea e a antropofagia] = [contemporary Brazilian art and antropofagia]*, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2005; Sperling, Katrin H.: *Nur der Kannibalismus eint uns: Die globale Kunstwelt im Zeichen kultureller Einverleibung. Brasilianische Kunst auf der documenta*, Bielefeld: transcript Verlag 2011.

wurde durch das gesamte 20. Jahrhundert bis in unsere Zeit wiederholt aufgegriffen, beispielsweise in den 1960er Jahren durch den Film „*Macunaíma*“ von Joaquim Pedro de Andrade (* 1932 in Rio de Janeiro; † 1988 in Rio de Janeiro) (1969) und Ende der 1990er Jahre durch die von den Kuratoren Paulo Herkenhoff und Adriano Pedrosa organisierte Biennale in São Paulo, „*Um e/entre Outros*“ (1998).³²

In Anbetracht der diversen Modernen, die kunsthistorisch durchlaufen werden, kann das Erscheinen von Pietro Maria Bardi (sowie anderer Protagonisten, die in das Land immigrierten oder es länger besuchten) im brasilianischen Kunstkontext als sowohl „vorglobal“ als auch „tropisch“ bezeichnet werden, denn beide Ausrichtungen sind ein Hinweis auf die dichte Verknüpfung internationaler Globalisierungsanfänge sowie den spezifischen und komplexen Kontext in Brasilien inklusive seiner Reibungsflächen. Aus kunsthistorischer Sicht hat die „Semana de Arte Moderna“ zum ersten Mal in der Kunstgeschichte Brasiliens die Wertigkeiten der kulturellen Entwicklungen hin zu einer tropischen Moderne verschoben. Brasilianische Künstlerinnen und Künstler wie Arsila do Amaral und Anita Malfatti studierten in oder besuchten Europa in den 1910er und 1920er Jahren, wo sie nicht nur mit den neuen Kunstströmungen der Moderne, sondern auch mit der revolutionären Politik Russlands in Berührung kamen. Malfatti studierte beispielsweise bei Lovis Corinth (* 1858 in Tapiau/Ostpreußen; † 1925 in Zandvoort) in Berlin, Amaral bei Ferdinand Léger (* 1881 in Argentan; † 1955 in Gif-sur-Yvette), Albert Gleizes (* 1881 in Paris; † 1953 in Avignon) und André Lhote (* 1885 in Bordeaux; † 1962 in Paris) in Paris.³³ Die Transformation der visuellen Künste in Europa vor dem Ersten Weltkrieg war enorm. Fauvismus, Expressionismus, Kubismus, Dadaismus und Konstruktivismus waren parallel sich entwickelnde Avantgardebewegungen komplett neuen Zuschnitts mit Bezugnahme auf die aktuellen politischen Entwicklungen. Diese gesteigerte Bedeu-

³² Diese Biennale ist als „anthropophagische Biennale“ in die Kunstgeschichte Brasiliens eingegangen. Lagnado, Lisette: *Cultural anthropophagy: The 24th Bienal de São Paulo 1998*, London: Afterall Books 2015.

³³ Zu Arsillas Bedeutung für die Entwicklung einer Moderne in Brasilien s. Maroja, Camila: „From São Paulo to Paris and Back Again. Tarsila do Amaral“, in: Stedelijk Studies, 9, Fall, 2019, <https://stedelijkstudies.com/journal/from-sao-paulo-to-paris-and-back-again-tarsila-do-amaral> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

tung der Kunst für den sozialen und politischen Kontext wurde jedoch nicht einfach nach Brasilien kopiert, sondern fand dort eigene Formen und letztendlich auch den Boden für eine Kritik von Kultur und – in eingeschränktem Maße – Kolonialismus. Viele Errungenschaften, darunter die zahlreichen Museumsgründungen in den 1940er Jahren, waren das Engagement reicher, westlich orientierter Industrieller. Was dies für die Entwicklung der Museen bedeutete, zeigt beispielhaft die Geschichte des MASP, das erst vor wenigen Jahren eine Position für Kuratoren indigener Herkunft einrichtete, aber schon seit Lina Bo Bardi solches Kulturgut in den eigenen Räumen zeigt.

Nachahmung

Der Begriff der tropischen Moderne, wie ich ihn in dieser Einführung verwende, ist kontrovers zu verstehen. Als Forschungsfeld bezeichnet er zunächst die von der euroamerikanischen Kunsthistorie als gegenläufig definierten Bewegungen einer Moderne in die Peripherie, die dort durch organische Eigenheiten gefärbt und als Bereicherung zurück in die Zentren zurückgespült werden.³⁴ Er markiert alternativ eine Differenzierung des Narrativs einer Nachkriegsmoderne, das eigentlich keiner zusätzlichen Umschreibung wie „tropisch“, „simultan“, „hybrid“ oder dergleichen bedürfte. Die Negation einer subsumierenden Kategorie knüpft an eine Kontroverse an, die die Originalität der Moderne als westliches Modernekonstrukt wiederum in Frage stellt. Als westlicher Mythos ist die (erste) Moderne ein Ausdruck originaler, authentischer, autonomer Entwicklungen ohne jegliche Vorbilder in der Kunstgeschichte verankert worden. Vorwiegend US-amerikanische Kanonbildungen der letzten vierzig Jahre haben zu einer Ineinssetzung von

³⁴ „Entgegen der großen Erzählungen des Westens ist die Moderne eine globale Ko-Produktion, auch dort, wo diese Ko-Produktion nicht freiwillig erfolgte. Ohne globalen Austausch und kolonialen Imperialismus hätte es in Europa keine Modernisierung gegeben. Die ökonomischen, politischen und ästhetischen Formen, die der Westen im Zuge seiner Modernisierung herausgebildet hat, wurden in nahezu jeden Winkel der Welt exportiert, haben vor Ort aber eine je eigene Gestalt angenommen. Heute wirken diese Umformungen auf die alten Zentren zurück.“ Johann Jacobs Museum: Einführung zum Forschungsfeld „Tropische Moderne“, <https://johannjacobs-museum.de/de/arbeitsfelder/tropische-moderne> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

intellektuellem Diskurs und künstlerischer Entwicklung geführt.³⁵ In der Folge zeichnet die kunstwissenschaftliche Kanonisierung ein Bild nach, das durch die eigenen kunstwissenschaftlichen Theoriegerüste definiert und damit gefestigt wird. Dieser selbstreferenziellen Tendenz wird in den letzten Jahren mit alternativen Moderneentwürfen entgegengearbeitet, zumindest was den Einbezug bisher nicht beachteter Moderneentwicklungen anderer Herkünfte betrifft.³⁶ Am Beispiel der Gutai-Gruppe in Japan und der Gruppe der Neokonkretisten in Brasilien sieht der neuseeländische Kunsthistoriker Geoffrey Batchen beispielsweise ein Missverständnis in der kunsthistorischen Einordnung, die jene Kunst, „die im Zentrum entwickelt wurde“, als Maßstab festigte.³⁷ In dieser Lesart entwickelte sich die Moderne in den politischen und finanzstarken Zentren der Welt und beeinflusste anschließend die Provinz. Der kubanische Kurator Geraldo Mosquera, Gründer der Biennale von Havanna, spricht vom „Marco Polo Syndrom“, bei dem die nichtwestlichen Künste anhand des Maßstabs westlicher Ästhetik gemessen werden. Dies hatte seiner Meinung nach zur Folge, dass sich nicht nur eine Abhängigkeit von diesem Maßstab, sondern auch ein pejoratives Paradigma der Mimikry und Nachäffung („mimikry and mockery“) entwickelte.³⁸ Mosquera diagnostizierte noch in den Nullerjahren als eines der großen euroamerikanischen Vorurteile der Kunstgeschichte, dass die Kunst der Dritten Welt „komplett in ihrer Produktion

35 Kravagna, Christian: „The Originality of Modernism and other Western Myths: Art in the (Post-)colonial Interstice“, in: Art Education Research, 3, 6, Dezember 2012, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rja&uact=8&ved=2ahUKEwj2yKmd8uPrAhWSEMAKVH8oA48QFjAAegQIBBAB&url=https%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F30452142%2FThe_Originality_of_Modernism_and_other_Western_Myths&usg=AOvVaw2GttiaI6TkvAuFeePFB64R (letzter Zugriff: 27.3.2022).

36 Die Literatur ist in der Zwischenzeit umfangreich angewachsen. Vgl. als Einstieg Zijlmans, Kitty/van Damme, Wilfried: *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz 2008; Blunck, Lars/Savoy, Bénédicte/Shalem, Avinoam: *Contact Zones. Studies in Global Art*, Buchreihe, Berlin: De Gruyter 2014f.

37 Vgl. Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh/Benjamin H.D.: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson 2005. Batchen, Gregory: „Guest Editorial: Local Modernisms“, in: *World Art*, 4, 1, 2014, S. 7–15.

38 Mosquera, Gerardo: „The Marco Polo Syndrome: Some Problems Around Art and Eurocentrism“, in: *Third Text*, 6, 21, 2008, S. 35–41.

unterschätzt“ und sie als Ableitung westlichen Schaffens angesehen wird. Zudem doktriniere der Westen ein bestimmtes Bild auf: „Third World artists are constantly asked to display their identity, to be fantastic, to look like no one else or to look like Frida [...].“³⁹

Die Diskussion um das „Paradigma der Nachahmung“ hat seinen Ursprung in der internationalen, durch den Postkolonialismus geförderten Kritik an der euroamerikanisch geprägten Meinungsbildung. Wie internationale Kunst auszusehen habe, wurde seit den 1960er Jahren zunehmend in Frage gestellt.⁴⁰ Der britische Kunsthistoriker Kenneth Clark behauptete damals, der „Stil“ der (europäisch-nordamerikanischen) Kunst des 20. Jahrhunderts wirke vom „Zentrum“ aus „stilbildend“.⁴¹ Terry Smith ergänzte in den 1970er Jahren dann die Zentrum-Peripherie-Dichotomie durch die Kategorie der „Provinzialität“, die jedem Künstler, der nicht aus New York stammte, unabhängig seines praktizierten „Stils“ per definitionem anhaftete.⁴² Ähnliche Feststellungen haben der indischi-britische Kunst- und Kulturhistoriker Partha Mitter in Bezug auf die indische⁴³ oder der nigerianische Kunsthistoriker Chiko Okeke-Agulu in Bezug auf die afrikanische Kunst dokumentiert.⁴⁴ Mitter schlägt im Prozess der „Dezentralisierung der Moderne“ vor, dass Beiträge nichteuropäischer Künstlerinnen und Künstler in der Entwicklung der ästhetischen Moderne in den Metropolen ausreichend Berücksichtigung finden sollten. Dem kontroversen Begriff der Genealogie sollten, so Andrea Giunta und George Flaherty für den lateinamerikanischen Kontext, differenziertere Konzepte gegenübergestellt werden. „Arte

39 Ebenda, S. 39.

40 Ch. Kravagna: Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts.

41 Clark, John: „Modernities in Art: How Are They ‚Other‘?“, in: K. Zijlmans/W. van Damme: World Art Studies, S. 401-418.

42 Smith, Terry: „The Provincialism Problem“, in: Artforum, 13, 1, September, 1974, S. 54-59.

43 Mitter, Partha: „Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde from the Periphery“, in: The Art Bulletin, 90, 4, 2008, S. 531-548; B. Joyeux-Prunel: The Uses and Abuses, S. 5; Bonham-Carter, Charlotte/Mann, Nicola: Rhetoric, Social Value and the Arts, Cham: Springer International Publishing 2017.

44 Okeke-Agulu, Chika: „The Challenge of the Modern. An Introduction“, in: African Arts, Spring 2006, S. 14-15, 91.

destructivo“, „poema proceso“, „neoconcretismo“ und andere Terminologien hätten ihnen zufolge die Kraft, auf ihre Spezifität hinzuweisen.⁴⁵

All das macht deutlich, dass subsumierende Darstellungen der Moderneentwicklungen in diesem Sinne nicht mehr möglich sind. Heute gilt: Der zeitlich nachgeordnete, heutige wissenschaftliche Modernediskurs globalen Zuschnitts, der von der damaligen laufenden Historisierung der Geschehnisse in den 1950er Jahren abzugrenzen ist, hat sich erst richtig nach der Hochzeit der Etablierung einer Kunstgeschichte der Zeitgenossenschaft ab den 1970er Jahren etabliert. Seine Vielfältigkeit wurde mit der Ausstellung „Magiciens de la terre“ (1989), die durch den französischen Kunsthistoriker und Museumsdirektor Jean-Hubert Martin für das Centre Pompidou in Paris organisiert wurde, in der Öffentlichkeit sichtbar.⁴⁶ Die Kritik am Diskurs weiter angeschoben haben auf je eigene Weise die amerikanischen Kunsthistoriker James Elkins und David Summers.⁴⁷ Letzterer hat mit seiner Publikation „Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism“ eine Debatte darüber ausgelöst, in welcher Form aus westlicher Perspektive überhaupt über nichtwestliche Kunst geurteilt werden kann – und ob Summers „monolithisches Vorgehen“, wie wir es von der Kunstgeschichte westlicher Prägung seit jeher kennen, für seine damals neue analytische Rahmung von Kunst über zeitliche und geografische Grenzen hinweg angemessen ist.⁴⁸ Als Gegenentwurf zu nennen ist die II. documenta (2002) von Okwui Enwezor (* 1963 in Calabar, Nigeria; † 2019 in München), die

45 Giunta, Andrea/Flaherty, George F.: „Latin American Art History: An Historiographic Turn“, in: *Art in Translation*, 9, supplement 1, 2017, S. 121–142, hier S. 123.

46 Murphy, Maureen: „From Magiciens de la Terre to the Globalization of the Art World: Going Back to a Historic Exhibition“, in: *Critique d'art*, 41, Printemps/Eté 2013, <http://journals.openedition.org/critiquedart/8308> (letzter Zugriff: 27.3.2022); Steeds, Lucy: *Making Art Global (Part 2): 'Magiciens de la Terre' 1989*, London: Afterall Books 2013.

47 Summers, David: *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*, Phaidon Press: New York 2003; Elkins, James: „Review of David Summers's *Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism*,“ in: *The Art Bulletin*, 86, 2, 2004, S. 373–381; Elkins, James: *Is Art History Global?* New York/London: Routledge 2007.

48 O'Donnell, C. Oliver: „Revisiting David Summers' Real Spaces: A Neopragmatist Interpretation“, in: *World Art*, 8, 1, 2018, S. 21–38, <https://doi.org/10.1080/21500894.2017.1292947> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

nicht nur dokumentarischen, sondern auch globalen und erstmals postkolonialen Zuschnitts war. Enwezor war der erste nichteuropäische Direktor dieser in der deutschen Nachkriegsepoke entstandenen Großveranstaltung. Der Kunstproduktion in Lateinamerika, den Museumsgründungen und der Rolle Brasiliens als vielversprechendes Land der Zukunft hat der Westen erst Ende der 1990er Jahre Aufmerksamkeit geschenkt⁴⁹ – zu einer Zeit, als Brasiliens Künstlerinnen und Künstler nach zwanzig Jahren Militärdiktatur und Kulturunterdrückung (1965–1985) in der fruchtbaren Zeit der Redemokratisierung und praktischen Politik unter der Präsidentschaft Fernando Henrique Cardoso (1995–2003) an die Kreativität der Nachkriegsavantgarde anknüpfen konnten. Die Vermittlung lateinamerikanischer Kunst weltweit hält nach wie vor an. Dies ist der Hintergrund, vor dem die in diesem Band beleuchteten internationalen persönlichen Netzwerke, Projekte, kulturpolitischen Austauschausstellungen und oft ganz persönlich motivierten „Geschichtsschreibungen“ für heutige Betrachtende zu verstehen sind. Die „vorglobale“ Perspektive soll in diesem Sinne auch als „vor dem dominierenden Diskurs“ zu verstehen sein⁵⁰ – ohne diesen Diskurs wirklich rezipieren zu wollen, denn das vorliegende Buch will versuchen, ohne Kanon und folglich ohne die etablierte Wertung auszukommen.

Inhaltliche Schwerpunkte

Im ersten Teil, **Eine vorglobale tropische Moderne im internationalen Kontext**, werden die Museumsgründungen in Rio de Janeiro und São Paulo im Hinblick auf ihre internationale Verortung untersucht.

49 Impulsgeberin war Catherine Davids 10. documenta (1997), die das Werk der brasilianischen Künstler Lygia Clark, Hélio Oiticica und Tunga einem größeren Publikum bekannt machte.

50 Ich beziehe mich mit der Nennung dieses Zeitrahmens vorwiegend auf die Gründung des intellektuellen Kunstmagazins „October“ 1976 in New York durch Rosalind E. Krauss und Annette Michelson. Die Gründung von „October“ gilt weithin als Beginn der zeitgenössischen amerikanischen Kunstkritik und -theorie. Krauss, Rosalind/Michelson, Annette: „About October“, in: October, 1, Spring 1976, S. 3–5; Michelson, Annette/Krauss, Rosalind/Crimp, Douglas/et al. (Hg.): October. The First Decade, Cambridge/Mass.: The MIT Press 1987; Krauss, Rosalind/Michelson, Annette/Bois, Yve-Alain/et al. (Hg.): October. The Second Decade, Cambridge/Mass.: The MIT Press 1998.

Das italienische Architekten- und Historikerehepaar Pietro Maria Bardi und Lina Bo Bardi, das in den 1940er Jahren nach Brasilien emigrierte, war nicht nur Impulsgeber für Museumsgründungen. Beide hatten auch ein genuines Interesse an der Kultur ihres neuen Heimatlandes. Dazu kamen die Debatte um die Wichtigkeit der Pädagogik für die Demokratisierung Europas und die von der UNESCO publizierten kulturpolitischen Positionen, die wegweisend für die pädagogische Ausrichtung des von Pietro Maria Bardi gegründeten Kunstmuseums in São Paulo waren; Bardi selbst veröffentlichte zahlreiche Zeitungsartikel dazu.⁵¹ Nebst der „Anti-Schule“, wie sie Paulo Freire ins Leben gerufen hatte, ist auch Bardis Konzept des „Anti-Museums“ in den Kontext dieser Humanismus- und Demokratisierungsdebatte einzuordnen. Es interessiert dabei nicht nur, wie Bardi und die Architektin Lina Bo Bardi das von der UNESCO propagierte humanistische Weltbild in ihrem Museum umsetzten und eine Integration aller Bevölkerungsschichten vorantrieben, sondern auch wie umfassend im unmittelbaren Anschluss an die Katastrophe des Zweiten Weltkriegs an einer gemeinsamen neuen Weltordnung gearbeitet wurde. Obwohl solche Ideen und Umsetzungen in den einzelnen Ländern höchst unterschiedliche Formen annahmen – man denke an die problematische Volkskunst-Erziehung der Nachkriegs-BRD –, bleiben solche länderüberschreitenden Vergleiche äußerst fruchtbar.

Dass auch auf personeller Ebene wichtige, institutionsbildende Kontakte über die Kontinente hinweg bestanden, ist beispielsweise am Austausch zwischen Mário Pedrosa und Will Grohmann (* 1887 in Bautzen; † 1968 in Berlin) zu sehen. Letzterer wurde von Pedrosa nach Brasilien eingeladen. Ivan Serpa (* 1923 in Rio de Janeiro; † 1973 in Rio de Janeiro) und Mário Pedrosa waren Lehrende an den neu etablierten Kunstschulen der Museen; die Künstlerin Fayga Ostrower (* 1920 in Łódź; † 2001 in Rio de Janeiro) unterrichtete am MASP und referierte auf dem AICA-Kongress in Brasília 1959 zur Bedeutung der Kunst für die Bildung. Pedrosa selbst war Mitglied der brasilianischen Sektion von AICA und international bestens vernetzt. Seine Schriften bilden heute ein wichtiges Archiv zur Erschließung transkultureller Verflech-

⁵¹ Pietro Maria Bardi publizierte u.a. den Artikel „An Educational Experiment at the Museu de Arte São Paulo“ im Journal *Museum* der UNESCO, Vol. I, ¾ von 1948, jedoch auch in Tageszeitungen von São Paulo.

tungen, da er auf der Basis der Theorie sowohl internationale als auch brasilianische Ansätze in Verbindung zu bringen verstand.

Wie bedeutend die Rolle der Pädagogik bei Pedrosa war, zeigen zahlreiche seiner Aufsätze. Diese behandeln auch die Bedeutung des freien Malens, das durch die Psychiaterin Nise da Silveira am Engenho de Dentro, einer Nervenheilanstalt in Rio de Janeiro, ermöglicht wurde. Das Centro Psiquiátrico Pedro II spielt in der Entwicklung der brasilianischen Avantgarde eine entscheidende Rolle. Eingerichtet vom Künstler Almir Mavignier (* 1925 in Rio de Janeiro; † 2018 in Hamburg), der später in Ulm studierte, wurde die dortige Malwerkstatt für Patienten zur Inspirationsquelle für alternative Modelle avantgardischer brasilianischer Kunst.⁵² Mário Pedrosa nahm Bezug auf die Gestalttheorie und die Kunst von Kindern, jüngere Künstlerinnen und Künstler fanden alternative, experimentelle Wege im Design. Das Engenho de Dentro wurde ein Ort des Umdenkens. Nise da Silveira korrespondierte auch mit Carl Gustav Jung (* 1875 in Kesswil; † 1961 in Küsnacht); beide begegneten sich in Zürich, angestoßen durch eine dortige Ausstellung von Gemälden aus dem Centro Psiquiátrico Pedro II, die 1957 gezeigt wurde. In der Kunst vor Ort hinterließ das Zusammentreffen allerdings keine Spuren.

Der zweite Teil, **Paradigmen der Internationalisierung und ihre kulturpolitischen Verflechtungen**, legt die Tätigkeiten des Kunsthistorikers Ludwig Grote (* 1893 in Halle an der Saale; † 1974 in Gauting) als internationaler Kommissär, seine Rolle an der Rezeption des Bauhauses in Brasilien und die von ihm als Direktor des Germanischen Nationalmuseums organisierte Ausstellungstournee der Werke von Lasar Segall (* 1891 in Wilna; † 1957 in São Paulo) in Deutschland dar. Auch spielt Grote im Nachlassstreit um Paul Klee (* 1879 in Münchenbuchsee; † 1940 in Muralto) im Kontext der Biennale in São Paulo eine wichtige Rolle. Diese Fallbeispiele diskutieren die Frage, wie Internationalisierungsbestrebungen von Kunsthistorikern nach dem Zweiten Weltkrieg mit kuratorischen Auswahlentscheidungen in Verbindung stehen und welche Rolle gerade nichteuropäische Kunst in diesem Kontext zuge-

52 Osorio, Luis Camillo: „Das Verlangen der Form und die Formen des Verlangens: Der Neokonkretismus als einzigartiger Beitrag der brasilianischen Kunst“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): *Das Verlangen nach Form*, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 16–25.

dacht wurde. Die Beiträge untersuchen die Prozesse der Reintegration der deutschen Vorkriegsmoderne in die internationale Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg im Kontext der „Reinigung“ nationalsozialistisch gefärbter Biografien.

Der dritte Teil, **Modernismen in Nähe**, geht der Frage nach, welche Bedeutung dem ästhetischen Urteil für die Kanonbildung der Moderne zukommt. Das Beispiel der vergleichbaren Werke von Alfredo Volpi und Giorgio Morandi zeigt, wie Kunstkritik und Kunsthistorische Biografien und nationale Kontexte unterschiedlich bewerten, obwohl in den Werken selbst aus ästhetischer und qualitativer Sicht keine nennenswerten Unterschiede bestehen. Die Persistenz, so der australische Kunsthistoriker Andrew McNamara, dass heute nicht-kanonische Varianten modernistischer Kunst ins Zentrum gestellt werden, um die Frage nach der Moderne zu erforschen, verlangt nach einer „visuellen Scharfsinnigkeit“ und nach einer „dynamischeren Methode der kunsthistorischen Analyse“.⁵³ Der von McNamara fruchtbar gemachte Ansatz, den er auf Basis der Schriften des australischen Konzeptkünstlers Ian Burn (* 1939 in Geelong/Victoria; † 1993 in Bawley Point/New South Wales) entwickelte, ist ein aufschlussreicher Beitrag für die in diesem Werkvergleich diskutierten Fragen, da sie die Rolle des wertenden Sehens („visual acuity“) als Voraussetzung für eine Alternative zur Kanonisierung in den Vordergrund rückt. Diese Debatten sind wesentlich auch auf die Neubewertung und Eingliederung lateinamerikanischer Phänomene anzuwenden, die bisher vor allem in Bezug auf das konstruktivistisch-ästhetische,⁵⁴ jedoch auch auf das figurativ-„primitive“ Programm vorangetrieben wurden.⁵⁵ Im Sinne einer visuellen und archivbasier-ten „Gegenepistemologie“ des portugiesischen Soziologen Boaventura

53 McNamara, Andrew: „Inversions, Conversions, Aberrations. Visual Acuity and the Erratic Chemistry of Art-Historical Transmission in a Transcultural Situation“, in: Australian and New Zealand Journal of Art, 16, 1, 2016, S. 3-21.

54 Camnitzer, Luis: „The Historical Unfitting of Conceptualism in Latin America“, in: Olea, Héctor/Ramírez, Mari Carmen (Hg.): Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America, New Haven/London: Yale University Press 2006, S. 89-107.

55 Villas Bôas, Gláucia: „Geopolitical Criteria and the Classification of Art“, in: Third Text, 26, 1, Januar 2012, S. 41-52.

de Sousa Santos⁵⁶ ist dieser abschließende Vergleich als Vorschlag für eine andere Revision der Modernen vorgestellt, indem de Sousa Santos' horizontale Konzeption, die die Pluralität der Wissensfelder stärkt, mit dem Problemfeld des subjektiven Blickpunkts verbunden wird. In einem Exkurs nach Zürich wirft die Arbeit einen Blick auf Max Bills (* 1908 in Winterthur; † 1984 in Berlin) Verständnis der konkreten Kunst, weil dieses Beispiel paradigmatisch für ein Missverständnis alternativer internationaler konkreter Kunst ist. Am Beispiel der Ausstellung „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“ in Zürich 1960 lässt sich eine bewusste Umwertung brasilianischer Konzepte in Bills Wiederbelebungsversuch einer konstruktivistisch geprägten konkreten Kunst nachzeichnen. Die Ausstellung macht einsehbar, wie sich Bills Interesse an der brasilianischen Kunst zu einem kulturellen Missverständnis entwickelte und er die konkrete Kunst in der Schweiz praktisch in eine Sackgasse führte. Der Blick auf Bill wird im abschließenden Kapitel um das Engagement Max Benses (* 1910 in Straßburg; † 1990 in Stuttgart) erweitert, da Bense zahlreiche brasilianische Kunstschaffende nach Stuttgart holte und sie dort aktiv oder als Inspirationsgeber in den mathematisch-ästhetischen Diskurs seines Studium Generale einband. Dass auch Bense nicht vor Missverständnissen gefeit war, zeigt seine Ausstellung und Interpretation der Arbeit von Lygia Clark (* 1920 in Belo Horizonte 1920; † 1988 in Rio de Janeiro), die heute zu den wichtigsten Künstlerinnen der brasilianischen Kunstgeschichte gehört. Dieses Beispiel zeigt, dass sich „Missverständnisse“ und „Gegenerzählungen“ mitunter ergänzen, und bisweilen auch den Blick auf unterschiedliche Standpunkte schärfen können.

56 de Sousa Santos, Boaventura: „Beyond Abyssal Thinking. From Global Lines to Ecologies of Knowledges“, in: Review, 30, 1, 2007, S. 45-89, <https://ces.uc.pt/bss/documentos/AbyssalThinking.pdf> (letzter Zugriff: 21.3.2022).



Installationsansicht der Sammlung des Museu de Arte de São Paulo MASP, Rua 7 de Abril, 1940er Jahre

1

Eine vorglobale tropische Moderne im internationalen Kontext



Pietro Maria Bardi spricht neben Assis Chateaubriand an der Eröffnung des Museu de Arte de São Paulo, 1947

1.1

Pietro Maria Bardi und seine Politik der Vermittlung im Museu de Arte de São Paulo

Ab Mitte der 1940er Jahre erlebte Brasilien eine Welle neuer Museums- und museumsinterner Schul- und Institutsgründungen, die weitgehend durch das massive wirtschaftliche Wachstum der Metropolen und eine dadurch notwendig gewordene Bildungsreform ausgelöst wurde. Die neuen Bildungsformate, die für alle Bevölkerungsschichten zugänglich sein sollten, waren Ausweis einer Politik der Demokratisierung, die sich nach der 1945 zu Ende gegangenen 15-jährigen Diktatur unter Getúlio Vargas (* 1882 in São Borja; † 1954 in Rio de Janeiro) zumindest für eine kurze Zeit etablieren konnte. Dieses Kapitel beleuchtet die Gründungsgeschichte des Museu de Arte de São Paulo/MASP und dessen Bildungsmodell, das in seiner Museumsschule umgesetzt wurde. Verbunden mit der Idee, durch Kunst eine „demokratische“ Bildung zu fördern, folgten die brasilianischen Entwicklungen anderen politischen Mechanismen als es bei der belasteten Schulpädagogik der deutschen Nachkriegszeit der Fall war. Eine „gleichwertige Bildung für alle“ steht im Falle des MASP mit der vorglobalen Moderne, die auch nichtwestlicher Kunst eine Bedeutung gab, in enger, wenngleich toxischer Verbindung. Durch die intensive Auseinandersetzung mit ihrem neuen Heimatland und ihre zügige Integration konnten Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo), erster Direktor des Museu de Arte São Paulo/MASP und seine Frau, die Architektin Lina Bo Bardi (* 1914 in Rom 1914; † 1992 in São Paulo) eine intellektuelle Gemengelage schaffen, in der sich neue Bildungsansätze in Kunst und Design herausbildeten, die an die überwiegend indigen geprägten kulturellen und kunsthandwerklichen Traditionen des Landes anknüpften. Aufgrund ihrer unmittelbaren Verbindungen mit den unterschiedlichen Strömungen der italienischen Politik während des Zweiten Weltkriegs ist die Arbeit des Ehepaars Bardi auch im Kontext der zahlreichen Wiedergutmachungspolitiken zu lesen.

Bardi besuchte Lateinamerika erstmalig im Herbst 1933, um in Buenos Aires eine Ausstellung zur aktuellen faschistischen Architek-

tur einzurichten.¹ Auf dieser Reise machte er auch in Rio de Janeiro und São Paulo Halt. Bardis erste Bekanntschaft mit Brasilien hatte ihn sehr beeindruckt. So schrieb er Ende der 1980 Jahre über seine erste Reise:

Ich hatte eine vage Vorliebe für Südamerika, das ich '33 besucht hatte, nachdem ich eine Ausstellung italienischer Architektur nach Buenos Aires gebracht hatte, die im Museum der Schönen Künste gezeigt und vom Präsidenten der Republik, General Justo, eingeweiht wurde. Bei den Überfahrten durch die Städte Recife, Salvador, Rio de Janeiro und São Paulo (Santos) hatte ich Gelegenheit, mir einen Eindruck von Brasilien zu verschaffen, da die Passagiere beim Entladen des Schiffes und bei der Aufnahme von Proviant kurze Besuche machen konnten. In Rio und São Paulo lernte ich, was die Tropen sind. Alles neu für einen sesshaften Typ. Als ich mich für mein Brasilien-Abenteuer entschied, beeinflussten mich diese Besuche, denn meine Neugierde hatte nie Grenzen gekannt. Ich wählte Rio de Janeiro als Basis, und es lief unerwartet gut für mich.²

Doch bevor Bardi 1946 nach Rio de Janeiro emigrierte und sein „zweites Leben“³ begann, setzte er im Anschluss an diese Reise seine Tätigkeiten in Rom fort. Er war von 1931 bis 1933 Kunsthändler für die römische Galleria d'Arte, in der er unter anderen auch eine Ausstellung zur rationalistischen Architektur mit Mitteln des italienischen Staates einrichtete.⁴ Seit 1926 war er Mitglied der faschistischen Partei und veröffentlichte Publikationen mit Titeln wie „Rapporto sull'

1 Die Ausstellung „Arquitectura moderna italiana“ wurde im Palais de Glace der Dirección Nacional de Bellas Artes gezeigt. Rusconi, Paolo: „Pietro Maria Bardi's First Journey to South America. A Narrative of Travel, Politics and Architectural Utopia“, in: Galimi, Valeria/Gori, Annarita: Intellectuals in the Latin Space During the Era of Fascism, London/New York: Routledge 2020, S. 57-84, hier S. 58.

2 Ebda., S. 244.

3 Rusconi, Paolo: „Un'idea del Brasile‘. Pietro Maria Bardi's Second Life“, in: Modos. Revista de História da Arte, 4, 1, 2020, S. 241-253.

4 Die Ausstellung öffnete im März 1931 und wurde durch Benito Mussolini besucht. Anagnost, Adrian: „Limitless Museum: P.M. Bardi's Aesthetic Reeducation“, in: Modernism/modernity, 4, 4, 2019, unpaginiert, <https://modernismmodernity.org/articles/anagnost-limitless-museum> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

Architettura (per Mussolini)“ (1931) und „Un fascista al paese dei Soviet“ (1933).⁵ Zugleich war er Mitbegründer des italienischen Journals „Quadrante“ (1933–1936), ein Sprachrohr für rationalistische Architektur in Italien. Diese architektonische Bewegung der späten 1920er und 1930er Jahre verstand sich als revolutionär den akademischen Stilen gegenüber und zeichnete sich durch eine abstrahierte Formensprache und die Verwendung der damals neuen Industriematerialien Eisenbeton, Stahl und Glas aus. Der Razionalismo markierte Italiens Aufbruch in die Moderne, verstand sich jedoch auch, gefördert durch Mitglieder der Gruppe 7⁶, der auch Pietro Maria Bardi angehörte, bald als Architektur des Faschismus. Das Journal „Quadrante“, für das Bardi schrieb, trat für die explizit faschistische Bauweise ein und dokumentierte die Modernisierungsprojekte des diktatorischen Regierungssystems unter Benito Mussolini. Bardi schrieb auch für die Zeitungen „L’Ambrosiano“ und „Meridiano“ und sprach sich auch dort für eine Verbindung rationalistischer Architektur und faschistischer Politik aus.⁷ Später war er Präsident des Studio d’Arte Palma (1944–1949), einem Ausstellungsraum und Restaurationsbüro für alte bis moderne Kunst.⁸

Die kunsthistorische Forschung um Bardis Jahre in Italien hat aufgezeigt, wie grundlegend sein ästhetisches Empfinden durch den Razionalismo geprägt wurde. Insbesondere Bardis didaktische Ausstellungen mit Massenmedien sowie die neuartige Verwendung von

5 Zu den faschistischen Schriften Bardis s. Gutiérrez, Ramón: „Pietro María Bardi, la otra memoria“, in: Arquitectos 139, 12.12.2011, <https://www.vitrivius.com.br/revistas/read/arquitectos/12.139/4178> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

6 Die Gruppe 7 bestand aus sieben, am Polytechnikum Mailand ausgebildeten Architekten, die dem Faschismus nahe standen. 1930 wurde die Vereinigung in Movimento Italiano per l’Architettura Razionale, MIAR (Italienische Bewegung für rationale Architektur) umbenannt und umfasst zu dieser Zeit rund fünfzig Mitglieder.

7 Rifkind, David: „Pietro Maria Bardi, Quadrante, and the Architecture of Fascist Italy“, in: MAC Virtual, Museu de Arte Contemporâneo MAC da USP, http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/DAVID_ING.pdf (letzter Zugriff: 18.3.2022).

8 Ein Überblick über die Forschung zu Bardi listet Rusconi auf, darunter die umfangreiche Biografie von Francesco Tentori sowie die jüngste Forschung unter Nelson Alguilar. P. Rusconi: ‚Un’idea del Brasile‘, S. 243. Vgl. auch Tentori, Francesco: P.M. Bardi, Mailand: Nuove edizioni Gabriele Mazzotta 1990; Alguilar, Nelson (Hg.): Pietro Maria Bardi. Constructor de um novo paradigma cultural, Campinas: Editora da Unicamp 2019.

funktionalistischen Aufhängesystemen, Vitrinen und Bildständern haben zahlreiche Vorläufer in der rationalistischen Ausstellungsarchitektur und in den Printmedien. Bereits für seine Architekturausstellung in Buenos Aires verwendete Bardi Schautafeln, auf die er Fotografien, Skizzen und Pläne der jüngsten italienischen Architektur anbrachte. Die US-amerikanische Kunsthistorikerin Adrian Anagnos geht davon aus, dass Bardi von der Industrie- und Architektur-Triennale in Mailand 1933 und den dortigen Ausstellungssystemen des Deutschen Werkbundes beeinflusst wurde.⁹ Auch in späteren Ausstellungen für das Studio dell'Arte Palma verwendete Bardi staffeleiähnliche Holzstände und entwickelte didaktische Hängungen zur Bebildung der Kunstgeschichte. Bereits Bardis erste Ausstellung in Brasilien, die er im Ministerium für Bildung und Gesundheit in Rio de Janeiro 1946, unmittelbar nach seiner Emigration, mit italienischen Gemälden einrichtete, nahm diese didaktische Hängung auf. Und auch die ersten Ausstellungen des MASP am Standort der Avenida 7 de Abril, einem Bürogebäude von Assis Chateaubriands Diários Associados, haben die Verwendung von mit Fotografien bebilderten Glasvitrinen und die Positionierung von Gemälden mittels Ständersystem übernommen. Insbesondere die Ausstellung zu Le Corbusier (1950) zeigt ein vergleichbares Display¹⁰ und gilt als unmittelbarer Vorläufer der Präsentation mit Glasständern im von Lina Bo Bardi entworfenen MASP an der Avenida Paulista (ab 1960).

Als Bardi nach Brasilien umsiedelte, war sein Blick auf das Land umfassender als noch 1933.¹¹ Er behauptete, die moderne brasilianische Kunst durch nordamerikanische Publikationen sowie auch einige Schriftsteller wie Carlos Drummond de Andrade (* 1902 in Itabira; † 1987 in Rio de Janeiro) zu kennen.¹² Auffallend erscheint Bardis

9 A. Anagnos: *Limitless Museum*, unpaginiert

10 Ebenda.

11 Zentrale Untersuchungen stammen von den hier zitierten Schriften von Adrian Anagnos, David Rifkind und Paolo Rusconi. Vgl. zudem auch Villas-Bôas Lobão, Luna: *A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP*, Campinas: Universidade Estadual de Campinas 2014.

12 Carlos Drummond de Andrade war einer der wichtigsten brasiliensischen Lyriker. Rusconi vermutet, dass Bardi in diesem Zusammenhang von der großangelegten Ausstellung „Brazil Builds“ am Museum of Modern Art in New York spricht. P. Rusconi: „Un'idea del Brasile“, S. 245.

Engagement unmittelbar nach seiner Ankunft in Brasilien zu Fragen der Bildung für die breite Bevölkerung und zu den Demokratisierungsbestrebungen insbesondere in Ländern, deren Gesellschaften im Krieg von Diktaturen heimgesucht worden waren.¹³ Dass Bardi Faschist war, hatte in seinen Tätigkeiten für das neugegründete Museum keine Relevanz, auch wurde es nicht Thema einer personenbezogenen restauratorischen Debatte, wenngleich dieser Tatbestand in São Paulo bekannt war.¹⁴ Die politische Lage in Brasilien förderte vielmehr Bardis unkritische Aufnahme in den Kreis der Bourgeoisie. Sein Wechsel spiegelt auch die Situation vieler privilegierter Personen unmittelbar nach Beendigung der diktatorischen Regimes in Deutschland und Italien wieder, als eine Phase der Überlagerung politischer Vergangenheiten mit der raschen Proklamierung neuer Werte wie Demokratie und Rückbesinnung auf die Avantgarde vor 1933 begann. Bardis Auswanderung nach Brasilien muss in diesen beiden Länderkontexten gesehen werden.

Bardis Start in Brasilien: Seine publizistische Tätigkeit

Als Journalist stürzte sich Bardi umgehend nach seiner Umsiedlung in die Arbeit. Im Zeitungsmagnaten, Selfmademan und Unternehmer Assis Chateaubriand (* 1892 in Umbuzeiro, Paraíba; † 1968 in São Paulo)¹⁵ hatte er einen Verbündeten gefunden und publizierte so bereits 1947 mehrere Texte zur Funktion des Museums im „Diário de São Paulo“, einer 1929 von Chateaubriand gegründeten Zeitung. Chateaubriand war überzeugter Antikommunist, was er in zahlreichen selbstverfassten Artikeln zwischen 1945 und 1947, der kurzen Zeit der Legalisierung

13 L. Villas-Bôas Lobão: A missão artístico. In Bezug zur Architektur vgl. Canas, Adriano Tomitão: „MASP – museu laboratório: museu e cidade em Pietro Maria Bardi“, in: 9º seminário docomomo brasil interdisciplinaridade e experiências em documentação e preservação do patrimônio recente brasília 2011, <https://docplayer.com.br/22773619-Masp-museu-laboratorio-museu-e-cidade-em-pietro-maria-bardi.html> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

14 Francesco Tentori beginnt seine Biografie über Bardi mit den Worten „Como? Você se interessa por Bardi? Foi um fascista, um iludido...“ („Wie? Sie interessieren sich für Bardi? Es war ein Faschist, ein Betrüger“). F. Tentori: P.M. Bardi 1990, S. 13.

15 Für eine umfangreiche Biografie und Geschichte der Medien der 1950er und 1960er Jahre in Brasilien vgl. Morais, Fernando: Chatô – o rei do Brasil, São Paulo: Companhia das Letras 1994.

der Partido Comunista Brasileiro PCB zum Ausdruck brachte. Seit der Gründung der PCB 1922 wurde sie in Brasilien als „rote Gefahr“ wahrgenommen und war bis auf die Zeit von 1945 bis 1947 verboten. Mit der Wahl Dutras zum Staatspräsidenten 1945 öffnete sich das Land für kurze Zeit und zwei politische Gruppierungen standen einander gegenüber. Die Kommunisten verbanden die Regierung Vargas mit der Militärdiktatur,¹⁶ mit dem Weiterbestehen des Faschismus, dem Verbot der PCB und ab 1947 mit den zahlreichen Machenschaften des nordamerikanischen Imperialismus. Demokratie wurde als ein Erhalt der Ordnung, als komplette Niederlage des Faschismus und als Lösung des Hungerproblems des Landes verstanden. Chateaubriand sah wie viele andere Industrielle im Kommunismus eine Gefahr für die demokratischen Institutionen. Er pflegte mit Vargas gute Verbindungen¹⁷ und stand dem Nationalsozialismus und dem Faschismus nahe, zumindest schätzte er den Kommunismus als weitaus gefährlicher und gewalttägiger ein als den Faschismus.¹⁸ Die Gemengelage spiegelte sich auch in den Klasseninteressen zwischen der Elite des Landes und der durch die PCB unterstützte Arbeiterbevölkerung wider. Als der Raum für die „Sensibilisierung der Linken“ zugenommen hatte, begann sich eine konservative Gegenbewegung zu verstärken, die durch die große Presse wie dem Diários Associados von Chateaubriand unterstützt wurde.¹⁹ Unter diesem Aspekt sind die zahlreichen Presseberichte von Bardi zu lesen, der sich für den von beiden politischen Lagern beanspruchten Diskurs der Demokratisierung mit Hilfe der Kunstmuseen und der Kultur schmückte. Sie zeigen auch, dass sich Bardi in seinen ersten Jahren

16 Nach seiner Niederlagen in der Präsidentschaftswahl kam Vargas 1930 mit Hilfe des Militärs an die Macht. Nachdem 1938 neue Präsidentschaftswahlen ausgerufen wurden, die ihn das Amt hätten kosten können, rief er den Notstand aus und proklamierte den von ihm wiederum diktatorisch geführten Estado Novo (1937–1945).

17 Rodeghero, Carla Simone: „O anticomunismo nas encruziladas do autoritarismo e da democracia: a conjuntura 1945–1947“, in: Métis. História & cultura, 5, 10, Juli/Dezember 2006, S. 179–202.

18 Rocha Santos, Roberta Lisana: „O anticomunismo nos escritos de Assis Chateaubriand para as páginas do Diário de Notícias na Bahia (1945–1947)“, in: VIII Encontro Estadual de História, Bahía 2016, http://www.encontro2016.bahia.anpuh.org/resources/anais/49/1477689946_ARQUIVO_OANTICOMUNISMOSESCRITOSDEASSISCHATEAUBRIAND-PARAASPAGINASDODIARIODENOTICIAS.pdf (letzter Aufruf 11.1.2021).

19 F. Morais: Chatô 1994.

ausschließlich der internationalen Sprache des Kalten Krieges bediente, ungeachtet der vor Ort vorherrschenden und sich abzeichnenden antikommunistischen Strömungen der Elite. Bardi war mit dieser zwar eng verbandelt, schien sich zu diesem Zeitpunkt jedoch noch nicht umfänglich verortet zu haben.

In Bardis ersten Artikeln vom 1.1. bis 28.5.1947 ist seine Autorschaft mit dem Hinweis „Presidente do Studio d'Arte Palma, Roma“ gekennzeichnet, seine Artikel ab dem 22.6.1947 zeichnete er mit „Diretor do Museu de Arte de S. Paulo“ (das Museum wurde am 2. Oktober 1947 offiziell im Gebäude von Chateaubriands Zeitungsimperium eröffnet). Für das Jahr 1947 liegt keine vollständige Auflistung seiner journalistischen Tätigkeiten vor. Die folgende Analyse bezieht sich daher auf die im Archiv des MASP versammelten Artikel vom 1.1. bis 21.9.1947.

Im ersten Bericht für den „Diário de São Paulo“, „Museen und Anti-Museen“ (1.1.1947), propagiert Bardi die Bildung einer neuen Organisation, die im Gegensatz zum „antiken Museum“ keine „toten Dinge“ ausstellen, sondern eine „Museums-Schule des Lebens“, ein „Anti-Museum“ sein sollte.²⁰ Bardi zitiert den deutschen Autor Ernst Jünger (* 1895 in Heidelberg; † 1998 in Riedlingen), der europäische Museen als „immer quälend und bedrückend“ („sempre angustioso e opressor“) beschrieb,²¹ und nimmt damit auch Adornos bekannte Kritik am Museum als Mausoleum vorweg.²² Mário de Andrade, der Schriftsteller Sérgio Millet (* 1898 in São Paulo; † 1966 in São Paulo)²³ und andere Mo-

20 Bardi, Pietro Maria: „Museus e anti-museus“, in: Diário de São Paulo, 1.1.1947, auch unter dem Titel „Museés [sic] hors des limites“, in: Habitat, 4, 4.9.1951, S. 50–51.

21 Jünger wurde durch seine Kriegserlebnisbücher aus dem Ersten Weltkrieg bekannt und zählt heute zu den Wegbereitern des Nationalsozialismus. Bardi zitiert Jünger ungenau, wie Anagnost feststellt. Die Originalworte lauten „Der Besuch der Museen hat immer etwas Spannendes und oft Beängstigendes.“ Jünger, Ernst: „In den Museen“, in: ders.: Das abenteuerliche Herz, Hamburg: Hanseatische Verlagsanstalt 1942, S. 145, zit. nach A. Anagnost: Limitless Museum, unpaginiert.

22 Adorno, Theodor W.: Valéry Proust Museum [1955], in: ders.: Kulturkritik und Gesellschaft, Bd. 1, Berlin: Suhrkamp Verlag 2003; engl. in: ders., Prisms, London: Neville Spearman 1967, S. 173–186. Douglas Crimp nimmt das Thema später auf in Crimp, Douglas: „On the Museum's Ruins“, in: October, 13, Sommer, 1980, S. 41–57.

23 Millet wurde 1943 Direktor der Öffentlichen Bibliothek des Kulturdepartements von São Paulo und hat von dieser Position aus einen proamerikanischen Prozess der Institutionalisierung der brasilianischen

dernisten hatten bereits in den 1930er Jahren ein Museum der modernen Kunst gefordert, das ein „Haus für die Öffentlichkeit“ und kein „Friedhof“ sein sollte.²⁴ Das Projekt, das von Chateaubriand nebst anderen Sozial- und Kulturprojekten gegründet wurde, fiel schon wegen des langgehegten Wunsches der Künstlerschaft auf fruchtbaren Boden. Bardi, der die Gründung des neuen Museums auch gleichzeitig auf dem Kongress der UNESCO in Mexiko im Herbst 1947 angekündigt hatte, verspricht einen Ort, an dem die Kunst „geliebt, verstanden und studiert“ werden kann. Er propagiert eine Einheit der Künste, denn nur dadurch stehe sie mit den Fragen der Gesellschaft in Verbindung.²⁵ Das „lebende“ Museum soll „den Menschen dienen“ und zur Geschmacksbildung beitragen. Bardi bezieht sich dabei zunächst noch auf die „moderne Institution“ Museum, die sich während der französischen Revolution als ein Ort des Rituals für eine neue Staatsbürgerschaft gebildet hat.²⁶ Erst im weiteren Verlauf seiner Ausführungen rezipieren seine Ideen aktuelle, der Zeit entsprechende funktionale Ansprüche. Die Architektur soll frei sein, kein Gefängnis, „mit mobilem Interieur, Schiebewänden, Bühnen, Beleuchtung und Akustik, um einen angenehmen Aufenthalt zu ermöglichen.“²⁷

Kultur vorangetrieben. Söderlund, Kalinca Costa: „Culture War in Brazil with the Opening of the Museum of Modern Art of São Paulo and the Official Arrival of Abstraction“, in: IX Jornadas de historia y cultura de América, Montevideo: Universidad de Montevideo, 26-30.7.2019, https://www.academia.edu/40347515/Culture_War_in_Brazil_with_the_Opening_of_the_Museum_of_Modern_Art_of_S%C3%A3o_Paulo_MAM_SP_and_the_Official_Arrival_of_Abstract (letzter Zugriff: 18.3.2022).

²⁴ Explizit sollte dieses Museum für moderne Kunst keine Institution für „Reiche und Snobs“ sein. Brito, Mário da Silva: „Declaração sobre a inauguração do Museu de Arte de São Paulo, MASP“, in: Diário de São Paulo, 2.10.1947, zit. nach Bredariolli, Rita: „O lugar da arte no moderno MASP: o ‘museu-vivo’ como mediador entre público e obra“, in: XXIV Colóquio CBHA, http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/94_rita_bredariolli.pdf (letzter Zugriff: 18.3.2022).

²⁵ Die Aussprache für eine „Einheit der Künste“ ist ein Rückgriff auf die visuelle Praxis der faschistischen Ausstellung und die revolutionäre, die Medien verbindende Kunst der 1920er und 1930er Jahre, d.h. die vielfältigen Strömungen der Zwischenkriegs-Avantgarde. A. Anagnost: Limitless Museum, unpaginiert.

²⁶ Bennett, Tony: The Birth of the Museum. History, Theory, Politics, London/New York: Routledge 1995.

²⁷ Bardi, Pietro Maria: „Museus e anti-museus“, in: Diário de São Paulo, 1.1.1947.

In einem weiteren Artikel geht Bardi explizit auf die Atmosphäre der Räume eines solchen Museums, die physisch, moralisch, sozial und funktional sein sollten, ein.²⁸ In der dem Thema „Museum und Bildung“ gewidmeten Ausgabe des Heftes „Museum“, das von der UNESCO erstmalig 1948 als ein Medium für die Stärkung der interkulturellen Zusammenarbeit zwischen Museen herausgegeben wurde,²⁹ erläutert Bardi sein „Bildungsexperiment“, das den „aktuellen Bedingungen der künstlerischen Kultur“ Rechnung tragen sollte, u.a. weil es keine Kunstbildung in den brasilianischen Schulen und keine Kunstgeschichte auf Portugiesisch gebe.³⁰ Das MASP an der Avenida 7 de Abril hatte damals eine Halle von 1.000 Quadratmetern in der Form eines Doppel-Ts zur Verfügung. In vier Abteilungen waren eine Gemäldegalerie, Räume für temporäre Kulturausstellungen („periodic cultural exhibition room“), eine Seminarraum („lecture room“) und Räume für permanente und temporäre Ausstellungen untergebracht, die sich der Kunstgeschichte widmeten. Grundrisse zeigen, dass sich Besucher durch das ganze Stockwerk fließend bewegen konnten. Abbildungen in der ersten Ausgabe des museumsinternen Magazins „Habitat“ zeigen den Ausstellungsraum mit flexiblen Schautafeln zur Hängung von Werken. Nebst einem großen Auditorium befand sich innerhalb des Ausstellungsraums ein kleinerer Vortragssaal, der mit Vorhängen abgetrennt werden konnte. Auf Wandtafeln konnten „aus didaktischen Gründen“, so die Bildunterschrift, „Fotografien und Drucke angebracht werden“.³¹ Ergänzt wurde das Angebot durch einen Kunstklub für Kinder von 5 bis 12 Jahren, einen Kunstgeschichtskurs für Jugendliche, Kurse für Universitätsstudierende, für Lehrkräfte sowie für Organisationen und Schulen. Das Museum

28 Bardi, Pietro Maria: „Técnica do museu moderno“, in: *Diário de São Paulo*, 1.3.1947.

29 Die Mission lag in der Förderung der interkulturellen Verständigung für den Weltfrieden. „Unesco takes pleasure in launching MUSEUM for the benefit of the museums of the world, on whom Unesco calls directly for co-operation in its programme and for aid in its work of establishing the intercultural and international understanding basic to the peace of the world.“ Huxley, Julian: [Vorwort], in: *Museum*, 1, 1/2, 1948, unpaginiert, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pfoooo127418> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

30 Bardi, Pietro Maria: „An Educational Experiment at the Museu de Arte, São Paulo“, in: *Museum*, 1, 3/4, 1947, S. 142/212.

31 [o.V.]: „Sinopse do Museu de Arte“, in: *Habitat*, 1, 1950, S. 20-29.

bot auch Musikkurse und ein Aktstudium an. Diese Aktivitäten wurden zwischen 1951 und 1953 gemeinsam mit dem Instituto de Arte Contemporânea/ICA noch erweitert, das zum einen als eine Schule für junge Studierende, zum andern als ein „Zentrum der Aktivität“ mit dem Ziel einer umfassenden Ausbildung im Bereich des Industriedesigns konzipiert wurde. Die Integration einer Schule nach dem Vorbild von Walter Gropius‘ Bauhaus sowie dem Nachfolgeprojekt des Institute of Design in Chicago war, so die zahlreichen Zeitungsberichte zur Eröffnung des ICA in São Paulo, einzigartig für brasilianische Museen und sollte die Nachfrage nach ausgebildeten Designern für das aufstrebende Land befriedigen. Das ICA bestand nur von 1951 bis 1953, vorwiegend aufgrund fehlender politischer Unterstützung und Finanzierung. Es gelang den Verantwortlichen nicht, in dieser kurzen Zeit langfristige Kollaborationen mit der Industrie und ein Verständnis für brasilianisches Design zu etablieren.³²

Bardi sieht das Museum, gerade auch wegen seiner bildungspolitischen Stellung für die Gesellschaft, „an der Schwelle einer Revolution“. Er ist der Meinung, dass der demokratischen, freien Kultur wieder politische Bedeutung eingestanden werden sollte. Bildung sollte an erster Stelle stehen, deshalb muss das Museum in seinem Sinne auch „didaktisch“ sein. „Lassen Sie uns die Menschen lehren, Kunst zu verstehen, und wir werden in bemerkenswertem Maße dazu beigetragen haben, die Seelen der Menschen zu retten.“³³

Wenn diese Verbindungen zwischen Funktion und Reinheit, zwischen Schönheit und Notwendigkeit nicht von Menschen hergestellt werden, ersticken sich Zivilisationen, sterilisieren sich als

32 Die Geschichte des IAC als erste Design-Schule nach Vorbild des Bauhauses und seiner amerikanischen Formate sowie auch der Schule für Gestaltung in Ulm wurde breit aufgearbeitet. Vgl. Leon, Ethel: IAC - Instituto de Arte Contemporânea escola de desenho industrial do MASP (1951-1953) - primeiros estudos, São Paulo: Universidade de São Paulo 2006, <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03052007-125721/publico/dissertacao.pdf> (letzter Zugriff: 18.3.2022); Fernandez, Silvia: „The Origin of Design Education in Latin-America. From the hfg in Ulm to Globalization“, in: Design Issues, 22, 1, Winter 2009, S. 3-19, <https://doi.org/10.1162/074793606775247790> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

33 „Ensineiros aos homens a compreender a arte e teremos contribuido em notavel medida para salvar a alma dos homens.“ Bardi, Pietro Maria: „O museu e a educação publica“, in: Diário de São Paulo, 21.2.1947.

kranke Pflanzen, die die kreativen Reize von Licht, Luft, Wärme und Wasser nicht mehr spüren. Und sie sterben. Und die menschliche Kultur stirbt auch. Ein Museum, das weiß, wie man diese Warnung ständig präsentiert und sein Bewusstsein für die Entwicklung des ästhetischen Bewusstseins und des funktionalen Bewusstseins vernünftig ausübt – es ist das Museum, das wir entworfen haben.³⁴

Mit diesen Forderungen an das Museum führte Bardi seine Vermittlertätigkeit in Italien von Brasilien aus weiter. Seine Ausstellungen für die Galleria D'Arte Palma in Rom wurden durch kunsthistorische Seminare begleitet, und er förderte Künstlerbegegnungen.³⁵ Sein Ansatz war eine Kunstgeschichte der Bilder, weshalb er auch weitgehend mit Reproduktionen arbeitete. Das 1929 von Alfred H. Barr (* 1902 in Detroit; † 1981 in Connecticut)³⁶ gegründete Museum of Modern Art in New York war für Bardi bereits zu dieser Zeit eine wichtige Referenz. Dies gilt auch weitgehend für die architektonische Ausrichtung mit temporären Wänden, einem ausgeklügelten Lichtregime und modernen Baumaterialien, die den ersten Sitz des MASP an der Avenida 7 de Abril auszeichneten und auch den Nachfolgebau an der Avenida Paulista von Lina Bo Bardi prägen.

Barr gehörte neben dem deutschen Museumsdirektor Alexander Dorner (* 1893 in Königsberg; † 1957 in Neapel) zu den ersten seiner Generation, die die ästhetische Bildung als eine zentrale Aufgabe eines modernen Museums verstanden. So behauptete Barr, Kunstmuseen hätten das Potential, den öffentlichen Geschmack zu verbessern, und damit wiederum die Lebensqualität.³⁷ Als Förderer einer formalistischen Moderne holte er wiederholt auch Populärkunst ins Museum, die auch am MASP ein wichtiger Ausstellungsschwerpunkt werden sollte.

34 Bardi, Pietro Maria: „O museu e a vida“, in: Diário de São Paulo, 2.3.1947 (Übers. der Autorin).

35 L. Villas-Bôas Lobão, A missão artístico, S. 16.

36 Zu Barr vgl. die intellektuelle Biografie von Kantor, Sybil Gordon: Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art, Cambridge, Mass.: The MIT Press 2002.

37 Smith, Ralph A.: „MoMA as Educator: The Legacy of Alfred H. Barr Jr.“, in: The Journal of Aesthetic Education, University of Illinois Press, 39, 2, Summer 2005, S. 97–103, hier S. 101.

Assis Chateaubriand kannte nicht nur Barr, sondern hatte auch durch Nelson Rockefeller (* 1908 in Bar Harbor; † 1979 in New York) eine enge Verbindung nach New York und den USA. Rockefeller, Sohn der MoMA-Mitgründerin Abby Aldrich Rockefeller, war selbst kurzzeitig Präsident des Museum of Modern Art (1939–1941) und gehörte zu den wichtigsten Kunstsammlern des Landes. Rockefellers Interesse an Brasilien war unter Roosevelts „Good Neighbor Policy“ offiziell kultureller, indirekt aber auch ökonomischer Natur.³⁸ Er war zur damaligen Zeit Koordinator der „Inter-American Affairs“ der USA und bemüht, die Lebensbedingungen in Brasilien zu verbessern, um dadurch wirtschaftlichen Einfluss in Lateinamerika zu gewinnen.³⁹ Chateaubriand verteidigte diese Bemühungen Rockefellers, die zunächst im Kontext der Redemokratisierung des Landes nach der populistischen Diktatur des Estado Novo unter Getúlio Vargas zu verstehen sind, wesentlich jedoch auch Teil der amerikanischen, antikommunistischen Propaganda des Kalten Krieges waren. Als ehemaliger Verbündeter von Vargas ging es Chateaubriand vorwiegend um seinen nationalen und internationalen Einfluss und seine guten Beziehungen zu den Amerikanern. Seine politische Haltung als Antikommunist, zumindest bis zum Verbot der kommunistischen Partei PCB 1947, war gegen eine Stärkung der „Masse“ gerichtet. Unter dem Blickwinkel des weiterhin vorherrschenden Klassendiskurses sind auch Bardis Zeitungsartikel zum demokratischen Museum zu lesen.

Rockefeller wurde zur Eröffnung des MASP eingeladen. Dieser pries das neue Kunstmuseum in seiner Eröffnungsansprache als eine „Zitadelle der Zivilisation“, nicht ohne darauf hinzuweisen, dass es die abstrakte Kunst sei, die die humanitären Werte verkörperne.⁴⁰ Diese Kunst sei,

³⁸ Nach 1945 nahm die Einflussnahme der USA auf die lateinamerikanischen Länder in unterschiedlicher Hinsicht zu. Rockefeller hatte nicht nur Verbindungen zum MASP, sondern auch zu Francisco Matarazzo Sobrinho, dem Gründer des Museu für Moderne Kunst São Paulo und der Biennale São Paulo. Lima, Zeuler M.: „Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)“, 2010, unpagliiniert, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwi5_voqvzrAhWzoVwKHVd3ByoQFjAAegQIBRAB&rl=https%3A%2F%2Fwww.issuelab.org%2Fresources%2F27914%2F27914.pdf&usg=AOvVaw3-x-J-UKQBZ4zx_EaM5nph (letzter Zugriff: 18.3.2022)

³⁹ Z. Lima: Nelson A. Rockefeller, unpagliiniert.

⁴⁰ Die Rolle der abstrakten Kunst als universelle Sprache und Verhandlungsort der antikommunistischen Propagandaschinerie der USA

one of the great forms of expression of friendship and beauty and freedom. It speaks a universal language. [...] We reject the assumption that art which is aesthetically an innovation must somehow be socially or politically subversive, and therefore un-American. We deplore the reckless and ignorant use of political or moral terms in attacking modern art. We recall that the Nazis suppressed modern art, branding it „degenerate“, „bolshevistic“, „international“, and „un-German“; and that the Soviets suppressed modern art as „formalistic“, „bourgeois“, „subjective“, „nihilistic“ and „un-Russian“; and that the Nazi officials insisted and Soviet officials still insist upon a hackneyed realism saturated with nationalistic propaganda.

An anderer Stelle erklärt der Amerikaner, ganz in Übereinstimmung mit der Freiheitsrethorik seines Heimatlandes:

Politically, we have been dedicated to the same ideal of a free world of free men and free institutions. Together, in the strength of our unity, we must move forward to make democracy an impelling force working in the interest of the people – a force dedicated to the cultivation of freedom of mind and soul, to economic and social development of living, to health, education and happiness of all [...].⁴¹

Im Unterschied zur amerikanischen Kulturpolitik des Kalten Krieges, die Freiheit und Demokratie durch abstrakte Kunst propagierte, verstand Bardi die Kunst auch als einen Erfahrungswert, der aus dem Leben selbst hervorgeht und für dessen Verständnis das Wissen um die Geschichte von Bedeutung ist.⁴² Die abstrakte Kunst war dabei nur eine von mehreren künstlerischen Ausformungen, die in Folge von Bardi am MASP ausgestellt wurden.

während des Kalten Krieges wird dargelegt u.A. bei Guibaut, Serge: How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War, Chicago: University of Chicago Press 1983; Saunders, Frances Stonor: The Cultural Cold war. The CIA and the World of Arts and Letters, New York: New Press 2000; Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine: Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945 – 89, Köln: DuMont 2009.

41 Rockefeller, Nelson A.: „Citadel of Civilization“, in: Habitat, 1, 1950, unpaginiert.

42 Z. Lima: Nelson A. Rockefeller, unpagniniert.

Politik der Kulturvermittlung bei Bardi

In Bardis Artikel „Das Museum und die öffentliche Bildung“ fordert er nicht nur Widerstand, sondern auch eine „antimaterialistische Reaktion“ – ein Ausdruck, der das Museum als funktional, technisch und jenseits jeglicher traditioneller Mythologisierung von Kunst verortet:

Die Initiativen eines Museums, von denen wir bereits gesprochen haben, ein didaktisches, überzeugendes, vollständiges, ansprechendes, lebendiges und lebendes Museum (ein Museum also, das dem Traditionellen, das in seinen wissenschaftlichen und schwierigen Kommunikationshypotesen verschlossen ist, ablehnend gegenübersteht), kann, um eine anti-materialistische Reaktion zu erleichtern, ein Widerstand gegen den allgemeinen Verlauf sein.⁴³

In einem weiteren Artikel umschreibt Bardi die von der UNESCO proklamierte Maxime des „Scientific Humanism“ als einen Humanismus, der die Völker verbindet, die Kultur populär macht, den Geschmack bildet und so Bardi, „weitgefasste Ideen umschreiben sollte“.⁴⁴ Die Gründung der UNESCO als Vereinigung zur Förderung der interkulturellen Bildung, die im Jahr 1947 von 37 Staaten unterzeichnet wurde, ist ein Kind des Zweiten Weltkriegs. Ihre Leitidee besteht darin, dass Frieden im Geist von Menschen bestehen muss, weil sich Kriege im Geist bilden. Deswegen betont ihre Verfassung explizit die Bedeutung von Bildung als Weg für den Menschenfrieden. In „Unesco. Its Purpose and its Philosophy“, dem Grundlagenpapier zur Gründung der UNESCO, erinnert ihr erster Direktor, Julian Huxley (* 1887 in London; † 1975 in London)⁴⁵, an die Worte, mit denen der britische Premier-

43 „As iniciativas de um museu, do qual já fizemos menção, de um museu didáctico, persuasivo, completo agradável, vivaz e vital (de museu, portanto, adverso ao tradicional, que é fechado em suas hipóteses científicas e de comunicação difícil, pode, entretanto, facilitar uma reação antimaterialista, pode opôr uma resistência ao curso geral.“ P.M. Bardi: O museu e a educação pública (Übers. der Autorin).

44 Bardi, Pietro Maria: „A ‘UNESCO’ e o futuro dos museus“, in: Diário de São Paulo, 4.4.1947.

45 Julian Huxley war Biologe, Philosoph, Schriftsteller und Humanist. Als erster Generaldirektor der UNESCO beteiligte er sich maßgeblich an der Ausarbeitung der Allgemeinen Erklärung der Menschenrechte.

minister Clement Attlee (* 1883 in Putney; † 1967 in London) genau dieselbe Bedeutung von Bildung und die Gefahr von Ignoranz für den Menschenfrieden betonte:⁴⁶

Its [UNESCOs] Constitution defines these aims more fully. The preamble begins with Mr. Attlee's noble words – „since wars begin in the minds of men, it is in the minds of men that the defences of peace must be constructed“: it continues by stressing the dangers of ignorance – „ignorance of each other's ways and lives has been a common cause, throughout the history of mankind, of that suspicion and mistrust between the peoples of the world through which their differences have all too often broken into war“: and then proceeds to point out that the late war was made possible by the denial of certain basic principles – „the democratic principles of the dignity, equality and mutual respect of men“ – and by the substitution for them of „the doctrine of the inequality of men and races.“⁴⁷

Huxley prägt auch den Begriff des „wissenschaftlichen Humanismus“, wie er für die neugegründete Bildungs- und Kulturorganisation der Vereinten Nationen zu verstehen ist:

[...] the application of science provides most of the material basis for human culture, and also that the practice and the understanding of science need to be integrated with that of other human activities. It cannot, however, be materialistic, but must embrace the spiritual and mental as well as the material aspects of existence, and must attempt to do so on a truly monistic, unitary philosophic basis. [...] Thus the general philosophy of Unesco should, it seems, be a scientific world humanism, global in extent and evolutionary in background.⁴⁸

46 Clement Attlee war von 1945 bis 1951 Premierminister Großbritanniens. Vgl. auch Pearson, Christopher E.M.: Designing UNESCO. Art, Architecture and International Politics at Mid-Century, London/New York: Routledge 2010.

47 Huxley, Julian: „Unesco. Its Purpose and its Philosophy“, Paris: United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation 1946, S. 5, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pfooooo68197> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

48 J. Huxley: Unesco, S. 7.

Für den ehemaligen Kunsthändler Bardi zählt im Rahmen dieser Definition vielmehr ein konkretes Arbeitsprogramm: Museen sollen „kreieren, kooperieren“ und die moderne Kunst voranbringen, eine „Bewegung für eine Kunst des Lebens“ („movimento por uma Arte Viva“) werden, was nur durch die „Arbeit von Bildung und Kultur“ möglich ist, die von der „Erlösung des Analphabeten bis hin zur post-universitären Bildung“ reicht.⁴⁹ Noch im selben Jahr, 1947, publiziert Bardi einen weiteren Artikel mit dem Titel „Für eine neue Kultur des Menschen“.⁵⁰ Es liegt nahe anzunehmen, dass er sich darin nochmals auf die von der UNESCO geforderten Umgestaltung der Gesellschaft durch die Kultur bezieht, die in Huxleys Grundlagenpapier sowie auf der zweiten UNESCO-Generalkonferenz in Mexico-City Ende 1947 gefordert wurde, wo Bardi persönlich über das MASP referiert hatte.⁵¹ In seinem Artikel plädiert Bardi für die Anerkennung der Gesellschaft als „lebende[n] Organismus, der sich aus lebenden Individuen zusammensetzt.“ Vertreter von Museen hätten die Aufgabe, etwas für die Menschheit zu tun, Museen hätten eine „politische Verantwortung“, wenn ihnen „absolute Freiheit, die ihre Unabhängigkeit, Autonomie und Objektivität garantiert“, zugestanden wird. Jedoch sollten „politische Reibungen und Kollisionen [...] außerhalb des Bereichs kultureller Kompetenz bleiben“, da es in der unmittelbaren Vergangenheit zu grundlegenden Fehlinterpretationen gekommen sei. Die

Summe solcher Fehlanpassungen spiegelt sich [...] deutlich im moralischen Leben der heutigen Welt wider. In keiner anderen Zeit wie in unserer hat der Mensch das dunkle Gewicht seiner

49 Im Original: „A Unesco é a entidade que pode realizar os votos que fazem os cultores da Nova Museologia, e dar vida ao suscioso movimento por uma Arte Vida, como elementos entre os essenciais ao progresso da paz, que somente poderá ser obtida através da obra da Educação e da Cultura, no campo incomensurável que vai da redenção dos analfabetos até a instrução post-universitaria.“ Bardi, Pietro Maria, „UNESCO e o futuro dos Museus“, in: Diário de São Paulo, 4.4.1947 (Übers. der Autorin)..

50 Bardi, Pietro Maria: „Para uma nova cultura do homem“, in: Diário de São Paulo, 27.7.1947, wieder abgedruckt in: Habitat 2, Januar–März 1951, S. 1-2.

51 [o.V.]: „Aprovados pelo Congresso International da UNESCO os princípios estruturais do Museu de Arte de São Paulo. Organização dos Templos de Arte. O Sr. P. M. Bardi leu o relatorio sobre a organização da entidade paulista de artes figurativas e plasticas“, in: Diário de São Paulo, 19.II.1947.

Menschlichkeit und den Stolz, ein Mensch zu sein, gespürt. [...] Aber im Gegensatz zu dem, was in glücklicheren und weniger strengen Zeiten geschah, hat er, der gemeine Mann, das Bedürfnis, seinen Stolz zu rechtfertigen. Der Mann der modernen Kultur und insbesondere der Mann, der die Dokumente der Vergangenheit manipuliert (d.h. die Produkte des Geistes, die nach ihrer freien Reihenfolge ausgewählt wurden), hat heute die Aufgabe, die Funktion der gesamten Vergangenheit wiederherzustellen.⁵²

Für Bardi liegt diese Aufgabe in der neuen Funktion des Museums, das sich explizit außerhalb der Politik bewegen sollte, nicht ohne jedoch auch selbst gesellschaftspolitische Arbeit zu leisten. In der Vergangenheit hätten „Manipulatoren“, die einer oberflächlichen Rhetorik gehorchten, eine falsche Kultur vermittelt. In all den ab 1947 veröffentlichten Artikeln zeichnet sich eine Wende in Bardis Haltung ab, denn 1947 schien auch die „rote Gefahr“ durch das Verbot der PCB gebannt und eine Debatte um die Verurteilung faschistischer Taten fand nicht statt. Seine Orientierung an die abstrakt formulierten Bildungsziele der UNESCO lässt sich in seinen Texten ablesen:

Berühmte oder kluge Manipulatoren einer falschen und unbegründeten Kultur, die auch von der extremistischen Eile der Verfolgung des Sozialismus angefordert wurden, hatten jedoch eine unbestreitbare Funktion im allgemeinen Aufstieg des einfachen Mannes. Es ist jedoch leicht anzunehmen, dass die geworfenen Samen unerbittlicher waren. Keime der Rhetorik und Oberflächlichkeit statt Unterweisung, in Bezug auf einige der wichtigsten Nationen, das Übermaß an archäologischem Kulturalismus unter der politischen Explosion einiger Diktatoren, deren Auswirkungen sich auf die Bildung der jüngsten auflösten. Die derzeitige Bewegung der lehrreichen und konstruktiven Kultur, von der die UNESCO den fortschrittlichsten Aspekt darstellt, steht in entscheidendem Gegensatz zu jeder vulgären Absicht und beschleunigt das Wachstum direkter und konkreter Bildungsmethoden. Das Museum greift an dieser Stelle als am besten geeignetes und

52 Alle folgenden Zitate Bardi, Pietro Maria: „Para uma nova cultura do homem“, in: Diário de São Paulo, 27.7.1947 (Übers. der Autorin).

als einziges autorisiertes Instrument ein, sofern es das Erbe der menschlichen Kultur besitzt.

Gerade das von ihm konzipierte Museu de Arte São Paulo kann Bardi zufolge dieser Funktion gerecht werden. Das Museum müsse „funktional“, ein „funktionales Gehirn“ sein.

Auf diese Weise und fast plötzlich ändert das Museum seine Perspektiven, Absichten und Orientierungen und praktiziert eine Art friedliche Revolution, die seine Eigenschaften oder die Natur selbst verändert. Es ist offensichtlich, dass sich ein Teil der Umweltbedingungen, unter denen Museen noch zum Manövrieren gezwungen sind, als unzureichend für die neuen Missionen erweisen, an die sie gebieterisch gebunden sind.

Die neue Mission ist eine „Zusammenarbeit aller Kräfte der menschlichen Kultur durch konvergierende Linien zur demokratischen Bildung des modernen Menschen“, so Bardi. Ein Durchblick durch die frühen Zeitungsartikel lässt den Italiener als geschickt agierenden Impresario in Erscheinung treten, der die Mission seines Museums mit der gegenwärtigen internationalen Linie der Wiederherstellung der demokratischen Ordnung in Einklang brachte. Eine andere Lesart, insbesondere des Artikels „Für eine neue Kultur des Menschen“, legt dagegen nahe, Bardis Aussagen auch als einen indirekten Kommentar zu seiner eigenen politischen Vergangenheit zu interpretieren.

Demokratisierung der eigenen Vergangenheit

Aus dieser Perspektive reiht sich Bardi in die Reihe zahlreicher Museumsfachleute aus den Achsenmächten ein, die ihre politische Ge- sinnung den jeweiligen politischen Begebenheiten angepasst und sich nach dem Zweiten Weltkrieg auch explizit öffentlich für eine freie, demokratische Kultur und für den zunehmenden Einfluss aus den USA ausgesprochen haben. Diese in den ersten brasilianischen Jahren rasch unternommene Neupositionierung Bardis wird durch ein vom brasili- nischen Zeichner Marcelo Grassmann (1925–2013) gefertigtes Porträt des deutschen Schriftstellers Leonhard Frank (* 1882 in Würzburg; † 1961 in München), das dem Artikel beigefügt ist, prominent unter-

mauert.⁵³ Frank gilt als einer der wichtigsten sozialkritischen und pazifistischen Autoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Der Autor floh vor den Nationalsozialisten in die USA und wurde dort und auch nach seiner Rückkehr nach Deutschland als Kommunist und überzeugter Pazifist vom FBI überwacht. Einmal in der intellektuellen Welt São Paulos etabliert soll Bardis „demokratische“ Stimme rasch verstummen, nachdem sich eine antikommunistische Haltung unter der Elite breitgemacht hatte. Bardis internationaler Ansatz, der gleichzeitig von einer Erstarkung der arbeitenden Bevölkerung in Brasilien begleitet wurde, stieß erwartungsgemäß auf Seiten des reichen Bürgertums auf großen Argwohn. Denn brasilianische Eliten beobachteten die Stärkung der Arbeiter bereits nach 1945 mit Angst. Das Museum als traditioneller Ort der Elite – auch für die Künstlerschaft, die weitgehend aus großbürgerlichen Verhältnissen stammte – wurde zwar als ein idealer Ort zur „Kultivierung neuer Formen klassenübergreifender Geselligkeit“ dargestellt, in der Praxis zeigte sich jedoch ein anderes Bild.⁵⁴

Dass die Mischung unterschiedlicher Gesellschaftsschichten oftmals nur proklamiert, jedoch nicht wirklich gelebt wurde, wird in der Auswahl der Lehrkörper und der Studierenden des MASP bzw. des Instituto de Arte Contemporânea ICA (sowie auch anderer Museums-schulen) sichtbar, die sich ausschließlich aus Mitgliedern der Mittel- und Oberschicht zusammensetzten. Insbesondere São Paulo als neue Kulturhauptstadt und Wirtschaftsmotor des Landes brachte einer bestimmten Schicht der Elite enormes Vermögen – und diese Elite war es, die neue Institutionen nach europäischem oder amerikanischem Vorbild gründete, nebst dem MASP auch das Museu de Arte Moderna de São Paulo MAM/SP (1948) und das Teatro Brasileiro de Comédia (1948). Ein vielzitiertes Vorfall, der verdeutlicht, wie tief der Graben zwischen den Klassen in den brasilianischen Museen verlief, ereignete sich 1965 im Rahmen der Ausstellung „Opinião 65“ am Museu de Arte Moderna de Rio de Janeiro MAM/RJ, als Hélio Oiticica (* 1937 in Rio de Janeiro; † 1980 in Rio de Janeiro) erstmalig seine Körperskulpturen, die „Paran-

53 Grassmann war Illustrator für den Diário de São Paulo. <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2013/06/1299116-morre-aos-88-o-gravurista-marcelo-grassmann.shtml> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

54 „The museum was viewed as an ideal place to cultivate agreeable new modes of interclass sociability.“ A. Anagnost: „Limitless Museum“, unpaginiert.

golés“, öffentlich zeigte. Diese vielfarbigen Stoffskulpturen wurden von Tänzern der Mangueira-Sambaschule getragen, denen es aber untersagt war, die Museumsräume zu betreten.⁵⁵ Und tatsächlich hat es Jahre gebraucht, bis sich auch auf Ebene der Museumsleitungen in Brasilien eine Öffnung abzeichnete.⁵⁶

Eine eigentliche Aufarbeitung der eigenen Geschichte hat Bardi zu keiner Zeit unternommen. Auch im hohen Alter schien er eine Konkretisierung seiner politischen Vergangenheit zu umgehen. In einem in den 1990er Jahren geführten Gespräch nennt er als Anlass für seine erste Reise nach Südamerika eine „italienisch[e] Ausstellung in Buenos Aires“ und meint, es hätte sich um eine Ausstellung zur „italienischen Kunst des Novecento“ gehandelt. Seine viel diskutierte Ausstellung zur italienischen faschistischen Architektur, die Anlass der Reise war, blieb unerwähnt.⁵⁷ Gegebenenfalls hat er sie mit seiner ersten Ausstellung in Rio de Janeiro verwechselt, die wirklich der italienischen Kunst gewidmet war. Es war Lina Bo Bardi, die sich auch in Brasilien weiterhin für politische Tendenzen interessierte. Ein Briefwechsel an seine Frau aus

55 Ramírez, Mari Carmen: Hélio Oiticica: The Body of Colour, London: Tate Publishing/Houston: Museum of Fine Arts 2007, S. 377.

56 Sandra Benites vom den Guaraní Ñandeva wurde im Frühling 2020 erste indigene Kuratorin eines brasilianischen Museums – im MASP São Paulo. Sie ist dort „curadora-adjunta de arte brasileira“, also assoziierte Kuratorin für brasilianische Kunst. <https://www.artnews.com/art-news/news/sandra-benites-curator-masp-1202672924> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

57 Die Originalpassage des Gesprächs lautete: „Digamos assim: passei pelo Brasil, creio, em 34 ou 35, trazendo uma exposição italiana a Buenos Aires, que foi um grande sucesso argentino. – Que exposição era essa, o ‘Novecento’ italiano? Carrà, De Chirico, aqueles pintores?“ – Sim, sim, era.“ („Sagen wir mal so: Ich bin, glaube, [19]34 oder [19]35 durch Brasilien gereist und habe eine italienische Ausstellung nach Buenos Aires gebracht, was ein großer argentinischer Erfolg war. – Welche Ausstellung war das, das italienische „Novecento“? Carrà, De Chirico, diese Maler? – Ja, ja, das war es.“) Bardi, Pietro Maria/Sambonet, Roberto/Valentinetti, Claudio M.: Diálogo pré-socrático, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Mailand: All’Insegna del Pesce D’oro 1996, S. 12. Bardi hatte zu dieser Ausstellung, die 1930 von der italienisch-jüdischen Kunstkritikerin und Journalistin (und Geliebten Mussolinis) Margherita Sarfatti präsentiert wurde und über die er in der Zeitung L’Ambrosiano berichtete, jedoch einen Bezug. Rusconi, Paolo: „Pietro Maria Bardi’s First Journey to South America. A Narrative of Travel, Politics and Architectural Utopia“, in: Galimi, Valeria/Gori, Annarita: Intellectuals in the Latin Space During the Era of Fascism, London, New York: Routledge 2020, S. 57–84, hier S. 62.

dem Jahre 1963 zeigt, dass sich der um einige Jahre ältere Bardi von politischen Haltungen grundlegend entfernt hatte.⁵⁸

Dass das MASP ein Ort wurde, an dem der Zusammenprall zwischen den Klassen auf unterschiedlichen Ebenen sichtbar wurde, zeigte sich im Schulprogramm, in Bardis Publikationen zur brasilianischen Kunst sowie in den ersten Ausstellungen nach der Eröffnung. Die Bardis haben das erste MASP an der Avenida 7 de Abril als ein architektonisch-funktionales Museum entworfen, in dem die Begegnung mit Kunst für unterschiedliche Altersstufen stattfinden konnte. Aufschlussreich sind nicht nur die Programme des „Club Infantil de Arte“ („Kunstkinderklub“), die ein Puppentheater, Kunstklassen für Zeichnung, Aquarell, Malerei, Keramik, ein Schülerorchester und Tanzkurse beinhalteten, sondern auch die Fotografien, die die Tätigkeiten des Klubs dokumentieren. Diese zeigen vorwiegend Kinder mit heller Haut und nur ganz wenige einer gemischten Ethnie. Wie weit Bardi sein Programm beispielsweise für die arme Bevölkerung öffnete, wird in den Publikationen des MASP nicht verhandelt, eben so wenig wie die Kurskosten.⁵⁹ Die erste Ausstellung für die neugegründete Institution, die „Exposição didactica“, mag Aufschluss darüber geben, welchen generellen Blick auf die Kunst Bardi legen wollte – sowohl inhaltlich als auch formal-didaktisch. Fotografien der Eröffnung zeigen ausschließlich die weiße Bourgeoisie der Metropole. In diesem Zusammenhang ist auch zu erinnern, dass Assis Chateaubriand, der das MASP ins Leben ruf, dieses Museum Großgrundbesitzern und Unternehmern gegenüber oft als eine Art

58 Er schrieb während eines längeren Aufenthaltes in Italien an seine Frau: „[...] Ich habe eine Menge Bücher und Hefte gekauft, Mao, Sozialismus, Kommunismus, Afrika, etc., Werke, die Deine politischen und sozialen Wünsche befriedigen werden. [...] Kurz, ein Beitrag zur Aktualisierung Deiner Bildung für die Schlachten von morgen, aus denen ich mich heraushalten will.“ Brief vom 24.7.1963, zit. nach Carboncini, Anna: „Lina Bo und Pietro Maria Bardi – eine Beziehung zwischen Kunst und Architektur“, in: Lepik, Andres/Bader, Vera Simone (Hg.): Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz 2015, S. 185–190, hier S. 187.

59 Bardi versicherte, dass die Kurse am MASP kostenlos sind. [o.V.]: „Aprovados pelo Congresso International da UNESCO os princípios estruturais do Museu de Arte de São Paulo. Organização dos Templos de Arte. O Sr. P. M. Bardi leu o relatório sobre a organização da entidade paulista de artes figurativas e plásticas“, in: Diário de São Paulo, 19.II.1947.

„antikommunistische Festung des Bürgertums“ anprries⁶⁰ – eine Strategie der Inklusion der Arbeiterschaft war zumindest für den Gründer nie eine Option gewesen.

Der formal-didaktische Aspekt der Ausstellungen wurde bereits erläutert: Bardi stellte sie mit Hilfe des italienischen Künstlers und Dichters Emilio Villa (* 1914 in Mailand 1914; † 2003 in Rieti) auf rund fünfzig Paneelen zusammen, auf denen Reproduktionen und Erläuterungstexte auf Industriegerüsten angebracht waren. Die Ausstellung war ein bebildeter Kurs in Kunstgeschichte, von den „Anfängen der Menschheit“ bis in die Gegenwart.⁶¹ Vergleichbar mit Aby Warburgs „Mnemosyne-Atlas“, vereinte diese Bildersammlung Dokumente, Abbildungen von Objekten und Gemälden, unternahm formale Gegenüberstellungen und bot folglich dem Auge einen hierarchiefreien Blick auf die künstlerische Produktion der Menschheitsgeschichte.⁶² Interessanterweise hat der „Diário de São Paulo“ diese Ausstellung, die verschiedene Präsentationsformate hatte,⁶³ als Spiegel „[m]enschliche[r] Sensibilität durch die Manifestationen der Kunst“ („A sensibilidade humana através das manifestações da arte“, 2.10.1947) bezeichnet. Obwohl die europäische Kunstgeschichte vorwiegend mit der italienischen und französischen Kunst vertreten war, zeigten die Paneele in ersten Ansätzen auch „primitive“, außereuropäische und dekorative Kunst. Bardi definiert seine Vorstellung von Menschlichkeit auf seine Weise:

Die Menschheit ist nicht dazu bestimmt, den Dualismus zwischen herrschenden und dominierten Klassen, zwischen Aristokratie

60 F. Moraes: Chatô, S. 481.

61 Villa arbeitete vom Studio dell'Arte Palma in Rom aus. Eine ausführliche Bearbeitung der „Didaktischen Ausstellung“ hat Stela Politano vorgelegt. Vgl. Politano, Stela: Exposição didática e vitrine das formas. A didática do Museu de Arte de São Paulo, Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas 2010.

62 Der Bilderatlas des Kunst- und Kulturwissenschaftlers Aby Warburg (* 1899 in Hamburg; † 1929 in Hamburg) gehört zu den grundlegenden Entwicklungen der Kunst- und Bildwissenschaft. Der Atlas dokumentiert visuelle Themen von der Antike bis in die Gegenwart und wurde von Warburg von den 1920er Jahren bis zu seinem Tod entwickelt. Es bestehen insgesamt 63 Tafeln. Vgl. Ohrt, Roberto/Heil, Axel (Hg.): Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original, Berlin: Haus der Kulturen der Welt/London: The Warburg Institute London/Berlin: Hatje Cantz Verlag 2020.

63 S. Politano: Exposição didática, S. 51.

und Mobs, zwischen Eliten und Massen zu vertiefen: Die Menschheit muss auf die Bildung einer einzigen und großen Aristokratie abzielen.⁶⁴

Als „Herrschaft der Besten“ ist die Vorstellung einer tonan gebenden Aristokratie im Kontext des nach der Vargas-Diktatur vor herrschenden Demokratisierungsdiskurses Hinweis auf eine toxische Gemengelage an den Museen. Die Aussage mag Bardis Selbstverständnis in seiner Rolle als neues Mitglied der Elite São Paulos sehr gut wiedergeben, während Lina Bo Bardi die Frage nach Einheit und Gleichheit, die sich insbesondere in der Aufwertung der indigenen Kunstproduktion nachzeichnen lässt, in ihren Ausstellungen und Museumskonzeptionen anders beantwortete. Bardis erste Ausstellungen am MASP waren europäischen Koryphäen wie Alexander Calder (1948), Le Corbusier (1950), Max Bill und Paul Klee (1951) und seiner Kunstsammlung vorwiegend italienischer und französischer „Meister“⁶⁵ gewidmet. Seine publizierten Überblicksdarstellungen zur brasilianischen Kunst, z.B. „New Brazilian Art“ (1970) und „O Modernismo no Brasil“ (1978), sind von einem auffallend abgeklärten, eher anthropologischen Ansatz geprägt. Auch wenn diese Publikationen gut dreißig Jahre nach Bardis Übersiedlung nach Brasilien entstanden sind, lässt sich an ihnen eine inhaltliche Linie zu den vor allem didaktischen Programmen am MASP zeichnen und zudem auf einen großen Einfluss seiner Partnerin Lina Bo Bardi schließen.

64 „A humanidade não está destinada a tornar mais profundo o dualismo entre classe dominante e classe dominada, entre a aristocracia e turbas, entre elites e massa: a humanidade deve visar a formação de uma única e grande aristocracia“. Bardi, Pietro Maria: As mostras didáticas [Relatório de P.M Bardi apresentado no Congresso Internacional dos Museus realizado em Cidade do México em novembro de 1947]. Arquivo do Acervo da Biblioteca e Centro de Documentação do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand 1947, S. 2, zit. nach S. Politano: Exposição didática, S. 38 (Übers. d. Autorin).

65 Die Ausstellungen zu Bill und Le Corbusier zeigten Malerei, Skulptur, Architektur, Urbanismus und Industiegestaltung. Bardis Interesse lag darin, die Vorläufer der brasilianischen modernen Architektur aufzuzeigen. Insbesondere Le Corbusier war für Bardi ein „Richtungsweiser“ der modernen Architektur. Canas, Adriano Tomitão: „Duas exposições: Le Corbusier e Max Bill no MASP“, in: Colóquio Histórias da arte em exposições: modos de ver e de exibir no Brasil, Campinas/SP: Museu de Arte Visuais 2014, S. 115–115, https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/09/adriano_sitei.pdf (letzter Zugriff: 18.3.2022).

Bardis Publikationen der späten Jahre

„New Brazilian Art“ erschien 1970 im renommierten Praeger-Verlag in New York, der zu Beginn seines Bestehens Manuskripte antikommunistischer Dissidenten publizierte, ab 1958 auch Hauptverleger für das Whitney Museum of American Art war und zahlreich Bildbände zur Kunst veröffentlichte.⁶⁶ Bardi legte drei thematische Schwerpunkte, um die Eigentümlichkeiten der brasilianischen Kunst darzustellen: Die Kunst der indianischen Stämme, „praktisch limitiert auf Keramik und Federarbeiten, die jetzt, leider seit der Durchdringung der weißen Zivilisation, weitgehend für Touristen produziert werden“; die „ländliche Populärkunst, die in Isolation, unbefangen, in handwerklicher Tradition, noch vor der industriellen Revolution“ hergestellt und „dort verbraucht, wo sie produziert wird“; sowie die „zivilisierte und repräsentative Kunst“, produziert durch „professionelle Künstler“.⁶⁷ Bardi war überzeugt, dass brasilianische Kunst international in der Kunst, in der Architektur und im Film Aufsehen erregen würde. Das Ziel seiner Publikation war es daher, die Natur dieser Produktion genauer zu erläutern. Im Vorwort zitiert er den französischen Kunsthistoriker Jean Cassou (* 1897 in Deusto/Spanien; † 1986 in Paris), Direktor des Musée d'Art Moderne de Paris von 1945 bis 1965, der anlässlich einer Ausstellung von sieben brasilianischen Künstlern in der Pariser Galerie XXe Siècle 1963 schreibt:

[T]he Brazilians are Brazilians above all for the great diversity of their origins. Each of them, in the midst of a mad confusion of the present world, is a destiny unto himself [...] ranging widely between the extreme primitive and the extreme avant-garde.⁶⁸

Ein „typisches brasilianisches Gefühl von Freiheit und Geräumigkeit“, ohne „verbotene Gebiete“, das sei das „unlimitierte Aktions-

66 Gegründet wurde der Verlag von Frederick A. Praeger (* 1905 in Wien; † 1994 in Boulder), einem nach Amerika ausgewanderten österreichisch-jüdischen Sohn einer Verlegerfamilie aus Wien.

67 Bardi, Pietro Maria: *New Brazilian Art*, New York: Praeger Publishers 1970, S. 5-6.

68 Cassou, Jean: *7 artistes brésiliens (7.-30.6.1963)* [Sergio de Camargo, Sonia Ebling, Piza, Luiza Miller, Krajcberg, Liuba, Flavio Shiro], Paris: Galerie XXe siècle 1963.

feld“ der brasilianischen Kultur, so Bardi.⁶⁹ Die Publikation wirft einen historischen Rundumblick auf die handwerkliche und bildende Kunst, auf Skulptur, Architektur und Design, Film und Theater. Zwar finden heute bekannte Kunstschauffende der 1960er Jahre darin kurz Erwähnung, darunter Hélio Oiticica, Mira Schendel (* 1919 in Zürich; † 1988 in São Paulo) und Lygia Clark (* 1920 in Belo Horizonte 1920; † 1988 in Rio de Janeiro), ein Hinweis auf die restriktive Politik und ihre Auswirkungen auf die Kultur seit Etablierung der Militärdiktatur 1964 lässt sich jedoch nicht finden. Auch die damals unter politischer Verfolgung stehenden heute in Rio de Janeiro lebenden Künstler Artur Barrio (* 1945 in Porto), Antonio Manuel (* 1947 in Avelãs de Caminho) und Cildo Meireles (* 1948 in Rio de Janeiro) bleiben außen vor.⁷⁰ All diese Kunstschauffenden lebten mit Ausnahme von Mira Schendel in Rio de Janeiro, was ein Grund dafür sein kann, dass sie für Bardi nicht von großer Relevanz waren, hatten doch die künstlerischen Gruppierungen in Rio de Janeiro und São Paulo und die Grundlagen, auf denen sich die jeweilige Avantgarde ab den 1960er Jahren entwickelt hatte, nur wenige Überschneidungspunkte.⁷¹ Zudem blieb Bardis Ansatz historisch, obwohl der 1968 erlassene „Ato Institucional no. 5“ die Presse- und Versammlungsfreiheit außer Kraft setzte und zahlreiche Kritiker des Regimes verhaftet wurden. Es ist vorwiegend die Arbeit Lina Bo Bardis und des MASP, die er zum Maßstab für eine positive Würdigung brasilianischer Kultur macht. Für Pietro Maria Bardi war diese Kultur eingebettet in eine globale Entwicklung und gleichzeitig das Ergebnis einer innerbrasiliensischen kulturellen Synthese aus „diversen Immigrationsströmungen, der Vermischung der unterschiedlichsten Rassen [sic!]. [...] Jede Person

69 P.M. Bardi: New Brazilian Art, S. 5–6.

70 Calirman, Claudia: Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles, Durham : Duke University Press Books 2012.

71 Zum Unterschied der Kunstentwicklung in Rio de Janeiro und São Paulo vgl. Pedrosa, Mário: „Paulistas e cariocas“, in: Jornal do Brasil (Rio de Janeiro), 19.2.1957, wiederabgedruckt in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 274–275; Morais, Frederico: „A crise da vanguarda no Brasil“, in: ders.: Artes plásticas. A crise da hora atual, Rio de Janeiro: Paz e Terra 1975, S. 69–117; Amaral, Aracy A.: „Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio“, in: dies.: Projeto construtivo brasileiro na arte, Rio de Janeiro/São Paulo: MEC Funarte/Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro 1977, S. 311–317.

brachte seine eigenen Gepflogenheiten und Gebräuche, nicht um sie aufzuoktroyieren, sondern dem Rest hinzuzufügen und ihr eine Modifikation zu ermöglichen [...].⁷² Damit verortete sich Bardi innerhalb eines Kulturkonzepts, das sich stark an die anthropophagische Theorie des Modernismo anlehnt, dessen Ziel die Durchdringung und Assimilierung der Stärken des „Fremden“ in die „eigene“ Kultur war. Vor diesem Hintergrund kam Bardi zu dem Urteil, dass sich viele europäische (Kunst-)Migranten – dazu zählte er auch in Europa ausgebildete brasilianische Kunstschaffende – zu oberflächlich mit der brasilianischen Kultur beschäftigt hätten.

Has all this choreographic and figurative splendor (one need only think of samba schools, of the spiritual rites of Roman Catholicism, or the tense liveliness of popular music) had any influence on contemporary art? It is difficult to say. Some European artists who have settled in Brazil have taken superficial note of this rich natural and human material, but they have not troubled to go into it deeply, to absorb it, or to discover any inner spiritual meaning; they have rarely stirred beyond the Europeanized cities, continuing their lives with their bodies on the Tropic of Capricorn and their minds beyond the ocean.⁷³

Trotz des unpolitischen Ansatzes ist „New Brazilian Art“ eine aufschlussreiche Quelle zur damaligen Kulturproduktion, die Bardi zufolge weitgehend auf eine europäisch-amerikanisch orientierte Kulturelite und auch Vertreter der brasilianischen Populärkunst zurückging. Damit wandte Bardi letztlich das in der globalen Kunstgeschichte dominierende Paradigma von Zentrum und Peripherie auf Brasilien an. Die Vertreter der Populärkunst waren in der Publikation auch nur durch ihre Objekte, nicht aber als Individuen vorgestellt. Nebst den Einführungen in die verschiedenen Kapitel enthält der Band zahlreiche Abbildungen mit Kurzbeschreibungen, die in einem sehr dokumentarischen Stil verfasst. Einige Formulierungen lassen eine kolonialismuskritische Haltung durchscheinen – wenngleich sich die Frage stellt, ob es

72 P.M. Bardi: New Brazilian Art, S. 84.

73 Ebda, S. 85.

sich hier nicht nur um politisch korrekte Äußerungen handelt, die aus privilegierter Position formuliert wurden:

It should not be forgotten that in some areas of Brazil there are Indian tribes still living in the Neolithic age and producing works of handicraft in pottery, wood, stone and feathers according to primeval traditions in spite of the influence of white civilization – which is always detrimental, unfortunately.⁷⁴

Bardis Haltung darf in engem Bezug zur Arbeit von Lina Bo Bardi, seiner Frau und Weggefährtin, mit der er zahlreiche Projekte ins Leben gerufen hat, gesehen werden. Es mag vorwiegend an ihrer Mission gelegen haben, dass er 1970 schrieb:

[...] Heirs of the Andean civilizations migrated down the Amazon towards the Atlantic, and some of these tribes, such as the Tapuyans, the Cuna, and those of the Marajoan culture, failed to escape the slaughter of the colonists and are now extinct; others, like the Carajás, the Tapirapés and the Bororos, have survived, and they produce among themselves an art that lends this profile a touch of the archaic; yet it is up to date as well, since the distinction between „barbaric“ and civilized art is no longer made.⁷⁵

Pietro Maria Bardi ist ein historisches Beispiel, wie sich giftige Verbindungen, gelebter Museumsalltag und Diskrepanz zwischen Proklamation und Theorie sowie der Praxis des gesellschaftlichen Alltags verbunden haben. Von einer gleichwertigen Bildung durch das Museum und einer ethnischneutralen Wertung des Menschen konnte bei Bardi noch nicht gesprochen werden, doch zeigt sich in seiner beruflichen Biografie ein Paradigma, das zahlreichen Meinungsbildnern einer sich globalisierenden Welt zu eigen war.

74 Ebda., S. 9.

75 Ebda.



„Bahia no Ibirapuera“, 5. Biennale São Paulo, 1959

1.2

Lina Bo Bardi: Das soziale Museum und die Gegenausstellung als Beitrag zur gesellschaftlichen Bildung

Wahre Demokratie kann nicht ohne „Volksaufklärung“ auskommen, sondern muss dem Volk sofort die Fähigkeit und die „Instrumente“ geben, aktiv am Kampf für die nationale Kultur teilnehmen zu können: Analphabetismus und kulturelle Verlassenheit sind geeignete Gründe für eine Form von „Bevormundung“, ein Palliativ, das nicht den Bedürfnissen eines wirklich autonomen Landes entspricht.¹

Lina Bo Bardi (* 1914 in Rom; † 1992 in São Paulo) fasst ihr Verständnis einer Demokratie „von unten“ unter anderem in einem von Philosophiestudierenden geführten Interview zusammen, das nach dem Militärputsch vom 31. März 1964 stattfand, der die Präsidentschaft von João Goulart (* 1918 in Rio Grande do Sul; † 1976 in Mercedes)² beendete. Nach Jahren der Stärkung ziviler Rechte in Brasilien läutete der von der amerikanischen CIA unterstützte gewaltsame Coup eine lange Phase der Zensur, der Beschneidung künstlerischen und gesellschaftlichen Ausdrucks und damit einen Exodus namhafter Intellektueller und Künstler wie Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro), Hélio Oiticica (* 1937 in Rio de Janeiro; † 1980 in Rio de

¹ „A verdadeira democracia não pode prescindir do ‚esclarecimento popular‘, mas precisa imediatamente dar ao povo a capacidade, os ‚instrumentos‘ para poder participar ativamente na luta pela cultura nacional: o analfabetismo o abandono cultural são terrenos próprios para uma forma de ‚paternalismo‘, paliativo que não corresponder às necessidades dum país verdadeiramente autônomo.“ Interview, Universidade do Paraná, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, mit Lina Bo Bardi, 1964, Documents of Latin American and Latino Art, International Center for the Arts of the Americas at the Museum of Fine Arts Houston, <https://icaadocs.mfah.org/s/en/item/1110867#?c=&m=&s=&cv=1&xywh=199%2C1057%2C1706%2C954> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

² João Belchior Marques Goulart war von 1961 bis 1964 demokratisch gewählter Präsident Brasiliens. Er war bereits Vizepräsident unter Juscelino Kubitschek.

Janeiro) oder Paulo Freire ein (* 1921 in Recife; † 1997 in São Paulo). Als Bo Bardi das Interview führte, lebte sie in Salvador da Bahia und war noch für kurze Zeit Direktorin des Museu de Arte Moderna da Bahia MAM/BA, das sie von 1959 an auf Einladung der dortigen Regierung aufgebaut und geleitet hatte. Nachdem das Militär ihre Institution besetzt hatte, demissionierte die politisch links stehende Bo Bardi von ihrem Posten und kehrte nach São Paulo zurück. Aus Salvador mitnehmen sollte sie ihr starkes Interesse für die Mythen Brasiliens, für die magischen Kräfte der Natur und eine in ihren Ausstellungen und pädagogischen Programmen einzigartige Idee von Bildung für alle Gesellschaftsgruppen.

Dieses Kapitel erhellt Bo Bardis breite humanistische und pädagogische Haltung, die ihre architektonischen Projekte und Ausstellungen prägte. Bo Bardi erschloss bis dato unbekannte Wege, um die „arte popular“ indigenen Ursprungs in die Breite der brasilianischen Gesellschaft zu tragen. Sie verstand die „arte popular“ als einen wichtigen Nährboden des Humanismus, der sich grundlegend vom „wissenschaftlichen“ Humanismus internationaler Prägung unterschied, den ihr Mann proklamierte. Letzterer basierte auf einem von Fortschritt, Technologie- und Wissenschaftsgläubigkeit geprägten Verständnis, das zu einer Verbesserung der Lebenswelten für die gesamte Gesellschaft führen sollte. Aktuelle Reinszenierungen des Werks Bo Bardis wie beispielsweise die Ausstellung „O mão do povo brasileiro“ (2016) am Museu de Arte de São Paulo/MASP haben aufgezeigt, wie komplex und nach wie vor anspruchsvoll eine Diskussion um Bo Bardis Praktiken in Brasilien, auch aus internationaler Perspektive, ist. Gerade die Fragen nach der Integration indigenen Wissens in einen westlichen Ausstellungskontext, nach der Bedeutung der Materialität kosmologischen Ursprungs sowie nach der nach wie vor geforderten gesellschaftlichen Egalität von indigenen und mestizischen Intellektuellen sind bis heute ungelöste Spannungsfelder. Auch wenn dieses Kapitel diese Themenbereiche nicht in aller Tiefe erfassen kann, so sollen sie zumindest als Fragekomplexe weiter ausformuliert werden.

Lina Bo Bardi und das soziale Museum

Lina Bo, in Italien noch Achillina Bo, hatte Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo) im Rahmen ihrer journalistischen Tätigkeit kurz nach dem Krieg in Rom kennengelernt und 1946 geheiratet.

Auf Grund der dortigen veränderten politischen Situation entschlossen sich beide, nach Brasilien auszuwandern. Pietro Maria Bardi hatte damals bereits Kontakte nach Brasilien geknüpft, was einen Entscheid für dieses Land begünstigte. Linas politische Situation war durch ihre Verbindungen mit dem italienischen Widerstand und ihre Prägung durch Antonio Gramscis Theorien der Unterdrückung Bardis faschistischer Vergangenheit grundlegend entgegengesetzt. Das Ehepaar entschied sich, ein neues Leben in einem Land zu beginnen, in dem Intellektuelle und Industrielle nach der Beendigung der ersten, diktatorischen Ära des faschismus- und nationalsozialismusfreundlichen Getúlio Vargas (* 1882 in São Borja; † 1954 in Rio de Janeiro) (1930-1945) für die Zukunft des Landes auf verschiedenen Ebenen aktiv wurden. Die einheimische Industrie in Brasilien wurde von einem massiven Aufschwung erfasst und war ein ideales Laboratorium für eine junge Architektin und Möbeldesignerin, um dort Fuß zu fassen. Nach ihrer Ankunft gründete Bo Bardi mit dem italienischen Designer Giancarlo Palanti (* 1906 in Mailand; † 1977 in São Paulo) das „Estúdio de Arte e Arquitetura Palma“ (1948-1951) und gestaltete zahlreiche Wohnmöbel. Mit ihrem Mann realisierte sie zeitgleich die beiden Ausstellungsgeschosse des 1947 gegründeten MASP innerhalb des Bürokomplexes des Zeitschriftenverlags „Diários Associados“. Mit der Zeitschrift „Habitat“ gründete das Paar zudem ein wichtiges Sprachrohr für ihre Anliegen. Privat plante und baute Bo Bardi 1951 das Wohnhaus des Ehepaars im Stadtteil Morumbi, die „Casa de Vidro“ („Gläsernes Haus“), ein Werk, das sofort von amerikanischen, britischen und italienischen Architekturjournalen wie „Domus“, „Architecture d'Aujourd'hui“, „Contract Interiors“ und „Architect and Building News“ rezipiert wurde.³ Der brasilianische Architekturhistoriker Renato Anelli macht insbesondere drei Phasen im Werk Bo Bardis aus, wobei nur die erste von 1946 bis 1958 wesentlich durch die Zusammenarbeit mit ihrem Mann geprägt war, die zweite die Zeit in Salvador da Bahia betrifft und die dritte Phase mit der Planung und Eröffnung des MASP-Neubaus 1968 begann.⁴

3 Veikos, Cathrine: Lina Bo Bardi. The Theory of Architectural Practice, London/New York: Routledge 2014, S. 3.

4 Anelli, Renato: „Lina Bo Bardi im Kontext der brasilianischen Wirtschafts- und Sozialpolitik“, in: Lepik, Andres/Bader, Vera Simone (Hg.): Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz 2015, S. 169-182.

Kritik an den Museen als intellektuelle Mausoleen

Nach dem Ende des militärdiktatorischen „Estado Novo“ von Getúlio Vargas (1937-1945) war Brasilien ein Land im demokratischen und industriellen Umbruch. Themen der Entwicklung, Industrialisierung und der Beseitigung von Armut prägten die politische Debatte. Diese Zeit war jedoch von kurzer Dauer, denn der Kalte Krieg veränderte die Interessenlage und Brasilien geriet ins antikommunistische Visier der USA. Eng verbunden mit Assis Chateaubriand (* 1892 in Umbuzeiro/Paraíba; † 1968 in São Paulo) hatte Pietro Maria Bardi und folglich auch Bo Bardi Kontakt mit der politischen und wirtschaftlichen Elite des Landes. In diese ersten Jahre fielen auch Bo Bardis Schriften zum Museum, die in „Habitat“, dem Magazin des neu gegründeten MASP, veröffentlicht wurden. Bereits die erste Ausgabe des Magazins beinhaltet den richtungsweisenden Aufsatz „O museu de Arte de São Paulo. Função social dos museus“ („Das Kunstmuseum São Paulo. Die soziale Funktion des Museums“). Die junge Architektin kritisiert darin die traditionelle, sprich bürgerliche Aufgabe der Bewahrung und „Verräumlichung“ von Sammlungen der Hochkunst in den Museen, weil diese dadurch zu einem „intellektuellen Mausoleum“ für das Bürgertum würden.⁵ Im Unterschied dazu würde sich das jüngst gegründete MASP, so Bo Bardi, explizit an eine „nicht informierte Masse“ wenden, die weder „intellektuell noch vorbereitet“ ist. Damit ging Bo Bardi den Sonderweg eines „Paradox[es] und [der] äußerste[n] Übertreibung“⁶, bestand die Sammlung des MASP zur Zeit der Gründung aus privaten Schenkungen von Werken der Renaissance, Barock und der klassischen Moderne, also der Hochkunst. Zur Gründung stammten alle Bilder aus der Zeit vor dem Ersten Welt-

⁵ Alle folgenden Zitate Bo Bardi, Lina: „O Museu de Arte de São Paulo. Função social dos museus“, in: Habitat, 1, Oktober-Dezember 1950, S. 17. Bardi wird in ihrem Artikel „Explanations on the Museum of Art“, publiziert im O Estado de S. Paulo am 5.4.1970, nochmals auf die für sie so wichtige Entauraturierung der Werke eingehen. Bo Bardi, Lina: „Explanations on the Museum of Art“, in: Pedrosa, Adriano (Hg.): Concreto e Cristal. O Acervo do MASP nos Cavaletes de Lina Bo Bardi, Rio de Janeiro: Cobogó 2015, S. 137-138.

⁶ Bardi, Pietro Maria: „Die Geschichte des Museums von São Paulo“, in: Meisterwerke aus São Paulo, Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1954, unpaginiert.

krieg.⁷ Der zu Beginn noch stark gewichtete Schwerpunkt auf die alte Kunst, darunter auch auf die „pintura italiana antigua“ von Bellini, Rafael oder Mantegna, die auch für die Faschisten zu den Merkmalen der „stolzen europäischen Zivilisation“ gehörten,⁸ markierte genau dieses Paradox, da sich die Schulung der Masse zumindest zu Beginn ihrer Tätigkeit genau an diesen Werken der Hochkultur realisieren sollte. Die Anzahl der täglichen Besucher – „rund 500 pro Tag“ –, sei „zufriedenstellend“, so Bo Bardi. Im MASP wolle sie

[...] eine Atmosphäre schaffen, ein Verhalten, das in der Lage ist, beim Besucher die mentale Voraussetzung [Form] zu bilden, die für das [bessere] Verständnis des Kunstwerks angepasst ist, und in diesem Sinne gibt es keinen Unterschied zwischen einem alten Kunstwerk und einem Werk der modernen Kunst.⁹

Bo Bardi kritisiert in diesem und weiteren Artikeln die Präsentation von Werken nach Chronologie, die sich seit der bürgerlichen Wende des Pariser Louvre in den Museen durchgesetzt hat.¹⁰ Sie will einen „Schock“ in den Besuchern produzieren, um sie neugierig zu machen und sie aufzufordern, die Kunst selbstständig und aktiv zu erforschen. Dabei haben die beiden Bardis auch nicht davor zurückgeschreckt, den in prächtigen Gemälderahmen gefassten und auf Metallstangen frei im Raum positionierten Werken zahlreiche Pflanzen der regionalen Flora beizustellen, wie Fotos aus der Zeit beweisen. Die auf der Rückseite von

7 Der Düsseldorfer Museumsleiter Gurlitt bemerkte auch, „darunter sehr bedeutende Bilder, die vor 1933 deutschen Sammlern gehören“. Gurlitt, Hildebrand: „Vorwort“, in: Meisterwerke aus São Paulo, Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1954, unpaginiert.

8 Ein Hinweis dazu liefert Muniz, Durval: „Um povo sem cabeça, soltando arte pelas mãos“, in: Pedrosa, Adriano/Toledo, Tomás (Hg.): A mão do povo brasileiro 1969/2016, São Paulo: MASP 2016, S. 71-85, hier S. 74.

9 „O fim do Museu é o de formar uma atmosfera, uma conduta apta a criar no visitante a fórmula mental adaptada à compreensão da obra de arte, e nesse sentido não se faz distinção entre uma obra de arte antiga e uma obra de arte moderna.“ L. Bo Bardi: O Museu de Arte de São Paulo, S. 17 (Übers. der Autorin).

10 Eingeführt durch den von Napoleon eingesetzten neuen Direktor des Louvre, Dominique-Vivant Denon. Schubert, Karsten: The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day, London: Ridinghouse 2009.

Leinwand oder Rahmen angebrachten Etiketten boten dazu die Angaben zu Geschichte, Provenienz und Besitzverhältnissen. Mit der expliziten Hängung im Raum wollte Bo Bardi diese Präsentation als Thema per se sichtbar machen. Die Besucher sollten „spazierend“ hinter die Werke blicken und auch Keilrahmen, Nägel und Heftklammern sehen – also nicht nur einen Blick auf die Installationsmechanismen des Museums werfen, sondern auch auf die Produktionsvorgänge bei der Herstellung von Kunstwerken. Bo Bardis Installation zeigte auf diese Weise ein „destabilisiertes Feld der kulturellen Produktion“¹¹. Mit diesem didaktischen Gedanken stellte Bo Bardi auch verschiedene Medien einander gegenüber, darunter Gegenstände, Fotografien, Reproduktionen und schriftliche Dokumente, die auf diese Weise in der Ausstellung erkundet werden konnten. Mit dem gleichen didaktischen Verständnis können, schreibt die Architektin, sowohl „Ausstellungen der Abstraktion und der eher primitiveren Kunstformen“, als auch „Ausstellungen der angewandten Kunst und der Entwicklung des Stuhls durch die Zeiten der Zivilisation“ gezeigt werden, wenn notwendig auch durch Dokumentationen oder Ausstellungsmodelle. Für Bo Bardi musste das Museum „didaktisch für die Masse“ sein, es durfte nicht nur „Hauptwerke der Kunst“ („obras primas“) zeigen. Die Öffentlichkeit sollte einen anderen Blick auf Objekte werfen können, auf Objekte, die traditionellerweise nicht als „Kunst“ galten – gerade auch, um Raum für Vergleiche zu schaffen.¹² Da das neu gegründete MASP in den ersten Jahren seines Bestehens in einem Bürokomplex untergebracht war, konnte Bo Bardi ihre Vorstellungen einer entauratisierten, niederschwelligen Präsentation perfekt umsetzen.

Mit dem Artikel „Die soziale Funktion des Museums“ hat Bo Bardi einen allgemeinen didaktischen Anspruch auf der Basis der for-

¹¹ Im Sinne Bourdieus, zit. nach Caffey, Stephen Mark/Campagnol, Gabriela: „Dis/Solution: Lina Bo Bardi's Museu de Arte de São Paulo“, in: Journal of Conservation and Museum Studies, 13, 1, 5, S. 1-13, hier S. 7.

¹² „Warum sollte auch das Kriterium, zu ignorieren, was die Öffentlichkeit für Kunst hat, bereits als veraltet angesehen werden, und wie kann man erklären, dass eine Sache wertlos ist, wenn sie nicht parallel zu dem, was Wert hat, als Beweismittel aufgestellt wird?“ [“Por que tambem o criterio de ignorar o que o grosse publico tem por arte já deve ser considerado superado, e como explicar que uma coisa nada vale se não se a coloca, em evidencia, paralela áquilo que tem valor?”] L. Bo Bardi: O Museu de Arte de São Paulo, S. 17.

malen Ausstellungsgestaltung für das MASP skizziert. Dabei lag ihr der Gedanke nahe, das Museum als Bildungsstätte für alle zu konzipieren. Dieser Ansatz hatte sich auch in der allgemeinen internationalen Debatte um die Bedeutung und pädagogische Rolle von Museen nach der Zäsur des Zweiten Weltkriegs durchgesetzt, wie auch die wichtigen Arbeiten der Museumsdirektoren Alfred H. Barr (* 1902 in Detroit; † 1981 in Salisbury/Connecticut), Willem Sandberg (* 1897 in Amersfoort; † 1984 in Amsterdam), Jacques Rivièr (* 1886 in Bordeaux; † 1925 in Paris) oder später Pontus Hultén (* 1924 in Stockholm; † 2006 in Stockholm) zeigten.¹³ Die Architektin wird jedoch noch andere Wege gehen, um Kunst, Kultur und Gesellschaft als „emanzipierende Masse“ miteinander zu verschränken. Das wird sich insbesondere an ihrem Umgang mit dem wahrgenommenen Nord-Süd- bzw. Zentrum-Peripherie-Gefälle und dem Einbezug indiger und populärer Objekte zeigen. Doch zunächst sollten wir einen Blick zurück auf ihre italienischen Anfänge werfen.

Bo Bardis italienisches Erbe

Die gestalterischen Versuchsanordnungen, die Bo Bardi in São Paulo umsetzte und die sie im Stil eines Pamphlets im Artikel „Die soziale Funktion des Museums“ zusammenfasste, hatte sie bereits für einen Messestand der Firma Rhône-Poulenc in Italien entwickelt.¹⁴ Dieser

¹³ Ballarin, Matteo: Rivièr, Sandberg, Bardi. Il Museo degli anni cinquanta, Venedig: Università Iuav di Venezia 2017.

¹⁴ Zahlreiche Artikel beschäftigen sich mit dieser einzigartigen Sammlungspräsentation. Wiederholt wird in der Forschung auch auf den Einfluss der Ausstellungsgestaltung italienischer Architekten des Razionalismo verwiesen, wie beispielsweise Franco Albini, der für die Pinacoteca di Brera in Mailand und den Palazzo Bianco in Genua Ausstellungen eingerichtet hat. Vgl. Buergel, Roger M.: „This Exhibition Is an Accusation‘: The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi“, in: Afterall. A Journal of Art, Context, and Enquiry, 26, Frühling 2011, <https://www.afterall.org/journal/issue.26/this-exhibition-is-an-accusation-the-grammar-of-display-according-to-lina-bo-bardi> (letzter Zugriff: 19.3.2022); A. Pedrosa: Concreto e cristal; Anelli, Renato: „Origins and Topicality of the MASP’s Transparency“, in: A. Pedrosa: Concreto e cristal, 51–55; Moura, Sabina: „Alike, but not the Same: The Reenactment of Lina Bo Bardi’s Display for the São Paulo Museum of Art (1968–2015)“, in: Stedelijk Studies, 5, Herbst 2017, <https://stedelijkstudies.com/journal/reenactment-lina-bo-bardis-display-sao-paulo-museum-art-1968-2015> (letzter Zugriff: 19.3.2022).

Messestand war ihre erste Ausstellung überhaupt und ihre letzte berufliche Tätigkeit in Italien. Er zeigte bereits die zentralen Prinzipien ihres Ausstellungsdesigns: freie Aufhängungen, die Loslösung von Wänden, Vitrinen, keine Saaltexte und vor allem hierarchiefreie Präsentationsweisen und ein Gespür für Theatralität.¹⁵ Ein solches Konzept hat sie auch in der ersten Ausstellung mit ihrem Ehemann in Brasilien umgesetzt, die Werke aus der Sammlung von Pietro Maria Bardis Galerie in Rom zeigte und im Ministerium für Bildung und Gesundheit (MES) in Rio de Janeiro zu sehen war (1946). Was sie im Artikel „Die soziale Funktion des Museums“ beschrieb, war folglich bereits praktisch von ihr in Italien erprobt worden.

Bo Bardi entwickelte aus diesen ersten freien Ausstellungs-gestaltungen heraus in den 1960er Jahren ihre Gemäldepräsentation mit transparenten, frei im Raum stehenden Staffeleiständern für den großen Ausstellungssaal des MASP-Neubaus an der Avenida Paulista. Nach über zehnjähriger Planungsphase wurde das „schwebende Museum“ 1968 eröffnet und läutete Bo Bardis dritte Werkphase ein. Der Hauptsaal ist unbestrittener Höhepunkt des von Bo Bardi bis ins architektonische Detail begleiteten Neubaus.¹⁶ Konstruktive und graphische Elemente der Architektur und des Museumsdisplays wurden Teil eines Gesamtkonzepts, um die Grenzen zwischen Raum und Inhalt, Museum und Besucher transparent erscheinen zu lassen. Heute gilt Bo Bardis Gesamtwerk als Inkunabel der Architektur- und Ausstellungsgeschichte. Den Raum unter dem Kubus, gehalten in sogenannten „rohen Materialien“, hatte die Architektin als öffentlichen Platz in ihr Konzept mit einbezogen, ebenso die offene Treppe, die in ihrem ursprünglichen Entwurf direkt in den Ausstellungsraum hätte führen sollen. Dazu schrieb Bo Bardi nochmals ein Pamphlet, in dem sie erneut die „Kirchenatmosphäre“ der Museen anklagt. Sie unterstreicht, dass die bewusste Entauratisierung der Werke, wie sie im Neubau des MASP geschieht, für bestimmte Gesellschaftsschichten jedoch auch „furchterregend“ sei,

¹⁵ Lima, Zeuler R.: „Zwischen Kuriositätenkabinett und Teatro Povero – Lina Bo Bardis Ausstellungspraktiken“, in: A. Lepik/V.S. Bader: Lina Bo Bardi 100, S. 67–84, hier S. 68/69.

¹⁶ Die Installation von Lina Bo Bardi wurde aus konservatorischen Gründen 1996 abgebaut und erst 2015 mit der Ausstellung Picture Gallery in Transformation am MASP wieder neu unter der Direktorenchaft von Adriano Pedrosa installiert.

wie eine Prophezeiung fundamentalen Wandels [...] Es war meine Intention, die Aura, die ein Museum immer umgibt, zu zerstören, das Kunstwerk als ein Werk zu präsentieren, als eine Prophezeiung für ein Werk, das jedem zugänglich ist.¹⁷

Bo Bardi hat für den Neubau des MASP mit dem Belvedere Trianon einen Ort gewählt hat, der damals schon zu den Plätzen der paulistaer Elite zählte und Sinnbild für den kulturellen Kosmopolitismus und die städtische Moderne war. Damit hat sie eine neue Auratisierung der Architektur und des städtischen Kontexts geschaffen, die nicht explizit in die Argumentation der Architektin eingeflossen ist. Wie sich zeigen wird, erschwerte die Aura und Größe des Gebäudes vielen Schichten der Bevölkerung den Zugang und damit auch die Begegnung mit den vermeintlich entauratisierten Werken. Wie Bo Bardi bemerkt, sei es für einige „furchterregend“, die freistehenden Werke im Hauptaal des MASP zu sehen. Mit dieser Beurteilung hat die Architektin die gebildete Bürgerschicht im Blick, was zeigt, dass sie ihr Konzept der Entauratisierung der Werke am Diskurs ihrer Gesellschaftsschicht ausrichtet. Dass diese Verortung zunächst nicht augenscheinlich ist, zeigt die Rezeption des MASP¹⁸ und der „dekolonisierenden“ Ausstellungen Bo Bardis.

Das dekolonisierende Potential in Bo Bardis Ausstellungen

Der Präsentation der Gemälde auf transparenten Ständern innerhalb des weiten, offenen Raumquaders wird heute ein „dekolonisierendes Potential“¹⁹ zugesprochen. Adriano Pedrosa²⁰ sieht in der Präsentation

17 Bo Bardi, Lina: „Explanations on the Museum of Art“, in: A. Pedrosa: *Concreto e cristal*, S. 138.

18 Die Verortung des „Sozialen“ bei Lina Bo Bardi, wie es Roger Buergel macht, wird erst wirklich augenscheinlich in ihrem ausgereiftesten Projekt, dem SESC Fábrica da Pompéia (1977-1986). R.M. Buergel: This Exhibition Is an Accusation.

19 Pedrosa, Adriano: „Concrete and Crystal: Learning with Lina“, in: A. Pedrosa: *Concreto e cristal*, S. 22-27, hier S. 22.

20 Adriano Pedrosa ist seit 2014 künstlerischer Direktor des MASP. Kurz nach seiner Ernennung hatte er die Rückgestaltung des MASP nach den Plänen Bo Bardis angekündigt. Neri, Louise: „Multiplo-Diverso-Plural: Museu de Arte de São Paulo“, in: Gagosian Quarterly, Sommer 2020, <https://gagosian.com/quarterly/2020/05/28/multiplo-diverso-plural-museu-de-arte-de-sao-paulo-interview> (letzter Zugriff: 19.3.2022).

der Werke einen Weg, diese nicht als Luxusware zu verstehen, sondern als ein Produkt der künstlerischen Arbeit, die mit einem Alltag verknüpft ist. Mit dieser Beurteilung erzählt er Bo Bardis Narrativ weiter, das sich an einer Neubewertung des populären Handwerks abarbeitete.

It is important to think about the easels within the architectural program of the museum, a program that is decolonizing, and therefore pioneer. The question that this program seems to answer is how it is possible to present or tell a story, or several stories around art, with a rich European collection, without replicating a European history, a European model, both of history and museum. And in this sense that the MASP program is a decolonizing one.²¹

Pedrosa nimmt mit dieser Einordnung Bezug auf die sehr positive Aufnahme des Neubaus von 1968 seitens der gebildeten Kulturschaft und Gesellschaft. So beschrieb der US-amerikanische Komponist und Künstler John Cage (* 1912 in Los Angeles; † 1992 in New York) das MASP kurz nach seiner Eröffnung als eine „Architektur der Freiheit“²². Weit entfernt war die Kritik an den für das Klima ungeeigneten Elementen wie die Glasfassaden, die Max Bill (* 1908 in Winterthur; † 1984 in Berlin) an der brasilianischen Architektur noch in den 1940er Jahren scharf kritisiert hatte.²³ Damals hatte Bill das unter der Leitung von Le Corbusier (* 1887 in La-Chaux-de-Fonds; † 1965 in Roquebrune-Cap-

²¹ Pedrosa, Adriano: „De volta ao nono MASP: curador visita passado para pensar o futuro,” in: Folha de São Paulo, 26.4.2015, zit. nach S. Moura: Alike, but not the Same, S. 8.

²² S. Moura: Alike, but not the Same, S. 9.

²³ Zur Bill-Debatte in Brasilien vgl. Aquino, Flávio: „Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”, in: Manchete, 60, Rio de Janeiro, 13.6.1953, S. 38–39; Bill, Max: „Architect, Architecture and Society (1953)”, in: Andreas, Paul/Flagge, Ingeborg (Hg.): Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne, Frankfurt am Main: Deutsches Architekturmuseum/Basel: Birkhäuser 2003, S. 115–122, auch abgedruckt in: Bill, Max: „O arquiteto, a arquitetura, a sociedade”, in: Habitat, 14, São Paulo, Februar 1954, S. A–B; García, María Amalia: „Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art,” in: Olea, Héctor/Ramírez, Mari Carmen (Hg.): Building on a Construct: The Adophó Leirner Collection of Brazilian Constructivist Art at the Museum of Fine Arts Houston, New Haven/London: Yale University Press 2009, S. 53–68; García, María Amalia: „Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña“, in: Concinnitas II, I, 16, 2020, S. 148–63.

Martin) entworfene und von Oscar Niemeyer (* 1907 in Rio de Janeiro; † 2012 in Rio de Janeiro) wesentlich geprägte Ministerium für Bildung und Gesundheit (MES) in Rio de Janeiro (1935–36) mit seinen auffallenden Glasfassaden und Sonnenschutzrastern aus Betonplatten scharf verurteilt. Auch das MES verfügt, auf Stützen stehend, über einen offenen Platz für den Publikumsverkehr, über den sich ähnlich dem MASP der Baukörper erstreckt. Doch Bo Bardis „Architektur der Freiheit“, ihre Ansätze der Dekolonialisierung der Museumssammlung und ihr humanitäres Verständnis des Sozialen sind aus heutiger Sicht weitaus komplexer zu betrachten, wenn auch ihre kuratorischen Vorarbeiten und die Debatte um die „arte popular“ einbezogen werden.

Bo Bardis Arbeit war außergewöhnlich stark durch die Auseinandersetzung mit der lateinamerikanischen „Volkskunst“, der „arte popular“, geprägt. Bo Bardis Ansatz ist von der jüngeren Kunst- und Architekturkritik weitgehend innerhalb des größeren Programms der Dekolonialisierung und dem Sozialen („the social“) verortet worden,²⁴ einem Programm, das aus den Peripherien Lateinamerikas immer wieder, zunächst durch „Modernisten“ wie Mário (* 1893 in São Paulo; † 1945 in São Paulo) und Oswald de Andrade (* 1890 in São Paulo; † 1954 in São Paulo), später auch durch Kunstkritiker wie Mário Pedrosa ausformuliert wurde.²⁵ Dass Bo Bardi dabei nicht nur formalen, sprich architektonischen Ansätzen folgte, zeigte ihr Engagement mit Künstlern, Filmemachern und Pädagogen aus dem brasilianischen Nordosten.

1957 legte sie zunächst mit dem „Propädeutischen Beitrag zum Unterricht der Architekturtheorie“ einen Grundstein ihres kulturpolitischen Verständnisses vor, mit dem sie sich für eine Dozentur an der Fakultät für Architektur und Urbanismus der Universität São Paulo (FAU/USP) beworben hatte. Bereits in dieser Schrift zeigt sich, dass ihr ästhetisches Interesse weit weniger abstrakt und „akademisch“ war, als es sich in der Architektur der Nachkriegszeit gezeigt hatte und insbesondere ihre Verbindung zum Razionalismo Mailands vermuten lassen würde. Ansätze aus der Pädagogik, der Philosophie und des humanisti-

24 S. Moura: Alike, but not the Same; R.M. Buergel: This Exhibition Is an Accusation.

25 Zur Einführung: Serroni, Jose Carlos/Traba, Marta/Amaral, Aracy A. (Hg.): Arte y arquitectura del modernismo brasileño. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1978.

schen Nachkriegsdiskurses flossen in dieser Schrift in ihre Ausführungen als Praktikerin ein. Den Beginn machen dabei zunächst ihre Überlegungen zur Architektur. Mit Rückgriff auf die Theorie des britischen Architekturhistorikers Geoffrey Scott (* 1884 in London; † 1929 in New York) beschreibt sie im „Propädeutikum“ die Architektur nicht nur als eine Kunst der menschlichen Konstruktion, sondern als naturgegebene Struktur und Repräsentation, „from the structure of rocks, the skeleton, the infinitesimal figure of the atom, to the appearance of the spheres that compose the planetary system.“²⁶ Ihre Definition geht noch weiter, indem sie die Oberfläche als ein Element skizziert, mit dem eine Atmosphäre des Raums und eine Kunst umfasst wird, die Stimmungen hervorrufen kann.

[...] it uses space as a material and sets us in the midst [...] The architect models in space as a sculptor in clay. He designs his space of work of art; that is, he attempts through its means to create a certain mood in those who enter it.²⁷

Bo Bardi orientiert sich in der Frage eines solchen humanistischen Raums im Sinne einer gelebten, auch sinnlichen Erfahrung²⁸ an Scotts 1915 erschienener „Architecture of Humanism“, der definiert:

The whole of architecture is, in fact, unconsciously invested by us with human movement and human moods. Here, then, is a principle complementary to the one just stated. „We transcribe architecture into terms of ourselves“. This is the humanism of architecture. The tendency to project the image of our functions into concrete forms is the basis, for architecture, of creative design. The tendency to recognize, in concrete forms, the image of those functions is the true basis, in its turn, of critical appreciation.²⁹

²⁶ Bo Bardi, Lina: „Propaedeutic Contribution to the Teaching of Architecture Theory“, in: C. Veikos: Lina Bo Bardi, S. 11/58.

²⁷ Ebda, S. 11/130.

²⁸ Prominent ebenso diskutiert durch Gaston Bachelard (1958), Christian Norberg-Schulz (1971) und um einiges später Juhani Pallasmaa.

²⁹ Scott, Geoffrey: The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste, Boston and New York, Houghton Mifflin Company 1914, S. 213.

Bo Bardi verbindet ihre Überlegungen zur Sensitivität der Oberfläche³⁰ mit einem humanistischen Moment, das sie später mit den in Brasilien aktuellen pädagogischen Konzepten der Alphabetisierung, dem Sozialen und damit der Demokratisierung der „ungebildeten“ Bevölkerung verbinden wird. Im April 1958 nahm sie eine Einladung als Gastprofessorin an die Universidade Federal da Bahia in Salvador an, ein Engagement, das ihr auch sonst weitere Türen und den Auftrag für die Neugründung des Museu de Arte Moderna de Bahia eröffnete.³¹ Diese Engagements ermöglichen ihr, ihre Vorstellungen praktisch umzusetzen und eine Verflechtung mit den Menschen in Salvador da Bahia zu leben. Nicht nur beruflich war dieser Wechsel in den Nordosten des Landes erfolgreich, auch erhielt sie weitere zahlreiche Impulse für ihr politisches Verständnis des Landes und war eingebunden in ein spannendes kreatives Netzwerk von Künstlern, Cineasten und Theaterschaffenden. Ihre dortigen Erfahrungen waren „tief“, sie wurde „zu einer anderen Person.“³² Das von Bo Bardi in Bahia verfolgte Programm einer „Dekolonialisierung“ ist als Teil einer Bewegung der „kritischen Ableitung postkolonialer Theorien“ zu sehen.³³ Diese entwickelte

30 Maurice Merleau-Ponty, der für die Neokonkretisten in Rio de Janeiro eine wichtige Referenzfigur war, erwähnt Bo Bardi nicht.

Trotzdem wäre eine genauere Betrachtung der sich ähnlichen Konzepte angezeigt. Coutinho, Wilson: „Neoconcretismo e Merleau-Ponty: através“, in: Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. Neoconcretismo, Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerji 1984, <https://iccaa.mfah.org/s/en/item/1315430#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2Co%2C3930%2C2199> (letzter Zugriff: 19.3.2022). Ferreira Gullar beschreibt den durch die Neononkonkretisten gesuchten „lebenden Organismus“ als Gegenentwurf zum Konzept des „Objekt“ oder der „Maschine“ in den Theorien von Maurice Merleau-Ponty, Susanne K. Langer und W. Wleidlé. Gullar, Ferreira: „Das Neononkonkrete Manifest (Erstabdruck Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 22.3.1959)“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): Das Verlangen nach Form, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 12–15.

31 R. Anelli: Lina Bo Bardi im Kontext, S. 174.

32 de Oliveira, Olivia: Subtle Substances: The Architecture of Lina Bo Bardi, Barcelona/São Paulo: Editorial Gustavo Gili and Romano Guerra Editora 2006, S. 323, zit. nach R.M. Buerger: This Exhibition Is an Accusation.

33 Zum Begriff der „Dekolonialisierung“ s. einführend Duara, Prasenjit (Hg.): Decolonization: Perspectives from Now and Then, London/New York: Routledge 2004; Kruke, Anja (Hg.): Dekolonisation: Verflechtungen und Prozesse, 1945–1990, Bonn: Dietz 2009; Quintero, Pablo: „Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina, in: Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnología –

sich in Brasilien als eine zweite Welle während der Diktatur ab Mitte der 1960er Jahre und ist im Hinblick auf die „Tropicália“-Bewegung als „Konzept, nicht als historischer Prozess“ einzuordnen.³⁴ Bo Bardi habe mit ihrer Arbeit, so die Kuratorin Sabrina Moura, drei wichtige Kritikpunkte ins Feld gebracht, die bis dahin typisch für eine eurozentristische Kunstgeschichte waren: die Verweigerung der Chronologie in der Präsentation von Kunstwerken, die Vision einer „Kunst ohne Adjektive“ und ein „détournement“ der Wertigkeiten von Kunst, wie sie in der euroamerikanischen Kunstgeschichte besteht.³⁵

Letzteres muss mit den gesellschaftskritischen und kulturstärkenden Entwicklungen im Nordosten Brasiliens, dem Geburtsort der „Tropicália“, des Cinema Nova und des pädagogischen Theaters nachfolgend genauer erklärt werden. Die von Moura vorgeschlagene Einordnung von Bo Bardis Tätigkeit in die umfassenderen Narrative der europäischen Moderne sollte durch lokalspezifische Kontexte ergänzt werden. Deswegen unternimmt das vorliegende Kapitel den Versuch, eine Erweiterung des bisherigen Blicks auf Bo Bardis Arbeit als Ausstellungsmacherin zu werfen, denn in ihren Projekten ging es nicht nur um eine Verschiebung der populären Kultur in den öffentlichen Bereich derselben, sondern auch um eine Umwertung des (vorwiegend indigenen) Materiellen in einem spezifischen Ausstellungskontext, der euroamerikanischen Modernevorstellungen unterworfen war. Es ist genau das Materielle und dessen Herkunft, das Bo Bardi in einen anderen, d.h. lokal geprägten Kontext verschiebt.

„Bahia no Ibirapuera“ an der 5. Biennale São Paulo (1959) als Kritik am ästhetischen Menschen

Die Begegnungen mit wichtigen Kunstschaffenden des Landes waren für die Entwicklung der Architektin im Nordosten Brasiliens prägend. Mit dem Theaterregisseur Eros Martim Gonçalves (* 1919 in Recife;

stica y Antropología Socio-Cultural, 19, 2010, <https://papelesdetrabajo.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/122/114> (letzter Zugriff: 19.3.2022); Shepard, Todd: Voices of Decolonization: A Brief History with Documents, Boston and New York: Bedford St. Martins 2015.

34 S. Moura: Alike, but not the Same, S. 8.

35 Ebda., S. 9.

† 1973 in Rio de Janeiro)³⁶ realisiert Bo Bardi Theaterproduktionen und Bühnenbilder. Bo Bardi organisierte mit Gonçalves die Ausstellung „Bahia no Ibirapuera“ für die 5. Biennale in São Paulo (1959), eine Schlüsselausstellung in der politischen Positionierung Bo Bardis. Mit dieser Zusammenarbeit wurden auch die Szenografie und der Entwurf von Kostüm- und Bühnenbildern zu einem wichtigen Arbeitsbereich der Architektin. Prägend war auch ihr Unterstützer Edgard Santos (* 1894 in Salvador; † 1962 in Rio de Janeiro), der es ermöglichte, in der kreativen Phase der 1950er Jahre künstlerische Praxen an die dortige Hochschule anzubinden. Santos war Rektor der Universität von Bahia und holte sich viele Persönlichkeiten an seine Hochschule, auch aus dem Ausland. Diese stießen auf einen dankbaren Nährboden und auf die „bahianische Renaissance“, die sie wiederum bereicherten. Bahias kulturelle Hochzeit gegen die bourgeoise Klasse und gegen eine Orientierung am Westen förderte eine Auseinandersetzung mit den unterschiedlichen Kulturen und Mythologien des verarmten und abgelegenen Nordostens und wurde für Bo Bardi ein fruchtbare Handlungsfeld.

Die Ausstellung „Bahia no Ibirapuera“ fand im Rahmen der 5. Biennale im zentralen Stadtpark Ibirapuera in São Paulo statt. Bo Bardi und Gonçalves, unterstützt durch den Filmemacher Glauber Rocha (* 1938 in Vitória da Conquista; † 1981 in Rio de Janeiro), schafften mit Alltagsmaterialien, einem Boden aus Eukalyptusblättern, Zeitungsausschnitten, Objekten aus Abfall, Figuren der afrikanischen Volkskultur und Mythologie ein „*terreiro*“, d.h. einen Kultort des Candomblé.³⁷ Der Candomblé ist eine aus afrikanischen Wurzeln entstandene spiritistische Religion in Brasilien, der mit Kultobjekten Verbindung zwischen Menschen und den Göttern, den Orixás, aufnimmt. Bo Bardis Interesse

36 Gonçalves war Gründer der ersten universitären Theaterschule Brasiliens. Zur späten Aufarbeitung und schwierigen Bewahrung seines Werks s. Santana, Jussilene: Martim Gonçalves: uma escola de teatro contra a província, Salvador: Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2011, <https://goo.gl/1Ka48i> (letzter Zugriff: 19.3.2022); Santana, Jussilene: A criação do Instituto Martim Gonçalves e como documentos não surgem (ou são preservados) pela vontade dos deuses, Revista Sala Preta, 17, 2, 2017, <https://www.revistas.usp.br/salapreta/article/view/139631/137193> (letzter Zugriff: 19.3.2022).

37 De Oliveira, Olivia: „Mythos, Volkswissen und kollektives Gedächtnis – die humanistische und symbolische Dimension des Werks von Lina Bo Bardi“, in: A. Lepik/V.S. Bader: Lina Bo Bardi 100, S. 153–166, hier S. 160.

galt insbesondere der „spontanen Architektur“ und den handwerklichen Objekten aus Alltagsmaterialien, wie sie sie in Bahia angefunden hatte. Auch mit der Arte Povera Italiens vertraut, kritisierte sie die zunehmend auch auf die Dritt Weltländer übergreifende westliche Standardisierung und Industrialisierung von Gebrauchsgütern. Für sie hatten Objekte aus Abfallmaterialien einen kulturellen und identifizierenden Wert. Im Abfall sah sie „Rohstoff“:

Rohstoff: der Müll. Durchgebrannte Lampen, Stoffabfälle, Schmiermitteldosen, alte Kisten und Zeitungen. Jedes Objekt zeichnet die Grenze des „Nichts“ des Elends nach. Es ist diese Grenze und die kontinuierliche und gehämmerte Präsenz des „Nützlichen und Notwendigen“, die den Wert dieser Produktion ausmachen, ihre Poetik menschlicher Dinge, die nicht unentgeltlich sind und nicht durch bloße Fantasie geschaffen wurden.³⁸

Der Essay des Ausstellungskataloges zu „Bahia“ liefert weitere wertvolle Hinweise auf den Grund dieser, wie sie schrieb, „Multimedia-Komposition“, mit der sie den „Verzicht auf Unsterblichkeit, dem Privileg der Kunst“ vor Augen führte.³⁹ Die Vergänglichkeit der verwendeten Materialien ist ein Hinweis auf jenen [brasilianischen] Künstler, dessen „Credo“ eben dieser genannte Verzicht auf „jeden Anspruch auf Unsterblichkeit“ ist. Bo Bardi kritisiert damit den „kulturellen“ Menschen, das „Genie“ aus dem „Westen“, den sie in Rückgriff auf die damals vorherrschende Debatte als „wissenschaftlichen Mensch“ bezeichnet, der Kunst

38 „Matéria-prima: o lixo. Lâmpadas queimadas, recortes de tecidos, latas de lubrificantes, caixas velhas e jornais. Cada objeto rисa o limite do ‚nada‘ da miséria. Esse limite é a contínua e martelada presença do ‚útil e necessário‘ é que constituem o valor desta produção, sua poética das coisas humanas não gratuitas, não criadas pela mera fantasia.“ Bo Bardi, Lina: „Ensaio sobre a exposição ‚Nordeste‘“, in: Tempos de grossura: o design no impasse, São Paulo, Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi 1994, S. 35, zit. nach González, Julieta: „Quem não tem cão caça com gato“, in: A. Pedrosa/T. Toledo: A mão do povo brasileiro, S. 38-49, hier S. 44 (Übers. der Autorin).

39 Diese und folgende Zitate Bo Bardi, Lina: „Bahia in Ibirapuera. Introduction to the catalogue of an exhibition held in 1959, for the Fifth Biennial in São Paulo“, in: dies.: „Three Essays on Design and the Folk Arts of Brazil“, introduction by Hilary Macartney, translated by Zanna Gilbert, in: West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture, 20, 1, Spring-Summer 2013, S. 110-124, hier S. 118-120 (Übers. der Autorin).

als etwas Unsterbliches versteht. Im Gegensatz dazu fordert sie eine Anerkenntnung „unserer selbst als Mensch“ und ein „Bewusstsein, dass die einzige vom Menschen geschaffene ‚Wahrheit‘ in seinem eigenen Maß liegt, jenseits dessen [sich] das Absolute, Metaphysische und Indifferente [befindet].“ Ihrem Menschenbild möchte sie „das Recht auf Poesie“ zugestehen. Die Meisterkunst sollte Platz machen für einen „nichtprivilegierten ästhetischen Ausdruck“, jede „Papierblume“ oder „Petroleumdose“ – folkloristische, volkstümliche und primitive Produkte – haben ein Recht, menschlichen Ausdrucks zu sein, ein Recht, das „über Jahrhunderte durch die Gebildeten unterdrückt wurde“. Bo Bardi schreibt weiter:

Bei der Organisation dieser Ausstellung haben wir versucht, alles zu berücksichtigen, was im Alltag Poesie ausdrückt, und sei es noch so klein. In diesem Zusammenhang haben wir uns entschieden, eine ganze Reihe von alltäglichen Gegenständen zu präsentieren, die liebevoll gepflegt wurden: ein wichtiges Beispiel für modernes Industriedesign, das im Westen normalerweise von einer spezialisierter Elite geschaffen wird, während es im Osten, wo der ästhetische Mensch über Jahrhunderte hinweg die Oberhand über den wissenschaftlichen Menschen hatte, eine normale Tatsache des Lebens ist. Diese Liebe zu Alltagsgegenständen ist nicht mit dekadentem Ästhetizismus zu verwechseln; sie ist eine lebensnotwendige Notwendigkeit, die in den Ursprüngen des menschlichen Lebens zu finden ist. [...] Es ist eine Seinsweise, die sich auf die Art und Weise erstreckt, die Dinge zu betrachten, sich zu bewegen, die Füße zu setzen, eine Seinsweise, die nicht „ästhetisch“ ist, sondern der Natur, dem „wahren“ Menschen nahe ist. Es ist kein Zufall, dass diese Ausstellung von einer Theaterschule präsentiert wird, denn es ist das Theater, das alle Anforderungen des ästhetischen Menschen vereint. Und wir wiederholen hier Worte, die messianisch erscheinen mögen, die die heutigen Experten, die Kritiker, zum Lächeln bringen mögen, die aber neben einem großzügigen menschlichen Impuls auch eine Warnung enthalten – einen Aufruf, für die Wege einer neuen Kultur zu kämpfen; in den Worten von Appia: „soyons artistes, nous le pouvons. [Lasst uns Künstler sein, wir können es schaffen].⁴⁰

40 Ebd.

Der „wahre“ ist nicht der kultivierte Mensch, sondern derjenige, der fähig ist, im Alltag Poesie zu entdecken. Es ist nicht der gebildete Mensch, der Mensch ist, sondern derjenige, dem die Natur vertraut ist. Mit dieser Kulturtheorie reiht sich die Architektin schon früh in eine breite Debatte um die folkloristische Kunst in Lateinamerika ein, die zudem auch das Nord-Süd-Gefälle zum einen, zum anderen Stuart Halls „West and the Rest“-Problematik postkolonialer Machtverhältnisse abbildet. Anders als die Pamphlete und Forderungen der UNESCO und anderer internationaler Kultur- und Bildungsorganisationen macht sich Bo Bardi nicht für die Bildung als Wertschöpfung des „neuen“ (Nachkriegs-)Menschen stark, der durch die Erfahrungen der Weltkriege gezeigt hat, wieviel „Unmensch“ in ihm schlummert und was durch Bildung ins richtige Lot gebracht werden sollte. Bo Bardi will dem kleinen, ephemeren künstlerischen Ausdruck aus Abfallmaterialien seinen eigentlichen kulturellen und vor allem humanen Wert beimessen, auch weil dieser Ausdruck fern jeglicher kapitalistischer Fetischisierung entsteht.

„Bahia no Iberapuera“ als Bewusstseinsbildung

„We present Bahia. We could have chosen Central America, Spain, Southern Italy, or any other place where what is known as ‚culture‘ has not yet arrived“,⁴¹ schreibt Bo Bardi und greift dabei auch auf ein kulturpolitisches Paradigma zurück, das ihr durch ihre Beschäftigungen vor allem mit dem Werk des italienischen Philosophen und Politikers Antonio Gramscis (* 1891 in Ales; † 1937 in Rom) bekannt war. Auch für Gramsci war das Machtgefälle zwischen Nord- und Südalien ein wichtiger Anstoß für seine Theorie der Hegemonie. Mit der Ausstellung „Bahia“ reiht sich Bo Bardi in eine bis heute interne lateinamerikanische Debatte ein, die außerhalb der Zentren als koloniale und postkoloniale Kritik an der eurozentristischen und kapitalistischen Kulturhegemonie geführt wurde. Mário Pedrosa skizziert in „Arte, necessidade vital“ („Kunst, vitale Notwendigkeit“, 1947) Quellen der künstlerischen Kreativität, die er nicht in der Kunst der „Modernen“, die als Ausdruck eines Genies zum

41 Ebda.

Fetisch geworden sind, findet.⁴² Nur die Kunst der Primitiven, der Kinder und der geistig Erkrankten, so schreibt er, folgen einem Rhythmus der Form und der Poesie. Ihre künstlerischen Ausdrücke würden zu einer symbolischen Form werden, die Gefühle und Bilder des „tiefsten Selbst“ manifestieren würden.⁴³ „Zumindest teilweise offenbart uns die Entdeckung des Unbewussten die Ursprünge des künstlerischen Schaffens“. Der Ausdruck der unbewussten Impulse, so Pedrosa, würde von den „weniger angepassten, wie diesen hochsensiblen Kindern und Erwachsenen, die uns heute mit ihrer unsichtbaren Präsenz umgeben“, stammen.⁴⁴

Pedrosa hat in seiner schriftstellerischen Karriere wiederholt über die Beziehung zwischen akademischer und populärer Kunst geschrieben, so auch in seinem Text „Arte culta e arte popular“ („Kultivierte und populäre Kunst“), in dem er den sozialen Wert der verschiedenen Kunstobjekte definiert.⁴⁵ Als Trotzkist spricht er dabei von der „Gelehrtenkunst“ oder „Kunst der Bourgeoisie“, die er als machterhaltend beurteilt und die rein der Spekulation und der Vermehrung von Reichtum dient. Ein solches linkes Gedankengut, das sich auch gegen die damals aufkommende Massenproduktion von Billig-Design in Dritt Weltländern nach internationalen formalistischen Gestaltprinzipien richtete, hat Bo Bardi auch bei Gramsci gefunden. Dass sie mit dem Werk des italienischen Mitbegründers der Kommunistischen Partei und seiner Theorie der kapitalistischen Hegemonie über die populäre Kultur sehr vertraut war, hat der brasilianische Philosoph Carlos Nelson Coutinho (* 1943 in Itabuna; † 2012 in Rio de Janeiro) bestätigt. Coutinho hatte an der Universität von Bahia Gramscis Werk übersetzt, als Bo Bardi dort als Gastdozentin arbeitete (1958–1963). Bo Bardi war „die zweite Person, die mit mir über Gramsci sprach. [...] Für sie war Bahia der wahre Aus-

42 Pedrosa, Mário: „Arte, necessidade vital“, in: Correio da manhã, Rio de Janeiro 13./21.4.1947, in Englisch abgedruckt in: ders., „The Vital Need for Art (1947)“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 103–112, hier S. 103.

43 Ebda., S. 110 (Übers. der Autorin).

44 Ebda., S. 112. Pedrosas Text stammt aus einem Vortrag zur Eröffnung des Nationalen Psychiatriezentrums in Rio de Janeiro (Übers. der Autorin).

45 Pedrosa, Mário: „Arte culta e arte popular“, in: Arantes, Otília (Hg.): Política das artes. Textos escolhidos I, São Paulo: EDUSP 1995, S. 321–332. Der Essay wurde erstmalig in der Zeitschrift „Arte em Revista“ (1971–1984), Nr. 3, publiziert.

druck für das, was Gramsci das ‚National-Populäre‘ nannte“.⁴⁶ Gramsci, bis zu seinem Tod über zehn Jahre in faschistischer Gefangenschaft, entwickelte eine Theorie der Hegemonie, die am Beispiel des italienischen Südens (der „desintegrierten Masse“) durch kulturelle Arbeit die Machtverhältnisse von Ausschluss und Unterordnung aufdecken und von Innen transformieren sollte. Als Moderne von unten und aus der Peripherie heraus gefordert, hat Gramsci ein Konzept für eine „aktive“ Demokratie, vergleichbar mit John Dewey (* 1859 in Burlington; † 1952 in New York) in den USA und Paulo Freire in Brasilien, entwickelt.⁴⁷ Wie die brasilianische Architektin Evelyn Furquim Werneck Lima festhält, hatte Bo Bardi Gramscis Gedankengut mehrfach direkt oder indirekt zitiert. In einem Text von 1958 schreibt Bo Bardi, sie wolle die „ursprüngliche Stärke der subalternen Klassen bewahren, diesen Teil der Humanität, der die gelehrt Kultur ignoriert, aber „die notwendige Stärke hat, eine neue und wahrhaftige Kultur zu entwickeln“.⁴⁸ In einem weiteren Artikel diskutiert sie Gramscis humanistisches Verständnis direkt, das dazu tendiere, „die technische Sicht der Welt mit kulturellen Problemen zu verbinden“.⁴⁹ Furquim Werneck Lima zufolge sei Gramscis Forderung nach einer aktiven Beteiligung der Intellektuellen an der populären Kulturproduktion bei Bo Bardi, insbesondere in ihren Theaterarbeiten, auf fruchtbaren Boden gefallen, da sie dort Raum für die Adaption von Spannungen und Ungleichheiten in der brasilianischen Gesellschaft schaffen konnte.

Nebst der Arbeit des Pädagogen Anísio Teixeira (* 1900 in Cae-
té; † 1971 in Rio de Janeiro) war Bo Bardi auch mit den Ansätzen Paulo

46 Coutinho, Carlos Nelson: *Intervenções: o marxismo na batalha das ideias*, São Paulo: Cortez 2006, S. 148, zit. nach Furquim Werneck Lima, Evelyn: „Factory, Street and Theatre: Two Theatres by Lina Bo Bardi“, in: Filmer, Andrew/Rufford, Juliet (Hg.): *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies*, London: Bloomsbury 2018, S. 35–48, hier S. 38.

47 Urbinati, Nadia: „From the Periphery of Modernity: Antonio Gramsci's Theory of Subordination and Hegemony“, in: *Political Theory*, 26, 3, June 1998, S. 370–391.

48 Bo Bardi, Lina: „Crônicas de arte, de história, de cultura da vida. Arquitetura, pintura, escultura, música, artes visuais“, in: *Diário de Notícias*, 8, Salvador, 26.10.1958, zit. nach E. Furquim Werneck Lima: *Factory, Street and Theatre*, S. 38.

49 Bo Bardi, Lina: „Técnica e arte“, in: *Artes e leturas. Terceiro caderno do Diário de notícias* (Salvador da Bahia), 23./24.10.1960, S. 1–2, zit. nach E. Furquim Werneck Lima: *Factory, Street and Theatre*, S. 38.

Freires vertraut, mit dem sie eine marxistische Grundhaltung teilte. Beide erkannten und thematisierten die „Angst“ der „alten akademischen Kultur“ vor der Selbstentwicklung der Masse, wie sie schreibt, die durch die „Alphabetisierung mit dem System Paulo Freyre [sic!] umgesetzt wurde“.⁵⁰ Offiziell wurde Freire, der aus Recife aus dem Nordosten des Landes stammt, Anfang der 1960er Jahre durch die Regierung beauftragt, ein pädagogisches Programm zur Alphabetisierung der Bevölkerung zu entwickeln. Mit der Idee der „Conscientização“, der Bewusstseinsbildung, gelang es ihm, die Alphabetisierung von unten, d.h. die Alphabetisierung der „Unterdrückten“, mit einer Selbstentdeckung des Subjekts zu verbinden. Freire arbeitete für eine Mündigkeit der Armen, die seiner Ansicht nach durch fehlende Schulbildung und Illiteratilität zum „Schweigen“ verurteilt waren. Die Folge ist eine Handlungsunfähigkeit und Unterordnung durch die herrschende Elite und eine Begrenzung der Denkgewohnheiten, die nur dazu dient, zu überleben. Freire suchte sehr erfolgreich nach einer Emanzipation, die in den Lernprozessen bewusst gemacht wurde und zu neuen Handlungsspektiven führte. Nach der Machtergreifung des Militärs 1964 musste er ins Exil nach Chile flüchten, wo er sein einflussreiches Buch über die Erziehung als Motor der Revolution, „Pädagogik der Unterdrückten“, schrieb.⁵¹

Die Ausstellung „Bahia no Ibirapuera“ war in diesem Sinne ein Projekt der Bewusstseinsbildung, zeigte das Machtgefälle zwischen Peripherie und Zentrum auf und hatte zum Ziel, die Wertigkeit der populären Produktion des Nordens aufzuzeigen. „Bahia“ wurde als eine Mischung zwischen Ausstellung und Theater konzipiert: Schauspielende und Studierende der Theaterschule Gonçalves bespielten Räumlichkeiten, Ex Voto- und andere Kultobjekte wurden aus der Sammlung Gonçalves gezeigt und Frauen aus Bahia boten in traditionellen Kostümen

50 Bo Bardi, Lina: „Cinco anos entre os ‚brancos‘. O Museu de Arte Moderna da Bahia“, in: Mirante das Artes, São Paulo, 6, November/Dezember 1967, S. I, online: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1315430#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2Co%2C3930%2C2199> (letzter Zugriff: 4.3.2021).

51 Schelling, Vivian: „Die Pädagogik der Unterdrückten. Ein Gespräch mit dem Brasilianer Paulo Freire, dem Begründer der berühmten Alphabetisierungskampagne“, in: taz.am Wochende, 26.11.1988, S. 20, online: <https://taz.de/!1830307> (letzter Zugriff: 19.8.2021).

den Besuchern Kleinigkeiten zur Degustation an. Der aus Bahia stammende Schriftsteller Jorge Amado (* 1912 in Itabuna; † 2001 in Salvador da Bahia), Sohn eines Kaffeeanbauers, pries die Ausstellung damals als einen Überblick über Bahia, der das „Geheimnis“ dieses Landes aufzeige. Auf die kultische Dimension der gezeigten Objekte und Räume nahm er erstaunlicherweise nicht Bezug.⁵² Kritische Überlegungen zur möglichen Entwurzelung der Kultobjekte, zur theatralischen Umsetzung in einem modernen Ausstellungskontext oder zum Verhältnis von Minderheiten und Museum scheinen bis in die heutige Zeit zu fehlen.⁵³ Bo Bardis Beitrag wird heute im Wesentlichen in der Szenografie gesehen, deren zentrale Elemente lange Vorhangbahnen und Schaukästen waren – Elemente, die ihre Herkunft aus der europäischen modernistischen Sprache nicht verleugneten. Die in den USA lehrende Architektin und Kunsthistorikerin Ana Maria León hat darauf hingewiesen, dass sowohl Bo Bardi als auch der aus Pernambuco stammende Gonçalves in Bahia als „weiß“ und fremd galten und zudem durch jenes Kapital gefördert wurden, gegen das sie mit „Bahia no Ibirapuera“ in Widerstand gehen wollten.⁵⁴ Dessen ungeachtet haben die Ausstellungsmacher vorwiegend eine übergeordnete kulturpolitische Aussage befördert, mit der sie die allgemeine Beurteilung der populären Kunst als minderwertig in Frage stellten:

⁵² Amado, Jorge: „[Esta exposição é um golpe de vista sobre a Bahia]“, Bahia, São Paulo, 1959, online: <https://iccaa.mfah.org/s/en/item?Search=&property%5Bo%5D%5Bproperty%5D=2&property%5Bo%5D%5Btype%5D=eq&property%5Bo%5D%5Btext%5D=http://iccaa.mfah.org/vocabs/names/index.php?tema%3D3896> (letzter Zugriff: 23.3.2021).

⁵³ Auch Buergel nennt nur das „Volatile“ der Ausstellung und bemerkt die Vorläuferschaft der ephemeren Ausstellungsgestaltung, die Hélio Oiticica Ende der 1960er Jahre in seinen Environments aufgreifen sollte. Die Objekte wären durch die künstliche Umgebung ihrer Bedeutung enthoben gewesen: „However, the objects were also paraded as being in excess of themselves, or, rather, as transcending any conceptual framework that would fix and guarantee their meaning. This was achieved by dislocating them into a deliberately artificial environment that highlighted their utter strangeness. This particular quality they had to borrow or even extract from modern art's claim to autonomy – a claim that was excessively stated, even propagated at the nearby biennial. The popular soul was, above all, volatile.“ R.M. Buergel: This Exhibition Is an Accusation.

⁵⁴ León, Ana Maria: „Exhibit/Counter-Exhibit: Lina Bo Bardi and Resistance“, Vortrag, London: Goldsmiths, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=WS_qWKMGDHk (letzter Aufruf 22.4.2021).

Employing general definitions like „popular art“, „folklore“, „primitive art“, or „spontaneous art“ implies, albeit tacitly, a classification of art that excludes Man and considers art itself as something separate, an abstract activity, a privilege. Where does art begin and where does it end? What are its boundaries? This „no man's land“ that sets out to limit mankind in the expression of his total humanity, depriving him of aesthetics, one of his most essential and profound manifestations, this limit between Art and art, is what prompted this exhibition.⁵⁵

Als Gegenausstellung folgte „Bahia no Iberapuera“ sensoriellen Ansätzen und verfügte über ein hybrides Display, das zudem mit Performances und theatralen Elementen zu einem zu wenig beachteten Vorläufer der Aufsprengung des bourgeois Museums wurde. Als erste bedeutende historische Gegenausstellung gilt der Pariser „Salon des Refusés“ (1863), eine Parallelausstellung zum „Salon de Paris“ der Pariser Kunstakademie. Politische Beweggründe unterschiedlicher Herkunft hatten beispielsweise die Gegenausstellungen „Entartete Kunst“ in München und weiteren Städten (1937), „Twentieth Century German Art“ (1938) in London und die „Exhibition of Modern Brazilian Painting“ (1944) in der Londoner Royal Academy von 1944 (vgl. zu letzterer Kap. 2.3). Gegenausstellungen der Nachkriegszeit sind meist der Gegenkultur entsprungen, die die Mehrheitskultur infrage stellen.⁵⁶ Im Gegensatz zur Hippie-Bewegung, der 68er-Bewegung oder dem Punk, die gesellschaftliche Bewegungen sind, verstehen sich zahlreiche Gegenausstellung auch als Projekte, die den herkömmlichen euroamerikanischen Kunstkanon negieren. Die Ausstellung „Mining the Museum“ (1993) des amerikanischen Künstlers Fred Wilson (* 1954 in New York)

55 Bo Bardi, Lina/Gonçalvez, Martim: „Bahia no Ibierpuera (Introduction to the catalogue“, in: L. Bo Bardi: Three Essays on Design, S. 118-120.

56 Der amerikanische Soziologe John Milton Yinger (1916-2011) hat das Konzept der Gegenkultur erstmalig 1960 beschrieben. Yinger, Milton J.: „Contraculture and Subculture“, in: American Sociological Review, 25, 4, October 1960, S. 625-35. Yinger bezieht sich in seiner Schrift „Counter-cultures: The Promise and Peril of a World Turned Upside Down“, New York: Free Press 1982, auf Talcott Parsons, der in seinem Buch „The Social System“, New York: Free Press 1951, den Begriff vor ihm verwendet hatte. Braunstein, Peter/Doyle, Michael William: Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960's and 70's, New York/London: Routledge 2002.

am The Contemporary in Baltimore gilt als eine der ersten Gegenausstellungen mit dekolonisierendem Potential.⁵⁷ Dort stellte Wilson historisch relevante Museumsobjekte gegenüber, um die in ihnen inkorporierten Ungerechtigkeiten sowie die institutionellen Mechanismen der „Säuberung“ von Sammlungspräsentationen sichtbar zu machen. Im Vergleich zu „Bahia“ war es jedoch ein Künstler mit afrikanisch-indianisch-europäischer Abstammung, der diese Kritik an der Präsentation der eigenen Kultur am Museum hervorbrachte.

Aus ausstellungshistorischer Sicht ist „Bahia“ auch als Vorläufer von Hélio Oiticicas Beteiligung an der Gruppenausstellung „Opinião 65“ am Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro (MAM/RJ) zu nennen. Oiticica zeigte im Rahmen dieser Ausstellung erstmalig seine farbigen „Parangolés“, sich überlagernde Gewebestrukturen in Form von Capes oder kleiderähnlichen Säcken, die von Mitgliedern der Mangueira-Sambaschule getragen wurden.⁵⁸ Die Verbindung von Tanz, „Parangolés“, Geweben und Farben, teilweise mit Schriftzügen wie „Incorporo a revolta“ („Ich verkörper die Revolte“) versehen, verstand Oiticica wortwörtlich als eine politische und künstlerische „Verkörperlichung der Farbe“.⁵⁹ Sie waren konsequente Weiterentwicklungen seiner Malerei im Raum. Letztere bestehen aus hängenden, durchschreitbaren Tafeln („Grande Núcleo“, 1960), die in ihrem Verhältnis und ihren Interaktionsmöglichkeiten von Betrachter, Raum, Objekt und Farbe eine komplett neue Alternative zum traditionellen Objekt-Subjekt-Verständnis boten.

Oiticicas Intervention für „Opinião 65“, die innerhalb des Museums hätte stattfinden sollen, wurde von der Museumsleitung verboten – den farbigen Mitgliedern der Samba-Schule wurde der Zugang ins Museum verwehrt, es blieb bei einer Manifestation im Freien. Unter diesem Blickwinkel war die Verkörperung der Farbe nicht nur künstlerisch zu verstehen, sondern auch in Bezug auf die Hautfarbe. Ende der

57 Karp, Ivan/Wilson, Fred: „Constructing the Spectacle of Culture in Museums“, in: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce/Nairne, Nancy (Hg.): Thinking about Exhibitions, London: Routledge 1996, S. 251-274.

58 Hinterwaldner, Inge: „Sensorial, Supra-Sensorial, Hélio-Sensorial. Analyzing Oiticica in Action“, in: Anales des Instituto de Investigaciones estéticas, 38, 108, 2016, S. 87-122.

59 Ramírez, Mari Carmen (Hg.): Hélio Oiticica: The Body of Colour, London: Tate Publishing/Houston: Museum of Fine Arts 2007, S. 112.

1960er Jahren entwickelte Oiticica zwei raumgreifende Gesamtkunstwerke, „Trópicalia“ (Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro MAM/RJ, 1967) und „Eden“ (Whitechapel Gallery, London, 1969), die den bisherigen, auf das Tafelbild bezogenen Kanon der Hochkunst nochmals erweiterten, indem sie die direkte Interaktion von Besuchern mit den Objekten in der Ausstellung ermöglichten. Ganz im Sinne des Gegenmuseums, von dem Glauber Rocha und Lina Bo Bardi gemeinsam sprachen, reiht sich pionierhaft „Bahia no Ibirapuera“ in das kritische Kulturkonzept von Gegenausstellungen ein, einfach schon durch die Tatsache, dass sie auf formaler Ebene die Sehgewohnheiten damaliger Ausstellungen erweiterte. Im Gegensatz zu Oiticicas „Opinião 65“-Beteiligung allerdings, der innerhalb seines Diskursraumes von Rio de Janeiro blieb⁶⁰ und nur die von ihm selbst produzierten Werke öffentlich präsentierte, transferierten Bo Bardi und Gonçalves Objekte aus ihren ursprünglichen, oftmals spirituellen Kontexten in einen durch den Westen geprägten Ausstellungs- und Museumskontext. Dadurch verdichtetet sich sowohl die durch Bo Bardi und Gonçalvez hervorgebrachte Kritik als auch der Diskurs, da das Interesse beider an der „anderen“ Kultur und die Beweggründe dieses Handelns als Hilfsmittel zur Darstellung eines moderneinhärenten Themas herangezogen wurden – der Umwertung populärer Artefakte.

Erst in jüngerer Zeit werden Ausstellungen wie „Bahia no Iberapuera“ im Hinblick auf die Möglichkeiten beurteilt, wie sie auch Perspektiven einer „minority experience“⁶¹ hätten diskutieren können. Entscheidend ist dabei das Fehlen von kulturellen Perspektiven der Minoritäten, wie sie in dieser Ausstellung meiner Ansicht nach vorliegt. Museen haben heute zum einen begonnen, Narrative über Minderheitenerfahrungen zu formulieren und einen neuen Zugang zu den Mythen der Ursprünge zu finden, zum anderen haben Minderheiten begonnen,

60 Obgleich er diesen durch die Mitglieder der Samba-Schulen erweiterte.

61 Ich beziehe mich hier auf eine Konferenz am Musée du Quai Branly in Paris (April 2022) mit dem Titel „Telling and Exhibiting Minorities in France and North America: Minorities and their Museum Mediations“. Wichtige theoretische Eckpunkte dieser Konferenz sind die Arbeiten von Pap Ndiaye und Adrien Chassain. Vgl. Chassain, Adrien et al.: *L'expérience minoritaire*, Paris: Tracé, Revue des Sciences humaines, 30, 2016; Ndiaye, Pap: *La condition noire. Essai sur une minorité française*, Paris: Calmann-Lévy 2008.

unabhängige Gegennarrative in unterschiedlichen Formaten mit dem Ziel einer Umwertung der institutionellen Autoritäten zu etablieren.⁶² „Bahia no Ibirapuera“ brachte die farbige Bevölkerung Bahias in den Ausstellungskontext, jedoch einzig in der Funktion als „Staffage“ oder Servicekraft. Personen mit farbiger Hautfarbe oder indigener Herkunft fanden prinzipiell keine Aufnahme in den neu gegründeten Museen wie dem MASP an der Avenida Paulista. Auch sehr viel später, trotz der proklamierten Offenheit des MASP und dem erklärten Ziel, die „ungebildete Masse“ ins Haus zu holen, blieben solche Institutionen für viele Menschen in den Städten No-go-Areas. Die brasilianische Künstlerin Maria Thereza Alves (*1961 in São Paulo) kritisiert auch heute noch die sogenannte „demokratische Offenheit“ von Lina Bo Bardis MASP:

To us it is a fortress which begins with its moat like entrance as the building floats above the ground and becomes more intimidating because the entrance is not visible and is reached only after a flight or two of stairs and therefore you cannot figure out if someone like you would be allowed in. I must confess that I myself never thought I would be allowed in and only finally went in when I was invited to participate in the São Paulo Biennale in 2010. And neither my mother nor my father, who lived in the city, would ever have thought they would be allowed to visit such a place.⁶³

Eine abschließende Bewertung der Schlüsselrolle der Ausstellung „Bahia no Ibirapuera“ in der politischen Tätigkeit von Bo Bardis steht noch aus. Die Umwertung der aus den indigenen Kulturen stammenden Objekte – im Sinne ihrer Ursprungsbedeutung und Materialität und als Hinweis auf „contested contexts“ – überlagert sich mit der lange notwendig gewordenen Sichtbarmachung der Bevölkerungsschichten, die ebenfalls zur brasiliianischen Gesellschaft gehören. Verstrickungen und Argumentationsmuster halten sich bis heute, insbesondere wenn

62 Vgl. auch Laithier, Stéphanie/Vilmain, Vincent: *L'histoire des minorités est-elle une histoire marginale?* Paris: Sorbonne Université Presses 2008.

63 Alves, Maria Thereza: „A Question of Aesthetics and Colonization“, in: Richter, Dorothee/Kolb, Ronald (Hg.): *De-Colonizing Art Institutions, On Curating*, 34, <https://www.on-curating.org/issue-34.html> (letzter Zugriff: 22.4.2021).

sich der inner-lateinamerikanische mit dem euroamerikanisch-latein-amerikanischen Diskurs überlagert. Die aus postkolonialer Perspektive vorangetriebenen Überlegungen zur „Entherzigung“, Dekolonialisierung und Dekonstruktion⁶⁴ außereuropäischer Kunst in den europäischen kulturellen und politischen Kontexten scheinen in „Bahia no Ibirapuera“ zumindest auf diskursiver Ebene angedeutet. Anders verhält es sich mit Bo Bardis Arbeit am MAM/BA, einer Institution, die sie mit und aus den sozialen Geweben der dortigen Bevölkerung hervorbrachte und das als wichtige Vorstufe ihres wohl reifsten Projekts, dem SESC Pompeia in São Paulo⁶⁵, gilt.

Bo Bardis Arbeit am Museu de Arte Moderna da Bahia MAM/BA – soziale Integration und Populärkunst

Die Aufwertung der Mythen des Nordostens durch ein Verstehen und Wertschätzen von Alltagswissen, sozialen Mechanismen und die Stärkung der Idee, dass Menschen soziale und naturverbundene Menschen sind, verbindet die „Pädagogik der Unterdrückten“ Paulo Freires mit Lina Bo Bardi. Auch ist es kein Zufall, dass die Emanzipation von unten aus den armen Ländern des brasilianischen Nordens stammte. Im MAM/BA, das sie von 1960 bis zur Besetzung des Militärs 1964 aufbaute und leitete, hat Bo Bardi daran gearbeitet, die Populärkunst, die sie von der folkloristischen Kunst abgrenzte, als moderne Kultur mit der Stärke des „neuen Humanismus“ ihres erweiterten Verständnisses gemäss zu verstehen.⁶⁶ Was Freire durch sein pädagogisches Programm in Schulen und Universitäten realisierte, brachte Bo Bardi ins MAM/BA sowie in das ebenfalls von ihr aufgebaute Museu de Arte Popular na Bahia, das sich im historischen Gebäude des Solar do Unhão befand.

Zunächst befand sich das MAM/BA noch im Foyer des durch ein Feuer zerstörten Teatro Castro Alves, dem Ort des Intendanten

64 Kazeem, Belinda/Marinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora: Das Unbehagen im Museum, Bd. 3 (Ausstellungstheorie & Praxis), Wien: Turia + Kant 2009.

65 Das SESC Pompeia ist eine von Bo Bardi umgestaltete ehemalige Fassfabrik in São Paulo. Bo Bardi hat die Fabrik 1977-1986 in ein Sport- und Kulturzentrum umgebaut.

66 L. Bo Bardi: Cinco anos, S. I.

Martim Gonçalvez, bis es 1963 in den Solar do Unhão umzog.⁶⁷ Im Teatro Castro Alves hatte Bo Bardi in den Trümmern und mit provisorischem Material zusammen mit Gonçalvez die „Dreigroschenoper“ von Bertold Brecht inszeniert. Bemerkenswert ist auch ihre Eröffnungsausstellung im Januar 1960 mit dem Titel „Forma Naturais“ [sic!] („Natürliche Formen“), die sie parallel zu einer Einzelausstellung mit Gemälden des abstrakten Malers Antônio Bandeira (* 1922 in Fortaleza; † 1967 in Paris), mit Skulpturen von Edgar Degas (* 1834 in Paris; † 1917 in Paris) aus der Sammlung des MASP und einer Gruppenausstellung aus dem Museumsarchiv – darunter drei Werke von Cândido Portinari (* 1903 in Brodowski/SP; † 1962 in Rio de Janeiro) – zeigte. Das Foyer hatte sie dazu mit Vorhängen in vier Räume unterteilt.⁶⁸ Aus Fotos lässt sich erschließen, dass „Forma naturais“ aus Objekten aus Naturmaterialien bestand und wie die Arte Povera den Blick auf das von der Natur geformte Material lenkte.⁶⁹ Damit machte schon die erste Kombination von Ausstellungen deutlich, dass die Museumsleiterin dem Thema Mensch, Gesellschaft und Artefakten einen zentralen Stellenwert zuschrieb. Sie kontextualisierte die manuelle Produktion als eine Notwendigkeit, Mensch zu sein, so der brasilianische Urbanist Juliano Aparecido Pereira.⁷⁰ Dies gelinge ihr dadurch, dass sie den Produktionsprozess der Kunst, des Designs oder auch der Raumgestaltung als expliziten Ausdruck einer menschlichen Handlung, die innerhalb eines sozialen, ökonomischen oder naturverbundenen Kontexts vollzogen wird, vor Augen führe. Dadurch wird auch ihre Kritik am Kunstwerk zum Ausdruck gebracht, das als auratisches Objekt nichts von seinem menschlichen Ursprung preisgibt. Es ist deswegen auch leicht nachvollziehbar, dass Bo Bardi ihr Museum in Salvador gar nicht als solches verstanden wissen wollte, sondern als Schule, Zentrum und als eine kulturell(-politische) Bewegung:

67 1963 wechselte der Standort des MAM/BA in den Solar do Unhão, wo Bo Bardi das Museu de Arte Popular einrichtete.

68 Pereira, Juliano Aparecido: „A didáctica dos museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade e da identidade local (1960-1964)“, <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/o8oR.pdf> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

69 Diese Aussage ist eine Annahme. Die mir zur Verfügung gestandene Fotografie zeichnet nur ein Schwarz-Weiß-Bild der Ausstellungssituation nach.

70 J.A. Pereira: A didáctica dos museus, unpaginiert.

Dieses unsere ist kein Museum, der Begriff ist unangemessen: Das Museum bewahrt und unsere Kunstsammlung existiert noch nicht. Dieses unsere sollte Zentrum, Bewegung, Schule heißen, und die zukünftige Sammlung, die nach didaktischen und nicht zufälligen Kriterien gut programmiert ist, sollte heißen: Ständige Sammlung. In diesem Sinne haben wir das Wort Museum übernommen.⁷¹

Vergleichbar klingt es in einem Artikel, den der Cineast Glauher Rocha geschrieben hat: „Das MAM/BA ist kein Museum, es ist eine Schule, eine ‚Bewegung‘ für eine Kunst, die nicht vom Menschen losgelöst ist.“⁷² In diesem Text beschreibt Rocha Bo Bardis vielfältige Arbeit als neue Museumsdirektorin, die in den ersten Monaten nicht nur Befürworter ihrer Arbeit hatte, sondern auch Kritiker. Ohne die Kritikpunkte explizit zu nennen, weist Rocha auf Bo Bardis Resultate hin. Sie hätte in weniger als einem Jahr eine „ganz neue Atmosphäre“ in Bahia geschaffen, trotz minimaler finanzieller Ressourcen und Unterstützung mit Mitarbeitenden. Bo Bardi hat auch nebst den Ausstellungen eine Schule für Kinder, eine Musikschule und eine „Universidade Popular“, ein „Volkshochschule“ ins Leben gerufen, die Handwerk und Industriedesign unterrichtete. Wie Bo Bardi selbst damals schrieb, war es ihr Anliegen, eine Bewegung ins Leben zu rufen, die sich direkt aus den „kulturellen brasiliensischen Wurzeln“ entwickeln würde.⁷³ Sie sieht dieses Konzept der Integration und Aufwertung der Wurzeln als eine „Synthese der Künste“, die in der „kritischen Sprache der Moderne“ eine

71 „Este nosso não é um Museu, o termo é impróprio: o Museu conserva e a nossa pinacoteca ainda não existe. Este nosso deveria se chamar Centro, Movimento, Escola, e a futura coleção, bem programa segundo critérios didáticos e não ocasionais, deveria chamar-se: Coleção Permanente. É neste sentido que adotamos a palavra Museu.“ Bardi, Lina Bo: Museu de Arte Moderna da Bahia. Salvador, Bahia, Brasil, Janeiro de 1960. Documento datilografado encontrado nos arquivos do MAM-Ba, no Solar do Unhão, zit. nach J.A. Pereira: A didáctica dos museus, unpaginiert.

72 Rocha, Glauber: „MAMB não é museu: é escola e ‚movimento‘ por uma arte que não seja desligada do homem“, in: Jornal da Bahia, Salvador, 21.9.1960.

73 Bo Bardi, Lina: „[Um dos mais importantes acontecimentos culturais dos últimos tempos...]\”, Manuscript, <https://iccaa.mfah.org/s/en/item/IIO870#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> (letzter Zugriff, 9.3.2021).

breit angelegte Kollaboration unterschiedlicher künstlerischer Ausformungen bedeutete. Dabei unterscheidet sich ihr Ansatz von euroamerikanischen Konzepten, in dem sie strikt eine Universalkultur verteidigt, deren Basis in der Gesellschaft liegt.

Wie in allen Kulturen liegt die wahre Kraft der Erneuerung in den Wurzeln der Gesellschaft [...].⁷⁴

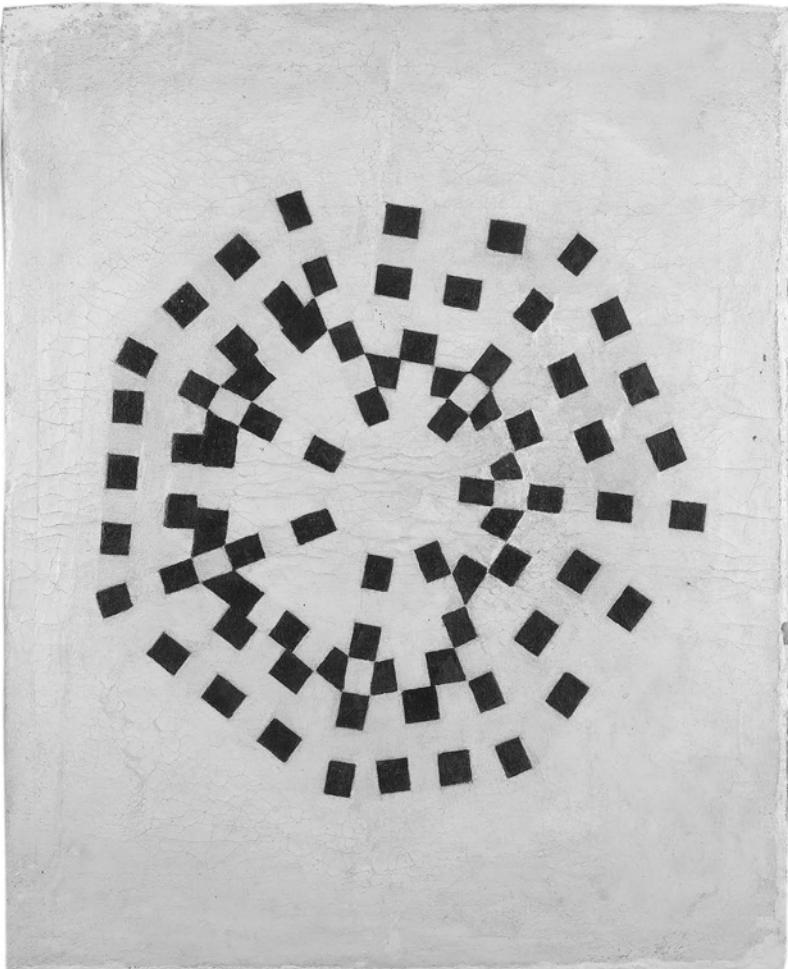
Diese Idee lässt sich auch in der Bewegung der „Trópicália“ finden, die in Salvador ihren Ursprung hat. Wichtige Künstler der Avantgarde wie Glauber Rocha, die Musiker Gilberto Gil (* 1942 in Salvador da Bahia) und Caetano Veloso (* 1942 in Santo Amaro/Bahia) und der Fotograf und Anthropologe Pierre Verger (* 1902 in Paris; † 1996 in Salvador) gehörten zur Bewegung, in die Bo Bardi direkten Zugang hatte. Die „Tropicália“ war mit der afrikanischen und der Populärkultur Bahias durchtränkt und entstand nicht nur als Anti-Bewegung zur Militärdiktatur ab 1964, sondern gilt auch nach dem „Movimento Antropofágico“ der 1920er Jahre als zweite große identitätsstiftende kulturelle Revolution in Brasilien. Bereits die anthropophagische Bewegung richtete sich gegen die Auswüchse des Establishments, des Akademismus und gegen alles Unauthentische und Oberflächliche. Eine wichtige Position der Anthropophagen waren die „magische Verbindungen zwischen der Menschheit als ganzer, Natur und Kosmos; [die] nicht-duale, ethische und metaphysische Einheit von Universum und menschlichem Leben.“⁷⁵ Wie Olivia de Oliveira schreibt, setzte Mário de Andrade, einer der Gründer der Bewegung und selbst zwar aus der weißen Elite stammend, auf einen „bewussten Nationalismus“ und auf eine Rückbesinnung der indigenen, afrikanischen und amerikanischen Wurzeln der brasilianischen Bevölkerung.

Diese Vorarbeiten haben dazu geführt, dass Bo Bardi sowohl „Bahia“ als auch die Eröffnungsausstellung des Solar do Unhão in Salvador de Bahia „Nordeste“ (1963) später in die umfassende Ausstellung

74 „Como em todas as culturas, a verdadeira força renovadora encontra-se nas raízes populares.“ Ebda.

75 Subirats, Eduardo: „El descubrimiento del Paraíso“, in: ders./de Oliveira, Olivia: Las arquitecturas de la civilización brasileira (unveröffentlichte Druckvorlage, 2012), S. 29, zit. nach O. De Oliveira: Mythos, Volkswissen und kollektives Gedächtnis, S. 154.

„A mão do povo brasileiro“ (1969) am MASP in São Paulo einfließen lassen sollte. Bo Bardi hat in diesem Projekt nochmals wesentliche Elemente ihrer Faszination für den Nordosten mit seiner reichen Volkskultur, in der orale Traditionen, Musik, Architektur und Kunsthandwerk ineinandergeflochten waren, zusammengebracht. Es war die Eröffnungsausstellung des neuen MASP an der Avenida Paulista unter dem Patronat von Rodrigo Mello Franco de Andrade, dem Kunstkritiker und Direktor für Denkmalpflege der Stadt São Paulo. Die bisherigen Erläuterungen haben es angedeutet: Auch „O mão do povo brasileiro“ im neueröffneten MASP muss zusammen mit der im Dienst der Wirtschaftsmacht stehenden „Architektur der Freiheit“ und allen aus dem Innern des Moderneparadigmas heraus entwickelten Umwertungsversuchen als complexes, kontroverses und tiefer zu erforschendes Projekt behandelt werden.



Artur Amora, Ohne Titel, undatiert
Öl auf Leinwand, 45 x 55.3 cm
Museu de Imagens do Inconsciente, Rio de Janeiro

1.3

Kunst der Avantgarde in Rio de Janeiro, Kunstunterricht und Kunst der „Entfernten“

Das Museu de Arte São Paulo MASP, der von Oskar Niemeyer (* 1907 in Rio de Janeiro; † 2012 in Rio de Janeiro) entworfene Pavilhão da Bienal, der Parque do Ibirapuera sowie das von Affonso Eduardo Reidy (* 1909 in Paris; † 1964 in Rio de Janeiro) im brutalistischen Stil errichtete Museu de Arte Moderna MAM/RJ beschritten als Bildungseinrichtungen von Anfang an fortschrittliche Wege in der Kunsterziehung. Diese war Teil einer „Verfeinerung“ der Kunstinstitutionen, die sich zeitgleich mit dem Modernisierungsprozess des Landes entwickelte.¹ Im in vielerlei Hinsicht bedeutenden Jahr 1959 war das MAM/RJ, das später durch Gärten von Roberto Burle Marx (* 1909 in São Paulo; † 1994 in Rio de Janeiro) und ein Mehrzweckgebäude mit einer Schule, Ausstellungsräumen und Konzertsälen umschlossen wurde, noch im Bau. 1951 gegründet, nahm das Museum seine Tätigkeit zunächst an einem provisorischen Standort auf, darunter auch den hauptsächlich vom Künstler Ivan Serpa (* 1923 in Rio de Janeiro; † 1973 in Rio de Janeiro) durchgeführten Kunstunterricht. Später berühmte Schüler Serpas waren unter anderem Hélio Oiticica (* 1937 in Rio de Janeiro; † 1980 in Rio de Janeiro) und sein Bruder César.² Zusammen mit der 1946 gegründeten Kunstwerkstatt der Psychiatrischen Klinik Pedro II in Engenho de Dentro, einem Stadtteil von Rio de Janeiro, in dem die Künstler Almir Mavignier (* 1925 in Rio de Janeiro; † 2018 in Hamburg), Abraham Palatnik (* 1928 in Natal; † 2020 in Rio de Janeiro), Ivan Serpa und später der Kunstkritiker Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro) arbeiteten und sich sozialisierten, wurden diese experimentellen Bildungseinrichtungen zu einem wichtigen Nährbo-

¹ Osorio, Luiz Camillo: „Das Verlangen nach Form und die Formen des Verlangens: Der Neokonkrethismus als einzigartiger Beitrag der brasiliensischen Kunst“, in: Kudielka, Robert (Hg.): Das Verlangen nach Form: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 16–25, hier S. 16.

² Hélio Oiticica hatte zwei Brüder, den Architekten César (* 1939) sowie den Kinderarzt Claudio (* 1941).

den für die Kunstproduktion in Rio de Janeiro. Darüber hinaus sollten auch die Ausstellungen mit Werken des Engenho de Dentro, die 1947 und 1949 in Rio und São Paulo stattfanden, eine bedeutende Rolle bei der Entwicklung einer formalen, aber dennoch expressiven Sensibilität spielen, da sie entscheidende Impulsgeber für den Neoconcretismo in Rio de Janeiro wurden. Dieses Kapitel beleuchtet die unterschiedlichen Entwicklungsstränge zwischen den alternativen Orten, an denen Kunst unterrichtet und diskutiert wurde, und den sich daraus entwickelnden theoretischen Konzepten der „Arte infantil“, der „Arte virgem“ und letztlich des Neoconcretismo, die insbesondere die Avantgarde in Rio de Janeiro prägen sollten, aber auf internationaler Ebene entweder missverstanden oder ignoriert wurden. Eine wichtige Rolle spielte dabei nicht nur der vielbereiste und vernetzte Kunstkritiker Mário Pedrosa, sondern auch die Verbindung zwischen der Psychoanalytikerin Nise da Silveira (* 1905 in Maceió; † 1999 in Rio de Janeiro) und Carl Gustav Jung (* 1875 in Kesswil; † 1961 in Küsnacht) in Zürich.

„Lernen vom Wahnsinn“³ – Nise da Silveira

Ein für die Entwicklung alternativer Pädagogik in den Kunstinstitutionen prägender Ort war das Malatelier, das die Psychiaterin Nise da Silveira an ihrer langjährigen Wirkungsstätte, dem psychiatrischen Zentrum Pedro II (Centro Psiquiátrico Nacional Pedro II) in Engenho de Dentro, einem nördlich gelegenen Stadtteil Rio de Janeiros, zusammen mit dem Künstler Almir Mavignier einrichtete.⁴ In frühen Jahren wurde Silveira während der populistischen Diktatur Getúlio Vargas' wegen des Besitzes marxistischer Literatur über ein Jahr lang inhaftiert.⁵ Sie

3 Cabañas, Kaira M.: Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt, in: October, 153, I, 2015, S. 42–64; Cabañas, Kaira M.: Learning from Madness. Brazilian Modernism and Global Contemporary Art, Chicago/London: The University of Chicago Press 2018.

4 Folgende Biografien sind für da Silveiras Bezug zur Kunst exemplarisch: Gullar, Ferreira: Nise da Silveira. Uma Psiquiatra rebelde, Rio de Janeiro: Relume Dumará 1996; Melo, Walter: Nise da Silveira, Coleção Pioneiros da Psicologia, 4, Rio de Janeiro: Imago Editora 2001.

5 Magaldi, Felipe: „Psyche meets matter: Body and personhood in the medical-scientific project of Nise da Silveira“, in: História, Ciências, Saúde, 25, I, 2018, S. 1–20, hier S. 5, <https://pdfs.semanticscholar.org/8036/67d634oa2c159b5532ec9d3b532cda671b86.pdf> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

hatte acht Jahre lang Berufsverbot, bis sie 1944 zu Beginn der Demokratisierung des Landes als Ärztin im Engenho de Dentro angestellt wurde. In der Zwischenzeit hatte man die Behandlung psychischer Krankheiten um zahlreiche neue Therapieformen wie die Elektroschocktherapie, die irreversible Psychochirurgie oder Lobotomie des späteren Nobelpreisträgers Egas Moniz und die Insulinkomatherapie erweitert.⁶ Als Nise da Silveira diese Therapien selbst anwenden sollte, rebellierte sie dagegen.⁷ Sie beurteilte die Methoden als riskant, aggressiv und ineffektiv, und war überzeugt, dass „all these techniques [...] constitute an attack on the integrity of man in his noblest of organs“.⁸ Aufgrund ihrer Kritik an den neuen wissenschaftlichen Therapien wurde sie in die Beschäftigungstherapie versetzt, da diese die einzige war, in der keine der invasiven Methoden verwendet wurden. 1946 gründete das Hospital die Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação, die Sektion für Beschäftigungstherapie und Rehabilitation.

Bei Silveiras Ankunft bestand die Tätigkeit der Patientinnen und Patienten vorwiegend aus Putzen und manuellen Arbeiten. Mavignier war damals Angestellter des Spitals. Mit ihm begann Silveira ein umfassendes Programm umzusetzen, das Malerei, Modellieren und skulpturelles Arbeiten anbot. Im Sinne der Deinstitutionalisation der psychiatrischen Anstalt sprach Silveira nicht mehr von mentaler Krankheit bei Patientinnen und Patienten, sondern von „Zuständen des Seins“. Sie definierte die Beschäftigungstherapie als eine „Emotion des Umgangs“. Deswegen sah sie es als nicht mehr notwendig an, die Räume zu verriegeln, sondern öffnete diese physisch, aber auch indem sie allen Menschen den Zugang erleichterte und sogar Tiere, vor allem Katzen, in den Klinikalltag einführte.⁹

Viele der dortigen Patientinnen und Patienten waren in ihrer verbalen Kommunikation eingeschränkt, was Silveiras Interesse und ihrer Orientierung an Carl Gustav Jungs Arbeit mit Symbolbildern

6 Ebd., S. 6.

7 F. Gullar: Nise da Silveira. Uma psiquiatra rebelde, S. 46.

8 Silveira, Nise da: O mundo das imagens, São Paulo: Ática 1992, S. 12, zit. nach F. Magaldi: Psyche meets matter, S. 7.

9 Passetti, Edson: „Nise da Silveira, um andarilha cósmica“, in: Ecopolitica, II, Januar-April 2015, S. 72-76, hier S. 72, <https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/23576/16903> (letzter Zugriff: 28.1.2022).

entgegenkam. Bilder waren für Silveira der wichtigste Weg zum Unbewussten. Verbale Äußerungen ordnete sie der Logik und dem Verstand zu, die ihrer Meinung nach keine Wege zur Heilung öffneten. Die Ärztin war überzeugt, dass mit Bildern und der Verbindung zwischen sensorieller Erfahrung und kreativer Fähigkeit auch therapeutisch gearbeitet werden könne.¹⁰ In diesem Punkt unterschied sich ihr Denken ihrer Meinung nach von dem Sigmund Freuds (* 1856 in Freiberg/Mähren; † 1939 in London), der das Bild nur als Ausgangspunkt für verbale Assoziationen ansah.¹¹ Ihre Haltung sah sie auch in den Berichten des französischen Schauspielers und Dramatikers Antonin Artaud (* 1896 in Marseille; † 1948 in Ivry-sur-Seine) bestätigt, der seine letzten Lebensjahre in einer psychiatrischen Klinik in Paris verbrachte und seine dortigen Erfahrungen in seinen „Cahiers“ niederschrieb. Für Nise da Silveira war Artaud einer der wenigen, dem es gelang, die Erfahrung von Wahnsinn in Worte zu fassen.¹²

1952 gründete die Psychoanalytikerin das Museu de Imagens do Inconsciente (Museum der Bilder des Unbewussten), um die Werkssammlung öffentlich zu machen, sowie 1956 die Casa das Palmeiras (Palmenhaus), einen halboffenen Ort zwischen Familie, sozialem Umfeld und Klinik. Sie selbst agierte im Kollektiv mit Patienten, Tieren, Mitarbeitenden und Künstlern. Nise de Silveira nahm damit zu jener Zeit, als die mechanischen Therapien noch nicht flächendeckend durch psychopharmakologische Substanzen abgelöst worden waren, eine Pionierrolle im biopolitischen Verständnis der Natur des Menschen ein.¹³

¹⁰ F. Magaldi: *Psyche meets matter*, S. 13.

¹¹ „Psychoanalysis aims to discover materials repressed in disguise in painted images. And in order to bring them into consciousness, in analytic therapy the image will serve merely as a starting point for verbal associations until the repressed unconscious is reached [...] The images, then, have to be translated into words“. Da Silveira, Nise: *Imagens do inconsciente*, Rio de Janeiro: Alhambra 1981, S. 133–134, zit. nach F. Magaldi: *Psyche meets matter*, S. 8.

¹² Da Silveira schrieb auch ein Buch über Artaud, Artaud: *A nostalgia do mais*, Rio de Janeiro: Sumen 1989. Den Hinweis habe ich F. Magaldi: *Psyche meets matter*, S. 8, entnommen.

¹³ Das erste Neuroleptikum, Chlorpromazin, wurde erst 1950 als Antihistamin synthetisiert, das als Nebenwirkung sedierende und antipsychotische Eigenschaften aufwies. Kurz darauf wurde dieses Medikament an Patienten mit Manie und Schizophrenie getestet und Neuroleptika wurden langsam zur vorherrschenden suppressiven Therapieform.

Ihr Interesse bestand darin, die inneren Welten der Schizophrenen zu sehen, den Schmerz der Menschen zu verstehen und zugleich auch ihre Lebensbedingungen zu verbessern. Es ging ihr darum, Aktivitäten für die Patientinnen und Patienten zu finden, die deren möglichen Ausdrucksformen entgegenkamen. „Wir müssen auf der non-verbalen Ebene beginnen“,¹⁴ so Silveira, weshalb sie gleich zu Beginn die Einrichtung mit verschiedenen Beschäftigungsateliers (Buchbinderei, Tischlerei, Schneiderei, Kunsthandwerk, Tanz, Musik, Theater) erweiterte, um den dort Tätigen die Gelegenheit zu geben, sich besser in einen sozialen Kontext zu integrieren.¹⁵ Im Sinne Jungs war Silveira überzeugt:

[W]enn ein hohes Maß an Bewusstseinseinschränkung besteht, sind oft genug nur die Hände in der Lage zu phantasieren.¹⁶

Die Räumlichkeiten, in denen diese Tätigkeiten stattfanden, sollten nicht einschränkend sein, sondern den Menschen helfen, den verschiedenen Symptomen ihrer Krankheitsbilder visuellen oder skulpturalen Ausdruck zu verleihen.

Die Ausübung mehrerer Beschäftigungstherapien zeigte, dass die innere Welt eines Psychotikers ungeahnten Reichtum birgt und diesen auch noch nach vielen Jahren der Krankheit bewahrt, was im Widerspruch zu den derzeit akzeptierten Konzepten steht.¹⁷

Die alternativen Ansätze zur Entwicklung humanitärer Gleichheit besaßen Silveira zufolge eine

¹⁴ Silveira, Nise da: *Imagens do inconsciente*, Rio de Janeiro: Alhambra 1981, S. 102, zit. nach Castro, Eliane Dias de/Lima, Elizabeth Maria Freire de Araújo: „Resistance, innovation and clinical practice in Nise da Silveira's thoughts and actions“, in: *Interface*, 3, 2007, S. 6, http://socialsciences.scielo.org/pdf/s_icse/v3nse/scs_a22.pdf (letzter Zugriff: 10.1.2022)

¹⁵ Ebda, S. 2.

¹⁶ Zitat nach C. G. Jung, zit. nach Silveira 1981, S. 102, in: E. Castro/E.M. Lima Freire de Araújo: Resistance, innovation and clinical practice, S. 3 (Übers. der Autorin).

¹⁷ Silveira, Nise da: *Imagens do inconsciente*, Rio de Janeiro: Alhambra, 1981, S. 11, zit. nach E. Castro/E.M. Lima Freire de Araújo: Resistance, innovation and clinical practice, S. 3 (Übers. der Autorin).

Leidenschaft für die Einheit [...]. Jung ist auch von der Einheit begeistert. Seine Begegnung mit der modernen Physik, die die newtonssche Physik hinter sich ließ, war sehr wichtig. So wie die Quantenphysik Materie nicht von Energie unterscheidet, unterscheidet Jung auch nicht zwischen Materie und Psyche. Das ist es, was mich an Jung besonders fasziniert: was Individuen, die in anderen Seinszuständen leben und sich zersplittert haben, dazu treibt, die Wiederherstellung der eigenen Einheit zu versuchen. Die kleinen [Seins-]Weisen der unendlichen Substanz – wie Spinoza sagt. Und diese [Seins-]Weisen haben das Recht, sich selbst zu sein.¹⁸

Silveira untersuchte nicht nur den psychischen Dynamismus der Schizophrenie und die künstlerischen Resultate, die für sie Teil der Beurteilung des Heilungsprozesses waren, sondern verstand insbesondere die Malerei als Mittel zur Heilung. Indem Bilder des Unbewussten über den künstlerischen Ausdruck in eine bildliche Form finden, so Silveira, können sie von der Person als weniger gefährlich gesehen werden; sie würden ihre Grundlage verlieren und „energetische Belastungen würden sich desintegrieren“, d.h. zerfallen.¹⁹ Auf diese Weise ermögliche die Malerei den Patienten, ihre inneren Welten zu erkennen und zugleich damit eine Verbindung zur Außenwelt zu etablieren.

Silveira gehörte in ihrer Zeit zu den wenigen, die gegen ein dualistisches Denken arbeiteten, das dem cartesianischen Mechanismus seit der Aufklärung zugrunde lag. Die Trennung von Geist und Materie, deren Folge ein mechanistisches Menschenbild war, lehnte sie entschieden ab. In diesem Sinne fand sie in Jung und der Psychoanalyse seiner Prägung ein Feld, das die kosmische Realität, die Verbindung von Geist und Materie und eine Referenz an die Naturphilosophie der Romantik miteinander verband. Gerade die Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg war, so der Sozialanthropologe Luiz Fernando Dias Duarte, auch von Neuausformungen dieses romantischen Gedankens in den Gegenkulturen, im Orientalismus und in verschiedenen Formen der Nachkriegsmoderne

¹⁸ Mello, Luiz Carlos: Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde, Rio de Janeiro: Edições Automática/Hólos 2014, S. 295 (Übers. der Autorin).

¹⁹ E. Castro/E.M. Lima Freire de Araújo: Resistance, innovation and clinical practice, S. 6.

sichtbar.²⁰ Silveira hat der brasilianischen Nachkriegsmoderne wesentlich den Boden für den Diskurs des Kosmologischen, sein alternativ definiertes Menschenbild, die Educação popular und den Prozess der Subjektivierung bereitet, wie er auch durch die Pädagogen Paulo Freire (* 1921 in Recife; † 1997 in São Paulo), Florestan Fernandes (* 1920 in São Paulo; † 1995 in São Paulo) und Moacyr de Góes (* 1930 Natal/Rio Grande do Norte; † 2009 in Rio de Janeiro) in ihren politisch erlaubten Phasen vorangetrieben wurde.

Ein Ort des Umdenkens²¹

Es war für Silveira sehr naheliegend, in der „Seção de Terapêutica Ocupacional e Reabilitação“ die Zusammenarbeit mit Künstlerinnen und Künstlern zu suchen. Der Vorschlag, dort ein Atelier einzurichten, stammte von Mavignier, der nach seinem Spitaldienst vor Ort malte.²² Die Öffnung des Ortes für die Kunstschaffenden aus Rio de Janeiro hatte nicht nur große Auswirkungen auf das damalige künstlerische Milieu und die konkrete Kunst in Rio de Janeiro, sondern auch auf die Programme der neu gegründeten Museen wie das MAM/RJ. Mavignier gab zudem den Impuls, die entstandenen Arbeiten auszustellen. Er lud weitere Künstlerinnen und Künstler zu Besuchen ein, darunter Serpa und Palatnik, später Geraldo de Barros (* 1923 in Chavantes; † 1998 in São Paulo). Auch die Künstlerin Lygia Pape (* 1927 in Nova Friburgo; † 2004 in Rio de Janeiro) berichtet von sonntäglichen Besuchen im Atelier.²³ Mavignier war weniger am therapeutischen Wert der künstlerischen Arbeit interessiert, er wollte unter den Patienten Künstler entdecken,

20 Duarte, Luiz Fernando Dias: „A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente“, in: Revista Brasileira de Ciências Sociais, 19, 5, 2004, S. 5-18.

21 Villas Bôas, Glauzia: „O ateliê do engenho do dentro como espaço de conversão (1946-1951): arte concreta e modernismo no Rio de Janeiro“, in: Botelho, André/Rugá Bastos, Elide/Villas Bôas, Glauzia (Hg.): O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil, Rio de Janeiro: Topbooks 2008, S. 147f., zit. nach L.C. Osorio: Das Verlangen nach Form, S. 19.

22 Mavignier, Almir: „Almir Mavignier und Robert Kudielka/Ange-la Lammert, Hamburg, 23. April 2010“, in: Kudielka, Robert (Hg.): Das Verlangen nach Form: Neoconcretismo und zeitgenössische Kunst aus Brasilien, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 206-210, hier S. 209.

23 Pape, Lygia: Catiti catiti, na terra dos Brasis, Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Departament de Filosofia 1980, S. 47-48, zit. nach G. Villas Bôas: A estética da conversão, S. 204.

die wie Emygdio de Barros (* 1895 in Paraíba do Sul; † 1986 in Rio de Janeiro) ohne diese Möglichkeit und die Begleitung eines Künstlers nie einen Impuls für ihre eigene künstlerische Tätigkeit erhalten hätten.²⁴ Bereits ein Jahr nach Gründung des Ateliers fand die erste von Mavignier organisierte Ausstellung in der Galerie des Ministério da Educação e Cultura (Ministeriums für Bildung und Kultur) in Rio de Janeiro statt. Dort begegnete Mavignier auch Mário Pedrosa zum ersten Mal. Pedrosa wurde durch die Werke aus dem Engenho de Dentro nicht nur zu einem Verteidiger der Theorien Nise da Silveiras, sondern fand sich auch zu einer vertieften theoretischen Beschäftigung mit diesen Werken im Kontext der Kunstentwicklungen in Brasilien animiert. Pedrosa rezipierte diese Arbeiten zunächst in einem gestalttheoretischen Kontext der Universalität der plastischen Form. In seiner zwei Jahre später verfassten Dissertation „Die affektive Natur der Form im Werk der Kunst“ beschäftigt er sich analog mit der Frage, wie die Form eines Kunstwerks wahrgenommen wird, wo es zwischen Subjektivität und Objektivität und Form und Ausdruck steht. Pedrosa nimmt dabei Bezug auf seine Studien der Berliner Gestalttheorie der 1920er Jahre und diskutiert Max Wertheimers „gute Form“ ebenso wie die Figur-Grund-Relationen im Rahmen der Wahrnehmung.²⁵ Im Vortrag (und späteren Artikel), den er für den Abschluss der ersten Ausstellung der Werke des Engenho de Dentro verfasste, befragt Pedrosa das Unbewusste des künstlerischen Ausdrucks, das er in den Werken aus der Klinik erkennt, ebenso auch die Ordnung der Objekte, die einer realistischen Darstellung entgegenstehen. Mit „affektiv“, einem Begriff, den er zunächst in diesem Beitrag von 1947 und dann im Titel seiner Dissertation verwendet, bezeichnet der Kritiker die Transformation der natürlichen Beziehung zwischen Objekt und „Rhythmus der Form“, die nicht auf eine äußere Form begrenzt ist. Er unterscheidet diese von der „akademischen Imitation“ von „Meisterwerken“ und vom „abstrakten Intellektualismus“, beide würden zum „Fetisch“ werden.²⁶ Es zeige sich jedoch, schreibt Pedrosa, dass

24 G. Villas Bôas: A estética da conversão, S. 202.

25 Eine ausführliche Besprechung von Pedrosas Dissertation findet sich bei K.M. Cabañas: Learning from Madness. Brazilian Modernism, S. 91ff.

26 Pedrosa, Mário: „The Vital Need for Art“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 103–112.

mit den Werken des Engenho de Dentro zum ersten Mal das Problem des „psychologischen Ursprungs und die subjektiven Mechanismen dieser Tätigkeit“ ,vor‘ der Beendigung eines Werks adressiert sind. Ein Vergleich der Kunst psychopathischer Persönlichkeiten mit der von Kindern zeige, dass sich beide der „Seele einer Komposition“ verweigern:

[...] however, it is what most differentiates the drawing or painting of a psychopathic personality or a child from those of a still conscious artist. In them a subjective confidence, an explosion of the affected self and the child's cosmic amazement before the eternally new spectacle, is predominant.²⁷

Kunst beginne mit den Kritzeleien von Kindern und sei überall dort vorhanden, wo der Mensch Gebrauch von Hand und Auge mache, um unter anderem „nur unbewusste Impulse auszudrücken.“²⁸ Zwei Jahre später organisierte Pedrosa zusammen mit dem belgischen Kritiker und Direktor des Museu de Arte Moderna/MAM in São Paulo, Leon Dégand (* 1907 in Gand; † 1958 in Paris), eine Folgeausstellung, „Nove artistas do Engenho de Dentro“ („Neun Künstler aus dem Engenho de Dentro“). Beide Ausstellungen und ihre Kritiken haben eine lange Polemik um diese Kunst hervorgebracht, die sich vorwiegend mit der Frage beschäftigte, ob die Werke aus der Psychiatrie Kunst von Künstlern sind oder nicht vielmehr Dokumente wissenschaftlichen Interesses. Pedrosa wie Mavignier haben immer den künstlerischen Charakter dieser Werke verteidigt und verneint, dass nur ein Künstler mit kunstakademischem Abschluss ein Künstler sei. Im Katalog von „Nove artistas“ unterscheidet auch Nise da Silveira Künstler mit Krankheit und ohne, betont aber, dass es Individuen gäbe, die sich außerhalb der psychischen Norm bewegten und die Kraft zum Ausdruck hätten.²⁹

Dass Ausstellungen aus dem Kontext psychiatrischer Anstalten auch in Brasilien zu diesem Zeitpunkt nicht gänzlich neu waren, hat die Kunsthistorikerin Kaira M. Cabañas ausführlich rekonstruiert. So gilt vor allem der „Mês das crianças e dos loucos“ („Monat der

27 M. Pedrosa: The Vital Need for Art, S. 109.

28 Ebda.

29 Gullar: Nise da Silveira. Uma Psiquiatra rebelde, S. 96, zit. nach G. Villas Bôas: A estética da conversão, S. 208.

Kinder und der Verrückten“), der vom Psychiater und Intellektuellen Osório César (* 1895 in Parahyba; † 1979 in Franco da Rocha) und dem Künstler Flávio de Carvalho (* 1899 in Nossa Senhora do Amparo; † 1973 in Valinhos) im „Club dos Artistas Modernos“ in São Paulo 1933 organisiert wurde, als wichtiger Referenzpunkt innerhalb des damaligen künstlerischen und wissenschaftlichen Interesses an der sogenannten „Bildnerei der Geisteskranken“. Dies war, wie wir wissen, durch die Ärzte und Psychiater Paul Meunier alias Marcel Réja (1873-1957), Walter Morgenthaler (* 1882 in Ursenbach; † 1965 in Bern) und Hans Prinzhorn (* 1889 in Hemer; † 1933 in München) Anfang des 20. Jahrhunderts mit großem Einfluss auf die nachfolgende Art brut eines Jean Dubuffet (* 1901 in Le Havre; † 1985 in Paris) untersucht worden. César konnte mit seinem Buch zum künstlerischen Ausdruck bei den „Entfernten“ („alienados“), das 1929 erschien, an die Arbeit von Prinzhorn, Morgenthaler und auch Cesare Lombroso (* 1835 in Verona; † 1909 in Turin) anknüpfen.³⁰ Der Diskurs um die Kunst von Patientinnen und Patienten aus psychiatrischen Kliniken beinhaltete immer auch vergleichendes Material aus der Kinderkunst und der Kunst der „Primitiven“, eingebettet in das zeitgenössische modernistische, ästhetische Denken, das von einer kritischen Distanzierung zur klassischen und Avantgardekunst aus dem Westen geprägt war.³¹ Für Pedrosa war dieser Kontext Grundlage für weitere kunstkritische und kunstpädagogische Texte, die mit den pädagogischen Programmen der neu gegründeten Museumsschulen in Verbindung stehen.

Museumsschulen in Rio de Janeiro

Pedrosa gründete 1949 mit Mavignier, Serpa und Palatnik die erste Gruppe abstrakt-konkreter Künstler in Rio de Janeiro. Im selben Jahr zeigte das MAM/SP die von Légand organisierte Eröffnungsausstellung „Do figurativismo ao abstracionismo“ („Von der Figuration zur Abstraktion“) – in jener Institution, in der im Anschluss auch „Nove artistas“ zu sehen war. Ein Jahr später wurden Werke aus dem Engenho de Dentro

³⁰ César, Osório: A expressão artística nos alienados: Contribuição para o estudo dos símbolos na arte, São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital do Juquery 1929.

³¹ K.M. Cabañas: Learning from Madness. Brazilian Modernism, S. 27.

am 1. Internationalen Psychiatriekongress in Paris gezeigt. Bis solche Werke in Europa allerdings nicht nur als Vergleichsobjekte der modernen oder entarteten Kunst, sondern als eigenständige Arbeiten ausgestellt wurden, sollte noch über ein Jahrzehnt vergehen.³² Kurz darauf, 1952, startete Ivan Serpa mit seinen Kunstkursen am MAM/RJ, im gleichen Jahr, als von Nise da Silveira das Museu de Imagens do Inconsciente gegründet wurde. Ähnlich wie das MASP war auch das MAM/RJ, das der Öffentlichkeit 1952 übergeben wurde, zunächst provisorisch untergebracht, bis es Ende der 1950er Jahre in einen beeindruckenden Neubau am Flamengo-Park, dem größten Park- und Erholungsgebiet der Stadt am Rande der Guanabara-Bucht, einziehen konnte. Dass Pädagogik ein wichtiger Baustein für das Haus war, legte die erste Direktorin Niomar Moniz Sodré (* 1916 in Salvador; † 2003 in Rio de Janeiro) bereits bei der Gründung 1951 fest. Niomar Moniz Sodré sollte später das entscheidende Momentum für die Durchführung der „Ausstellung brasilianischer Künstler“ in Europa einbringen (vgl. Kap. 2.3). Für den Neubau plante sie nebst den Galerieräumen Ateliers, ein Kino, einen Konzert- und einen Hörsaal. In seiner Eröffnungsrede bezeichnete der damalige Bildungsminister Ernesto Simões Filho das MAM/RJ, das eine private Institution wie das MASP war, als einen „Agenten der demokratischen Bildung für die Masse“.³³ Zur Zeit der Eröffnung war das Stichwort „demokratisch“ Chiffre für eine explizit politische und populistische Agenda, es bedeutete potentiellen Zugang zu Bildung für alle sowie eine Anbindung an das damals aktuelle demokratische System Brasiliens.

Im Vergleich zum Bildungsprogramm in São Paulo, das auch stark durch das Instituto de Arte Contemporânea/ICA und einer erhofften Einbettung in die Produkt- und grafische Industrie geprägt war, waren die kulturpolitischen Umstände in Rio etwas anders gelagert. Hier konzentrierte sich der Unterricht vermehrt auf die Förderung des freien Ausdrucks sowie die Arbeit mit Kindern. Diese Ausrichtung ist

³² Vgl. die von Harald Szeemann organisierte Ausstellung der Prinzhornsammlung in der Kunsthalle Bern (1963). Zu den Ausstellungen „Entartete Kunst“ (1933) und „Fantastic Art“ am Museum of Modern Art New York (1936) im Kontext der Ausstellungen in Brasilien vgl. K.M. Cabañas: Learning from Madness. Brazilian Modernism, S. 218, Fussnote 15.

³³ Le Blanc, Aleca: „A Democratic Education for the Masses: Ivan Serpa at Museu de Arte Moderna“, in: Ivan Serpa: Pioneering Abstraction in Brazil, New York: Dickinson Roundell 2012, S. 9–21, hier S. 9.

weitgehend auf die Impulse des Künstlers Ivan Serpa zurückzuführen, die parallel durch Pedrosa in einen kunsttheoretischen Kontext gestellt wurden. Serpa hatte vor seinem Engagement am MAM/RJ bereits im Engenho de Dentro mit Patienten gearbeitet. Sein Engagement im neuen Kunstmuseum ist, obwohl Serpa keine große Lehrerfahrung hatte, auf diese Tätigkeit zurückzuführen sowie auf den Kontakt, den der junge Künstler mit Pedrosa etablieren konnte, der sehr bald Serpas natürliches pädagogisches Talent erkannte.³⁴ In der Tageszeitung „Correio da Manhã“ verfasste der Kritiker einen wohlwollenden Artikel über die erste Einzelausstellung des jungen Künstlers, in dem er die „natürlichen, lebenden“ Formen seiner abstrakten Kunst und seine „schöne“ Kraft der Linie hervorhob. Das Außergewöhnliche an Serpas Kunst sei, so Pedrosa, seine „freie Hand“ und sein „freier Geist“, der sich von der aktuellen funktionalen Malerei abhebe.³⁵ Mit Serpa hatte das Museum auch einen aktiv in der Szene verankerten Künstler, der 1954 die Künstlergruppe „Frente“ gründen sollte, die unter anderem Hélio Oiticica, Aluísio Carvão (* 1920 in Belém; † 2001 in Poços de Caldas), Lygia Clark (* 1920 in Belo Horizonte 1920; † 1988 in Rio de Janeiro) und Lygia Pape zu ihren Mitgliedern zählte. „Frente“ gilt als Vorläufer des wichtigen Neoconcretismo um den Kritiker Ferreira Gullar (* 1930 in São Luís/Maranhão; † 2016 in Rio de Janeiro) und zahlreiche konkret arbeitende Malerinnen und Maler. Obwohl Serpas Rolle in der Grupo Frente nie formal definiert war, galt er doch als eine zentrale Persönlichkeit. Nur vier von fünfzehn Künstlern von „Frente“ hatte nicht an seinem Unterricht am MAM/RJ teilgenommen.³⁶

Ziel der 1952 gegründeten Kurse am MAM/RJ war in erster Linie die „Förderung des kreativen, eingeschlafenen Potentials“, das zu seiner eigenen und authentischen Sprache zurückgeführt werden musste. Serpa organisierte drei wöchentliche Malkurse, einen Theoriekurs sowie einen Kurs für Kinder der Museumsmitglieder.³⁷ Sein Konzept

34 Ebda.

35 Pedrosa, Mário: „Ivan Serpa's Experiment“ [18.8.1951], in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 267–269.

36 A. Le Blanc: A Democratic Education for the Masses, S. 10.

37 Bouletin de Outubro, S. II, zit. nach A. Le Blanc: A Democratic Education for the Masses, S. 19.

des „experimentellen Lernens“ ästhetischer Erfahrung war weitgehend geprägt durch die Schriften des amerikanischen Pädagogen John Dewey (* 1859 in Burlington; † 1952 in New York), des englischen Kunstkritikers Herbert Read (* 1893 in Yorkshire; † 1968 in Stonegrave) und des Wiener Künstlers und Kunstpädagogen Franz Čížek (* 1865 in Leitmeritz/ Böhmen; † 1946 in Wien), auf die Serpa durch den weitgereisten Pedrosa aufmerksam wurde. Die Bedeutung dieser Produktion zeigte sich auch umgehend in Ausstellungen wie der 1952 eröffneten „Exposição Infantil“ („The Children's Paintings Exhibition“).³⁸ Pedrosa verfasste den Katalogessay „Arte infantil“ („Kinderkunst“), in dem er die Arbeit Čížeks als eine „Revolution der Pädagogik“ würdigte. Im Gegensatz zum herkömmlichen Zeichenunterricht, der exaktes Kopieren nach Vorlagen verlangte, führte Čížek freie Pinselübungen und freie Wahl des Materials für Kinder ein. Als Professor für „Ornamentale Formenlehre“ vermittelte er zudem Erwachsenen die Grundlagen des Kubismus und des Expressionismus und ließ seine Studierenden diese Stile mit experimentellen Studien weiterentwickeln. In diesem Kontext war Čížek auch entscheidend an der Entstehung des Kinetismus beteiligt.³⁹ Pedrosa erwähnte auch den britischen Maler und Kritiker Roger Fry (* 1866 in London; † 1934 in London), der 1919 die Kinderzeichnungen aus der Schule der Pädagogin Marion Richardson (* 1892 in Ashford; † 1946 in Dudley) in den Räumlichkeiten der Omega Workshops Ltd. der Londoner Bloomsbury Group ausstellte.⁴⁰ Für Pedrosa zeigt die „Kinderkunst“ die verschiedenen Entwicklungsphasen der visuellen Wahrnehmung. Begleitend zur Ausstellung von Kinderkunst aus dem Atelier von Serpa am MAM/RJ publizierte er zusammen mit diesem eine Publikation mit dem Titel „Crescimento e Criação“ („Wachstum und Schöpfung“).⁴¹

38 Ebda.

39 Wikidal, Elke: „Die Jugendkunstklasse des Franz Čížek“, in: Magazin Wien Museum, 04.09.2020, <https://magazin.wienmuseum.at/die-jugendkunstklasse-des-franz-cizek> (letzter Zugriff: 28.2.2022).

40 Pedrosa, Mário, „Arte infantil“, in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília (Hg.): *Forma e Percepção. Estética. Textos Escolhidos II*, São Paulo: EDUSP 1995, S. 63-70.

41 Pedrosa, Mário/Serpa, Ivan: *Crescimento e Criação*, Rio de Janeiro 1954; wieder abgedruckt in Auszügen in Pedrosa, Mário: „Crescimento e Criação“, in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília (Hg.): *Forma e Percepção. Estética. Textos Escolhidos II*, São Paulo: EDUSP 1995, S. 71-79; Cabañas, Kaira M.: „A Strategic Universalist“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo

Darin sprechen sich Pedrosa und Serpa dafür aus, dass die Kinder mittels der ästhetischen Erfahrungen, die sie in den Klassen machten, zu innovativen und freidenkerischen Menschen heranwachsen könnten:

Our interest is not that children become artists. Out of 100 students, perhaps one will continue painting. But this new generation that has complete freedom will not look at art in the same way as the current generation, but rather as a logical consequence of the development of human progress. This generation will also have a capacity to distinguish what is good from what isn't, because it has keener visions.⁴²

Die neuen pädagogischen Konzepte, deren Ziel die maßgebliche Teilhabe aller an der demokratischen Entwicklung der Gesellschaft war, hatten auch den Anspruch, ästhetische und damit ethische Werte zu entwickeln:

The most important outcome of this education is the preparation it provides our youth to think clearly, to act with justice, to manage things soundly, to judge the whole and not just the parts, to appreciate life [...] even if they never again pick up a pen or pencil, they will see life as a wholesome or beautiful work of art worth preserving, they will not applaud hysterical dictators, but will march with progress without turning their backs on freedom, and above everything, they will appreciate a job well done, because they [...] will understand [...] aesthetic value that transcends even the ethical.⁴³

Aleca Le Blanc, die diese Zeilen zitiert, geht nicht weiter auf Pedrosas Aussage über „hysterische Diktatoren“ ein, es ist jedoch angezeigt, gerade diesen Hinweis auf Pedrosas internationales Verständnis für die Bedeutung einer Bildung für alle hin zu interpretieren. Pedrosa

(Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 23–35, hier S. 26.

42 A. Le Blanc: A Democratic Education for the Masses, S. 15.

43 Pedrosa, Mário/Serpa, Ivan: Crescimento e Criação, zit. nach A. Le Blanc: A Democratic Education for the Masses, S. 16.

war Trotzkist und Vertreter verschiedener Arbeiterparteien in Lateinamerika und befand sich während der Vargas-Diktatur im Exil. 1945 in sein Heimatland zurückgekehrt, wurde er zu einer wichtigen öffentlichen Stimme im Rahmen der dortigen Redemokratisierungsprozesse. Sein internationaler Einfluss auf die Entwicklungen während der Nachkriegszeit ist weitgehend unerforscht, jedoch von großer Bedeutung für ein umfassendes Verständnis dieser Periode, gerade weil durch ihn der Kunst eine politische Bedeutung zugesprochen wird. Dies ist auch an der Rolle der Kunstpädagogik an den Museen abzulesen.

Das damalige Geschehen in Brasilien – die Neugründungen von Museen und Kulturzentren, die politische Situation und die Alphabetisierungskampagnen – muss in Bezug zur Moderne weltweit gesehen werden. Es ist außergewöhnlich, dass diese pädagogischen Initiativen nicht nur für eine bestimmte bürgerliche Schicht oder für die Künstlerschaft unternommen wurden, wie dies an den historischen oder zeitgenössischen Bauhäusern bis hin zum Black Mountain College in den USA der Fall war. Eine Untersuchung „in Nahsicht“ zeigt die enge Verflochtenheit mit internationalen Bewegungen, jedoch auch die eigene, geopolitisch geprägte Qualität dieser Bestrebungen. Ausgehend von der Beschäftigung mit den Werken des Engenho de Dentro oder anderer psychiatrischer Kliniken in Brasilien hat sich ein fruchtbare theoretischer Diskurs gerade um die expressiven, organischen und aus dem Unterbewusstsein entstandenen Ausdrucksformen entwickelt.

Vergleich: Kunstunterricht in Deutschland

Ganz anders zeigte sich die Kunstpädagogik in Deutschland nach dem Krieg. Auch wenn dort zahlreiche Demokratisierungsbestrebungen im Rahmen der Reeducation stattfanden, erscheinen diese weitaus weniger innovativ gewesen zu sein als in Brasilien. Museumsschulen wie in Brasilien waren in der deutschen Nachkriegszeit nicht vorhanden. Der Kunstunterricht abseits von Akademien wurde durch die öffentlichen Schulen dominiert. Jugendkunstschulen im deutschsprachigen Raum entstanden erst Ende der 1960er Jahre. Nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs bestand per se ein großer Lehrermangel an den Schulen, es gab überaus große Klassen sowie eine Überalterung der Lehrerschaft, weil die Schulen gezwungen waren, die älteren, von den Nationalsozialisten entlassenen Lehrer wieder, wo möglich, einzuh

stellen. Amerikanische Reeducation-Teams bereisten die US-besetzte Zone, um in Vorträgen die neue Philosophie zu vermitteln und die alte NS-Propaganda zu ersetzen. Sie beruhte darauf, Lehrer auf eine neue Freiheit und eine kooperative Gesellschaft vorzubereiten. Die Demokratisierungsprogramme in den französisch und englisch besetzten Gebieten waren weniger strikt, doch auch da bestand eine starke Ablehnung gegen die Einflussnahme der Alliierten vor allem seitens der konservativen Kräfte in Deutschland. Vorstellungen von deutschen Reformern zur Erneuerung der Bildung konnten sich jedoch nicht durchsetzen. Die Kulturpolitikerin Hildegard Hamm-Brücher (* 1921 in Essen; † 2016 in München), damals Staatsministerin im Auswärtigen Amt, schrieb 1970:

Es ist nicht auszudenken, wie viele Umwege, Irrtümer, ideologiefbefrachtete Schulkämpfe und Fehlinvestitionen wir uns hätten ersparen können, wenn sich die Schul- und Reformvorschläge der Alliierten, die ja im Wesentlichen den Reformprogrammen der fortschrittlichen Parteien entsprachen, bereits in den ersten Nachkriegsjahren durchgesetzt hätten.⁴⁴

Nach 1945 wurde in Deutschland eine musiche Erziehung verfolgt, die vorwiegend aus Geschmacks- und Gefühlserziehung bestand und die bewusst unpolitisch sein sollte. Mit Innerlichkeit und Versenkung, dem Ziel des Vergessens der täglichen Not sollten mit dem bildnerischen Schaffen „zivilisatorische“ Schäden geheilt werden.⁴⁵ Elemente der musiche Erziehung waren jedoch auch eine Hinwendung zur Volkskunst sowie eine bürgerliche Erziehung zum guten Geschmack, nur begrenzt konnten Kinder in einem rigiden Lehrsystem einen subjektiven, emotionalen Ausdruck im Kunstunterricht finden.⁴⁶ Die Wiederbelebung der recht eigenen systematisierten Prinzipien der Bauhauslehren führte zu einem „formalen Kunstunterricht“,

44 Zit. nach Klessmann, Christoph: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955, Band 193, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982, S. 95.

45 Peez, Georg: Einführung in die Kunstpädagogik, Stuttgart: W. Kohlhammer 2008, S. 47.

46 Ebda., S. 47.

dessen Schwerpunkt – man denke an die Lehrbücher Paul Klees (* 1879 in Münchenbuchsee; † 1940 in Muralto) oder Johannes Ittens (* 1888 in Wachseldorn; † 1967 in Zürich), die zu Beginn der 1960er Jahren populär wurden – formal-bildnerische Ordnungsaufgaben waren, die oft aus abstrakten Übungsreihen bestanden. Vertreter dieser Kunstdidaktik waren u.a. Reinhard Pfennig (1914–1995), Autor von „Gegenwart der bildenden Kunst“ (1959), und der frühe Gunter Otto (* 1927 in Berlin; † 1999 in Bad Bevensen), der „Kunst als Prozess im Unterricht“ (1964) verfasste. Man war überzeugt, Kunst könne objektivierbar und in Lernschritten vermittelt werden.⁴⁷ Die Alltagskultur, geschweige denn eine politisch-mündige Entwicklung durch Kunst, wie sie in den USA oder in England verbreitet waren, wurden ausgeklammert. Erst Ende der 1960er Jahre änderte sich die Vorstellung von Kunst als ästhetische Kategorie, die nun qualitätsunabhängig und „wertneutral“ betrachtet wurde. Im Sinne Gunter Ottos, der sich in Folge vom Formalismus abwandte, ergaben ästhetische Prozesse, egal ob von Kindern, Jugendlichen, Künstlern oder Laien, nun gleichwertige ästhetische Objekte. Bis Kunst weitflächig als sozialer Bildungsprozess verstanden werden konnte, angeregt natürlich auch durch Joseph Beuys (* 1921 in Krefeld; † 1986 in Düsseldorf), dauerte es in Deutschland bis in die 1980er Jahre und darüber hinaus.⁴⁸

Die als radikalpädagogisch zu bezeichnenden Ansätze waren für Serpa und den Engenho de Dentro nicht nur für ein inklusiv verstandenes Menschenbild wichtig. Obwohl sie spätestens mit der 1. Biennale in São Paulo 1951 und dem Bau der neuen Hauptstadt Brasília ab 1955 der gesamten Entwicklung der Kunst ab 1944 in Brasilien zu mehr internationaler Aufmerksamkeit hätten verhelfen können, blieb eine solche Zuwendung aus. So war beispielsweise der bekannte deutsche Kunstkritiker Will Grohmann (* 1887 in Bautzen; † 1968 in Berlin) 1959 am Außerordentlichen Kongress der AICA in Brasilien und publizierte darüber ausgiebig im deutschen Feuilleton. Er kannte Pedrosa und korrespondierte mit ihm. Auf seiner Reise nach Brasilien besuchte er sowohl das MAM/RJ als auch das MASP. In Europa aber fanden die aus heutiger Sicht sehr innovativ erscheinenden Programme an den brasilianischen Museen keinen Widerhall. Auch blieb die Ausstellung mit

47 Ebda., S. 50.

48 Holert, Tom: „Learning Curve: Tom Holert on Radical Art and Education in Germany“, in: *Artforum*, 46, 9, 2008, S. 334–339, 406.

Werken des Engenho de Dentro, die in Zürich im Rahmen des 2. Internationalen Psychiatriekongresses in Zürich 1957 von Mavignier installiert wurde, weitgehend unbeachtet. Die an der Eidgenössischen Technischen Hochschule gezeigte Ausstellung wurde von Carl Gustav Jung in Anwesenheit von Nise da Silveira eröffnet. Die Psychoanalytikerin hatte spätestens 1955 brieflichen Kontakt mit Jung, als dieser seinen achtzigsten Geburtstag feierte, und sandte ihm wiederholt Fotografien von Kunstwerken. Die Anregung für eine Ausstellung aus Werken ihres Therapieateliers zum Anlass des 2. Psychiatriekongresses stammte von Silveira selbst.⁴⁹ Im Rahmen ihrer Reise nach Zürich nahm sie an Seminaren des Jung-Instituts teil⁵⁰ und plante eine eigene einjährige Analyse während dieser Zeit zu machen.⁵¹ Später sollte sie noch zwei Mal in die Schweiz zurückkehren und ihre Studien bei Jung vertiefen.⁵² In einem Brief von 1959 berichtet sie Jungs Privatsekretärin, der Psychologin Aniela Jaffé (* 1903 in Berlin; † 1991 in Zürich), dass sie in Brasilien nicht nur die Mythologie aus der Sicht der Psychoanalyse studierte, sondern auch die Parallelen zwischen den Mythen brasilianischer Indigener und anderer Völker.⁵³

Grundlagen des Neoconcretismo in Rio de Janeiro

Diese erweiterte Sicht auf indigene Mythen, Ende der 1950er Jahre vorangetrieben, ist ein wichtiger und noch zu wenig erforschter Aspekt in der Gemengelage der brasilianischen Psychoanalyse und ihrer Bedeutung für die kulturelle Produktion des Landes, vor allem deswegen, weil

49 Brief von Nise da Silveira an Carl Gustav Jung, 24.7.1956, C. G. Jung-Arbeitsarchiv ETH-Bibliothek Zürich, Sign. HS 1056: 22 925.

50 Brief von Nise da Silveira an Carl Gustav Jung, 12.8.1956, C. G. Jung-Arbeitsarchiv ETH-Bibliothek Zürich, Sign. HS 1056:22 926.

51 Es ist nicht bekannt, wie lange Nise da Silveira effektiv in Zürich blieb. Brief von Nise da Silveira an Aniela Jaffé, 7.2.1957, C. G. Jung-Arbeitsarchiv ETH-Bibliothek Zürich, Sign. HS 1056: 24 326.

52 Catta-Preta, Marisa V.: „Dialogues between Nise and Jung: The expressive work of Nise da Silveira and her contributions to analytical psychology“, in: Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, 39, 1, 1º Sem. 2021, S. 127-142, hier S. 129, http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jung/v39n1/en_08.pdf (letzter Zugriff: 28.2.2022).

53 Brief von Nise da Silveira an Aniela Jaffé, 29.7.1959, C. G. Jung-Arbeitsarchiv ETH-Bibliothek Zürich, Sign. HS 1056: 27 793.

sich die kulturelle Auseinandersetzung mit der indigenen Kunst seit dem „Anthropophagischen Manifest“ 1928 als ein Leitgedanke der brasilianischen Kunst gefestigt hatte. Dies zeigt sich in der Beschäftigung mit dem „Spirituellen“, das Pedrosa auch im Expressiven der Kunst erkannte. Die Kunsthistorikerin Heloise Espada hat Pedrosas Verbindung der Avantgarde mit der visuellen Produktion der populären oder „primitiven“ Kunst deswegen als eine nicht-dogmatische Position beschrieben.⁵⁴ Dies bezieht sich vorwiegend auf die Beschreibung konkreter Kunst. Pedrosa sah die Werke des US-amerikanischen Bildhauers Alexander Calder (*1898 in Lawnton/Pennsylvania; † 1976 in New York) und Paul Klee (* 1879 in Münchenbuchsee; † 1940 in Muralto) als Modelle für eine „sozial transformative Kunst“. Pedrosa formulierte ein breites, inklusives Konzept „of modernism wherein expression and creativity are not the sole domain of artists, but part of a larger cultural, and [to Pedrosa's mind], spiritual inheritance shared by all.“⁵⁵ Der Kritiker verstand die moderne Kunst wie auch die Kunst der „Primitiven“, der Kinder und der Laien insgesamt als eine Rekonzeptualisierung des menschlichen Geistes, der ein Unbewusstes besitzt. Dank der Psychoanalyse und Psychologie bildeten sie eine Grundlage für ein neues Verständnis von Kreativität, die in allen Menschen vorhanden ist. So hat er 1951 auch Ivan Serpas konkrete Kunst eingeordnet. Als Kurator der 2. Biennale in São Paulo war Pedrosa außerordentlich wichtig, eine Einzelausstellung mit Werken Klee's nach São Paulo zu bringen (vgl. Kap. 2.2). Pedrosa sah den Bauhaus-Meister als Teil der modernen Bewegung, der exemplarisch wie kein anderer Künstler seine Eigenheiten besaß und sich vor allem nicht vor einer metaphysischen, spirituellen und politischen Ebene scheute. Ähnlich verhielt es sich später auch mit Pedrosas Einordnung von Alfredo Volpi (*1896 in Lucca; † 1988 in São Paulo) (vgl. Kap. 3.1).

Durch die wiederholte Diskussion dieser Bezüge wollte Pedrosa, der die nichtfigurative Kunst und den Koncretismus bevorzugte, die

54 Espada, Heloise: „Mário Pedrosa and Geometrical Abstraction in Brazil: Towards a Non-dogmatic Constructivism“, in: Critique d'art, 47, Automne/Hiver 2016, <http://journals.openedition.org/critique-dart/23256> (letzter Zugriff: 27.3.2022).

55 Nelson, Adele: „Radical and Inclusive: Mário Pedrosa's Modernism“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 35-43, hier S. 36.

internationale Debatte um Abstraktion und Figuration, die als Freiheitsrhetorik auch politisch eingesetzt wurde, für Brasilien differenzierter – und unabhängiger von der Good Neighbor Policy der USA⁵⁶ – führen. Für ihn ging es nicht länger um eine international erkennbare visuelle Sprache der Abstraktion, sondern um die Frage, welche Kunst das Nachkriegsbrasilien und seine Innovationen am besten verkörperte.⁵⁷ Die für Pedrosa eigentlich moderne Praxis hat sich gerade in der Auseinandersetzung mit dem „Primitiven“ und dem Laienhaften zu einem spezifischen Diskurs entwickelt. In diesem Zusammenhang steht auch Pedrosas Konzept der „Arte virgem“, das er Ende der 1940er Jahre entwickelte. Entgegen der Einordnung der Art brut, wie sie von Dubuffet vorgenommen wurde, nämlich als ein „absolutes Anderes“ zur offiziellen Kunst, wollte er als führender Kritiker des Landes die „Arte virgem“ als Teil des Gesamten verstanden wissen. Dass dies auch breiter so rezipiert wurde, zeigte sich beispielsweise in der Ausstellung „Exposição de pintura paulista“, die von der Galerie Domus unter der Schutzherrschaft des Ministério da Educação e Saúde in Rio de Janeiro 1949 am MAM/RJ gezeigt wurde. In dieser Ausstellung waren dreiundsechzig Werke des Autodidakten und von Dubuffet als Art Brut-Künstler eingestuften José Antonio da Silva (* 1909 in Sales de Oliveira/São Paulo; † 1996 in São Paulo) zusammen mit Werken der Künstler Emiliano Di Cavalcanti (* 1897 in Rio de Janeiro; † 1976 in Rio de Janeiro), Flávio de Carvalho (* 1899 in Amparo da Barra Mansa/Rio de Janeiro; † 1973 in Valinhos/São Paulo), Alfredo Volpi und anderen ausgestellt.⁵⁸ Silvas Werke waren auch Teil der 1. Biennale in São Paulo, während Emygdio de Barros (* 1895 in Paraíba do Sul; † 1986 in Rio de Janeiro), Patient in Engenho de Dentro, zum Beispiel mit zwei Werken auf der 2. Biennale São Paulo (1953) gezeigt wurde.

Zahlreiche Beiträge zur Abstraktion in der brasilianischen Kunst haben ihre Anfänge im Land auf das Erscheinen Max Bills (* 1908

56 Zu Pedrosas Haltung zur Politisierung und Unabhängigkeit der Kunst im Kontext der USA, vgl. Mari, Marcelo: „Mário Pedrosa's Turn Point: From the Good Neighbour Policy in the United States to the Brazilian Modern Project (1938–1951), in: AM Journal, 21, 2020, S. 87–99.

57 Le Blanc, Aleca: „Serpa, Portinari, Palatnik and Pedrosa: The Drama of an ‘Artistic Moment’ in Rio de Janeiro, 1951“, in: Diálogo, 20, 1, 2017, S. 9–20, hier S. 14.

58 K.M. Cabañas: Learning from Madness. Brazilian Modernism, S. 76.

in Winterthur; † 1984 in Berlin) zur 1. Biennale 1951 zurückverfolgt.⁵⁹ Auch wenn die Ausstellung der „Dreiteiligen Einheit“ (1948/49) an der Biennale sowie seine große Einzelausstellung am MASP im gleichen Jahr⁶⁰ für viele Künstlerinnen und Künstler eine Bestätigung waren, so ist das Narrativ, dass es vor Bill keine konkrete Kunst in Brasilien gegeben habe, überholt.⁶¹ Eine insbesondere für die Entwicklung des Neoconcretismo wichtige Erscheinung war – insofern überhaupt von Vorläufern gesprochen werden soll – Artur Amora, der Ende der 1940er Jahre wenige abstrakte Werke aus schwarzen Quadraten auf weißem Grund geschaffen hatte. Amora war Patient des Engenho de Dentro und gilt als Beispiel der von Pedrosa theoretisierten Expressivität des Unbewussten. Über das Leben Amoras ist wenig bekannt. Almir Mavignier schreibt über ihn:

Arthur Amora war Ende der 1940er Jahre für kurze Zeit im Krankenhaus, und es liegen keine weiteren Informationen über ihn vor. Er kam ins Atelier, um zu malen, erklärte aber, er könne nicht zeichnen. Ich schlug ihm vor, nach einem Motiv zu suchen, das ihn interessieren würde. Er fand eine Schachtel mit Dominosteinen und kopierte sie vollständig. Dann begann er, sie zu vereinfachen, indem er auf die Punkte verzichtete, die schwarzen und weißen Streifen verdeckte, die Winkel brach, Kurven fand und Strukturen mit starkem optischem Kontrast schuf. Er hielt Schwarz und Weiß für ausreichende Farben für seine Arbeit. Er weigerte sich jedoch,

59 Zahlreiche Beiträge widmen sich Bill und Brasilien, García, María Amalia: „Anotações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções de Max Bill em São Paulo em 1951“, in: Revista USP, 79, 2008, S. 196–204; García, María Amalia: „Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art,“ in: Olea, Héctor/Ramírez, Mari Carmen (Hg.): Building on a Construct: The Adopho Leirner Collection of Brazilian Constructivist Art at the Museum of Fine Arts Houston, New Haven/London: Yale University Press 2009, S. 53–68; García, María Amalia: „Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña“, in: Concinnitas II, 1, 16, 2020, S. 148–63.

60 Die Ausstellung wurde am 1. März 1951 eröffnet.

61 Dass Bill die geometrische Abstraktion nach Brasilien gebracht habe, ist ein immer noch anhaltendes Narrativ. Im brasilianischen Pavillon der Biennale Venedig 2013 wurde Bills Werk als Ursprung der abstrakten dort ausgestellten Werke dargestellt. Die Ausstellung wurde von Luis Pérez-Oramas kuratiert, einem venezolanischen Kurator. K.M. Cabañas: Learning from Madness. Brazilian Modernism, S. 84.

sie seinen Verwandten zu zeigen, da er befürchtete, als gefährlich angesehen zu werden. Er wollte nach Hause zurückkehren. Er schuf fünf Ölgemälde, vier Zeichnungen und Entwürfe auf Papier. Danach zog er sich aus dem Krankenhaus zurück. Seine Schwarz-Weiß-Kompositionen entstanden etwa zwischen 1949 und 1951. Zur gleichen Zeit diskutierten entlang der Achse Rio – São Paulo Gruppen von konkreten Malern, die von der geometrischen konkreten Malerei der Schweiz beeinflusst waren, wer die Pioniere der Bewegung in Brasilien sein würden. Amoras Werke zeigen einen konsequenten Geometrismus, der frei von fremden Einflüssen ist.⁶²

Amoras Gemälde gehören zu den bedeutendsten künstlerischen Beispielen im Bereich der konkreten Kunst im Sinne von Pedrosas Gleichsetzung von Form und Ausdruck. In „Arte virgem“ fasste er diese Gleichsetzung zusammen, die für die Entstehung der neuen neo-konkreten Ästhetik und die Verbindung von Expression und Form von großer Bedeutung war:

[...] es [gilt] heute in der Malerei mehr als je zuvor [...], eine vom verbalen Ausdruck unabhängige und nicht in diesen übersetzbare Sprache zu suchen, wie die Musik sie darstellt. Aus eben diesem Grunde ist es für die moderne Malerei kein Thema; es interessiert nur der expressive Wert, die formalen Beziehungen [...]. Die Künstler des Engenho de Dentro überwinden jeglichen Respekt vor akademischen Konventionen und jegliche Routine der naturalistischen und fotografischen Sichtweise.⁶³

Es ging den sich später als Neokonkretisten verbundenen Künstlerinnen und Künstlern darum, hybride Kunstformen außerhalb der traditionellen Kategorien zu verfestigen. Wie sich gezeigt hat, entwickelte sich aus den konkreten Werken von Lygia Clark, Lygia Pape,

⁶² Mavignier war Schüler Bills und deswegen übernahm er die Vorstellung von der Beeinflussung brasilianischer Maler durch die Schweizer Kunst. <http://www.ccms.saude.gov.br/cincoartistas/amora.php> (letzter Zugriff: 1.3.2022).

⁶³ Pedrosa, Mário: „Pintores de arte virgem“, in: Dimensões da arte, Rio de Janeiro 1964, S. 105, zit. nach L.C. Osorio: Das Verlangen nach Form, S. 20.

Hélio Oiticica und zahlreichen anderen⁶⁴ eine Verbindung von Kunst, Produktion und Leben. Die Folge war auch ein Bruch zwischen Konkretismus und Neoconcretismo: „Für die Konkretisten war Kunst ein Projekt; für die Neokonkretisten war Kunst ein Prozess.“⁶⁵ Es hatte aber nicht nur die „Arte virgem“, sondern auch die Lyrik im Werk Alexander Calders eine wichtige Rolle gespielt, was zur typischen neo-konkreten „Form-Werdung“ und die Bildung von „Körper-Subjekten“ geführt hat.⁶⁶ Einzigartig ist, dass hier durch die universelle Tendenz hin zur abstrakten Form zu einer lokalen Spezifität der brasilianischen Kunst gefunden wurde, deren mehrfache Bedeutungsebenen von Zeitgenossen außerhalb des Landes oft nicht nachvollzogen werden konnten.

Höhepunkt dieser Entwicklung, die als ein anti-amerikanisches Moment in der Kunst Brasiliens verstanden werden sollte,⁶⁷ ist Ferreira Gullars „Theorie des Nicht-Objekts“, die im gleichen Jahr wie das Neo-konkrete Manifest in den wichtigen Sonntagsbeilagen des „Correio da Manhã“ veröffentlicht wurde. Gullar, Mitglied der neokonkreten Gruppe, war Kritiker, Schriftsteller und Poet und Mitbegründer des Neoconcretismo. Er war als Zwanzigjähriger 1951 nach Rio de Janeiro gekommen und konnte Pedrosa umgehend persönlich kennenlernen, der damals Anfang Fünfzig und ein respektierter Kritiker war. Von Pedrosa lernte Gullar, der sich vorwiegend als Poet verstand, über die Gestaltpsychologie und die Grammatik der Malerei bis hin zur „handwerklichen Qualität“ („qualidade artesanal“) wichtige Grundlagen.⁶⁸ Durch Pedrosa wurde Gullar auch in die Tätigkeiten des Engenho de Dentro sowie die Arbeit Serpas mit Kindern eingeführt.

64 Die „1ª Exposição de Arte Neoconcreta“ eröffnete am 22. März 1959 am MAM/RJ mit Werken von Aluísio Carvão, Amilcar de Castro, Décio Vieira, Ferreira Gullar, Franz Weissmann, Hélio Oiticica, Hércules Barsotti, Ivan Serpa, Lygia Clark, Lygia Pape, Osmar Dillon, Theon Spanudis und Willys de Castro.

65 L.C. Osorio: Das Verlangen der Form, S. 20.

66 Ebda.

67 Mari, Marcelo: Estética e política em Mário Pedrosa (1930-1950), São Paulo: Universidade de São Paulo 2006; M. Mari: Mário Pedrosa's Turn Point.

68 Mari, Marcelo: Mário Pedrosa e Ferreira Gullar – Sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo 2001, S. 46.

[Mário Pedrosa] ließ mich einen Konflikt leben: Als Dichter suchte ich nach Poesie jenseits der Vernunft, während er die konkrete Kunst verteidigte, die reine Vernunft war. In diesen Widerspruch tauchte ich ein, ich wurde zum Abenteuergefährten von Lygia Clark, Serpa, Almícar, Weissmann, Hélio Oiticica, Carvão, Lígia Pape, [...] und den Dichtern, die versuchten, die Poesie neu zu erfinden.⁶⁹

Die Theorie des „Nicht-Objekts“ entstand einer Anekdoten zu folge anhand eines Werks Lygia Clarks, über das an einer Dinnerparty mit Pedrosa und der Künstlerin diskutiert wurde. Gullar hatte an dieser Party dieses Objekt als „Nicht-Objekt“ bezeichnet, denn in seinem Sinne wäre ein „Objekt“ ein „gewöhnliches Ding“ wie ein Tisch oder Stuhl und das Präfix würde das Kunstwerk so von seiner Gewöhnlichkeit abgrenzen. Das „Nicht-Objekt“ unterlag im Sinne Gullars einer doppelten Negation: Die Wahl des Wortes „Objekt“ negiere die „medium-specificity“; das „non“ dagegen „denies the immediate consequence of that first denial, namely the perceptual leveling of the artwork to the ensemble of ordinary objects in the world (a consequence analogous to what Michael Fried would term a few years later ‚literalism‘).“⁷⁰ In seinem Pamphlet zur „Theorie des Nicht-Objekts“ macht Gullar gleich zu Beginn klar, was sich weitgehend als typische Auffassung der Kunst in Rio de Janeiro etabliert hatte:

Der Begriff „Nicht-Objekt“ will kein negatives Objekt oder irgend etwas anderes beschreiben, das ein Gegenstück zu materiellen Objekten mit gegenteiligen Eigenschaften dieser Objekte ist. Das Nicht-Objekt ist kein Anti-Objekt, sondern ein besonderes Objekt, durch das sich eine Synthese von sensorischen und mentalen

69 „[Mário Pedrosa] Fez-me viver um conflito: poeta, eu buscava uma poesia para além da razão, enquanto ele defendia a arte concreta, que era pura razão. Mergulhei nessa contradição, me fiz companheiro de aventura de Lygia Clark, Serpa, Almícar, Weissmann, Hélio Oiticica, Carvão, Lígia Pape, [...] além dos poetas que tentaram reinventar a poesia.“ Gullar, Ferreira: „A Mário Pedrosa com carinho“, in: Mais. Folha de São Paulo, 16.4.2000, zit. nach M. Mari: Mário Pedrosa e Ferreira Gullar, S. 44 (Übers. der Autorin).

70 Martins, Sérgio B.: Constructing an Avant-Garde. Art in Brazil, 1949–1979, Cambridge/Mass.: The MIT Press 2013, S. 19.

Empfindungen ergibt: Nach phänomenologischen Begriffen ist es ein transparenter Körper, der vollständig wahrgenommen wird, ohne einen Rest zu hinterlassen. Es ist reine Erscheinung.⁷¹

Auch in diesem Text geht es um das Aufbrechen traditioneller Ästhetiken und um die Entfernung von „Sockeln“, um das Verlassen der malerischen Oberfläche und die Hinwendung zum Raum – erste theoretische Äusserungen zu dem, was Lygia Clark später mit den „Bichos“, den tragbaren Objekten aus Gummimaterial und ihren Raumobjekten und Hélio Oiticica mit den „Núcleus“, den hängenden Wänden im Raum, verwirklichen sollten. Gullar rezipiert auch die Zukunftsrhetorik Brasiliens, indem er die brasilianische Kunst vom europäischen Tachismus und Informel abgrenzt und indirekt auch ein alternatives Narrativ zum zeitgleich entstehenden amerikanischen Diskurs um den Abstrakten Expressionismus und seine kurz darauf einsetzende Instrumentalisierung als Aushängeschild von Freiheit und Demokratie niederschreibt.

Wird die Frage mit diesen Begriffen gestellt, so zeigen die Experimente des Tachismus und des Informel in Malerei und Bildhauerei ihr konservatives und reaktionäres Gesicht. Die Künstler dieser Richtungen fahren – wenn auch verzweifelt – fort, sich der konventionellen Träger, Stützen zu bedienen. Dabei ist der Prozess gegenläufig: Anstatt den Bildrahmen zu brechen, damit das Werk in die Welt strömt, erhalten sie den Rahmen, das Bild und den konventionellen Raum und stellen die Welt (die brutalen Materialien) dort hinein. Sie werden von der Annahme geleitet, in einem Rahmen könne sich nur ein Bild, ein Kunstwerk befinden. Damit zeigen sie gewiss das Ende dieser Konvention an, aber keinen Weg in die Zukunft. Dieser Weg kann in dem Erschaffen dieser besonderen Objekte (Nicht-Objekte) liegen, die fernab aller künstlerischen Konventionen vollendet werden und die Kunst als erste Ausdrucksform der Welt wieder bestätigen.⁷²

71 Gullar, Ferreira: „Theorie des Nicht-Objekts“ (Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 22.3.1959), in: R. Kudielka/A. Lammert/L.C. Osorio, Das Verlangen nach Form, S. 160–162.

72 Ebda., S. 162.

Das Zitat animiert, Gullars Position, die sich aus Pedrosas Haltung heraus entwickelt hatte, nicht nur aus einer westlichen Perspektive heraus zu lesen, wie Gullar dies in der „Theorie des Nicht-Objekts“ getan hat. Ende der 1950er Jahre fand eine Auftrennung in verschiedene Narrative statt, die eine neue Auffassung der abstrakten Kunst als „Weltsprache“ hervorbrachte, die im Falle des bedeutenden Neoconcretismo zu einer Synthese von sensorischen und mentalen Empfindungen führte. Indem in diesen Werken ein neues humanistisches Verständnis mitgedacht werden muss, das Menschen am Rande der Gesellschaft einbezieht, denen gesellschaftspolitische Teilhabe verwehrt war, bietet diese historische Konstellation in Brasilien eine wichtige Alternative zu den im euroamerikanischen Raum geführten Verhandlungen um das Menschenbild Ende der 1950er Jahre. Erwähnt seien hier nicht nur die Darmstädter Gespräche um das „Menschenbild in unserer Zeit“ von 1959, sondern auch die MoMA-Ausstellung „New Images of Man“, die ebenfalls 1959 stattfand. Ihnen gemeinsam ist der Ansatz, das Menschenbild und seine noch mögliche Abbildbarkeit weitgehend figurativ und im Kontext der Antike und des Christentums zu verhandeln. 1949 noch wurde die Grundlage des Humanismus auf zwei Quellen zurückgeführt, nämlich „on the one hand antiquity, Greco-Roman culture, on the other, Christianity. In Greece, in art and thought, it is the image of man which emerged. In Christianity, man was recognized as the image and semblance of God. And God himself became man.“⁷³ Zahlreiche Debatten der UNESCO um den „New Humanism“ versuchten diese Darstellung mit zeitgenössischen Konstrukten wie der Psychologie oder dem Strukturalismus auf die Zukunft auszurichten. Doch die Humanismusdebatte wurde „scholastisch und geriet dann in den Hintergrund“.⁷⁴ Die Idee des „universellen Menschen“ konnte sich nicht durchsetzen, wohl auch weil sich zumindest die Kunst nur aus dem Persönlichen zu schöpfen weiß. Der Spagat zwischen der Materialität des Objekts, der Achtung des Menschen in seiner sensoriellen und mentalen Einheit

73 Berdyaev, Nikolai: Recentres Internationales de Genève, Neuchâtel: Éditions de la Cacognière 1948, S. 2:85, zit. nach Wilson, Sarah: „The Images of Man: Postwar Humanism and its Challenges in the West, in: Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hg.): Postwar. Art between the Pacific and the Atlantic 1945–1965, München/London/New York: Prestel 2016, S. 344–349, hier S. 345.

74 Ebda., S. 348.

(und nicht als gesellschaftliches Mitglied einer bestimmten Kategorie), und dem Anspruch auf eine „Ausdrucksform der Welt“ (Gullar), durch die sich eine solche Deklaration manifestiert, ist einzigartig und exemplarisch gerade in der Kunstentwicklung in Rio de Janeiro und Brasilien zu entdecken.



„Ausstellung brasilianischer Künstler“
Haus der Kunst München, 1959

2

Paradigmen der Internatio- nalisierung und ihre kultur- politischen Verflechtungen

ITINERÁRIO DAS ARTES PLÁSTICAS

JAYME MAURÍCIO

O professor Grote nas obras do Museu



Em visita às obras do Museu de Arte Moderna do Rio, estiveram há dias o professor Ludwig Grote, delegado da Alemanha à IV Bienal de São Paulo, acompanhado do adido cultural da Embaixada alemã, sr. von Bayme. Presente ainda o representante do "New York Times", que lá se achava para entrevistar a diretora da instituição. Recebido por Niomar Moniz Sodré e Affonso E. Reidy, o professor Grote percorreu detidamente as obras, examinou com atenção o projeto de Reidy, e manifestou o seu entusiasmo pela obra que ali se concretizava. O fato do Museu tentar repetir no Brasil, em condições bem mais desenvolvidas, os objetivos e princípios da Bauhaus e da Escola Superior de Desenho de Ulm, era particularmente grato aos alemães. Louvou o equilíbrio, sobriedade e acerto do projeto de Reidy, o cuidado da construção e do material empregado. Previu para o Museu um futuro fecundo e um desenvolvimento radioso, paralelo ao próprio desenvolvimento do Brasil.

No clichê, um flagrante dessa importante visita.

Zeitungsausschnitt aus
A Gazeta, São Paulo, 18.9.1957

2.1

Ludwig Grote als Kommissär internationaler Ausstellungen

Seit 1933 hat Deutschland keine Kunstausstellung mehr gehabt, die sich mit der des „Blauen Reiters“ in München vergleichen könnte. Hier ist wirklich etwas für die Kunst und für die Geistesgeschichte geleistet worden.¹

Die Untersuchungen zum Werdegang Ludwig Grotes (* 1893 in Halle an der Saale; † 1974 in Gauting) fügen sich in ein Themenfeld ein, das sich bisher Fragen der Wiedergutmachung unter den Kriegsländern und der Wiederaufnahme internationaler Beziehungen unter kulturpolitischen Perspektiven widmet. Bisher ausgespart blieben Untersuchungen, die einen Blick auf die Vergangenheitsbewältigung auf personeller Ebene werfen und diese mit den „großen“ Erzählungen der Kunstgeschichte in Bezug setzen. Notwendig erscheinen Darstellungen, die nach den kulturpolitischen Interessen und Funktionen fragen, hinter denen, wie das Beispiel Grote aufzeigt, sowohl offizielle, aber auch persönliche Beweggründe stehen. Viele solcher Fragen sind nur spekulativ zu beantworten, besonders, wenn sie die persönlichen Beweggründe, Notwendigkeiten und Handlungen zur Existenzsicherung einer Persönlichkeit betreffen. Das Gleiche gilt für die Dimensionen der politischen, kulturpolitischen und persönlichen Verflechtungen, die unweigerlich auch Auswirkungen auf die Bildung einer „offiziellen Kunst“ hatten und die es zu entschlüsseln und gerecht zu verorten gilt. Dabei darf es nicht in erste Linie darum gehen, Anklage zu erheben, sondern aus der Detailforschung heraus Hinweise zu jenen Verflechtungen zu ermitteln, die sich im allgemeinen Gedächtnis verfestigen konnten. Im Falle Ludwig Grotes erscheint es nachvollziehbar, dass seine guten Verbindungen zu den jeweiligen Machtträgern und zu internationalen Institutionen zumindest in bestimmten Zügen Ausdruck in seinen kunsthistorischen Entscheidungen und Wertsetzungen gefunden haben. Die in diesem

¹ Grohmann, Will: „Der Blaue Reiter. Gedächtnisausstellung im Haus der Kunst, München“, in: Die Neue Zeitung, 7. September 1949, S. 3.

Kapitel angeführten Beispiele künstlerischer und kunstpolitischer Kooperationen zeigen, unter welcher Prämisse ein internationaler Kulturaustausch oftmals vonstattenging. Die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ in München und anderen europäischen Städten (1959/60) (vgl. Kap. 2.3) und die Gedächtnisausstellung Lasar Segall in Nürnberg (1960) (vgl. Kap. 2.4) sind zwar im Kontext der Moderneentwicklung in Europa zu sehen, die sich in der damaligen Zeit international öffnete. Die Entscheidungsträger beider Ausstellungen waren jedoch noch weit entfernt, auch auf inhaltlicher Ebene die wirklich globalen Entwicklungen erfassen zu wollen. Es hat sich vielmehr gezeigt, dass die Reorganisationen der Betriebssysteme Kunstmuseum und Kunstwissenschaft in Deutschland bisweilen auf sehr persönlich motivierten Kriterien basierten.

Die Arbeit des deutschen Kunsthistorikers Ludwig Grote ist für die Art und Weise, wie Kulturpolitik durch das Zusammenspiel von kunsthistorischer Arbeit, der Förderung bestimmter künstlerischer Positionen in der unmittelbaren Nachkriegszeit und dem Zwang zum Broterwerb beeinflusst wurde, exemplarisch. Grotes Wirken muss im Rahmen aktueller Gegenepistemologien zur bisherigen Geschichtsschreibung der Wiederabstabilisierung der deutschen und der internationalen Avantgarde-Kunst nach dem Zweiten Weltkrieg, die durch die Gründung der documenta und die unterschiedlichen Re-Education-Programme der Besatzungsmächte maßgeblich geprägt wurde, gesehen werden. Trotz prominenter, auch internationaler Aufträge seitens kulturpolitisch bedeutender Institutionen hat Grote überraschenderweise bis vor Kurzem keine große Rolle in den Untersuchungen zur deutschen Kunstgeschichte nach 1945 gespielt. Der Kunsthistoriker erschien fast durchwegs nur in Randnotizen und Fußnoten. Jüngste Anstrengungen haben Grote im Kontext bisher untersuchter Werdegänge anderer deutscher Kunstwissenschaftler, Museumsleiter und Kunsthändler, die vor, während als auch nach dem Zweiten Weltkrieg in ihren Berufen tätig waren, verortet.² Da Grote in die Kulturpolitik in Brasilien involviert

² Dieses Kapitel ist ein veränderter Wiederabdruck von Neubauer, Susanne: „Ludwig Grote und die Moderne 1933–1959: Paradigma einer Internationalisierung“, in: RIHA Journal, 0180, 10. Oktober 2017, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70267> (letzter Zugriff: 25.3.2022); vgl. auch Bernhard, Peter/Blume, Torsten (Hg.): Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee, Dessau: Dessau: Stiftung Bauhaus/Leipzig: Spector Books 2021. Weiter genannt seien Hoffmann, Meike/

war, erweist sich seine Nachkriegsbiografie als zusätzlich geeignet, die bisher vernachlässigte Perspektive der unmittelbar nach dem Krieg beginnenden Internationalisierungsbestrebungen der jungen Bundesrepublik in die aktuelle Revision der eurozentrisch geprägten Moderne unter globalen Vorzeichen einzubeziehen. Ein solcher Blickwinkel ergänzt die bisherigen Forschungen zum Kunsthandel und zur Kunsthistorik an den Universitäten während des Nationalsozialismus, zur Kulturdiplomatie nach 1945 und zur Aufbauphase der Museen in den 1950er Jahren, insbesondere zu den zahlreichen in Deutschland veranstalteten Kunstausstellungen der vormalig verfemten Moderne.³ Dieses Kapitel erhellt einen ausgewählten Teil des umfangreichen Nachlasses von Ludwig Grote, der jüngst vom Deutschen Kunstabarchiv verzeichnet wurde.⁴

Eine Untersuchung der Tätigkeiten Ludwig Grotes in den 1950er Jahren muß auch seine zahlreichen politischen Verflechtungen ab 1933

Kuhn, Nicola: Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895–1956. Die Biographie, München 2016; Haug, Ute: „Getreuer Statthalter in schwerer Übergangszeit“: Carl Georg Heise und die Hamburger Kunsthalle von 1845 bis 1955“, in: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“: Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin: de Gruyter 2013, S. 72–81; Rudert, Konstanze (Hg.): Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann, München: Hirmer 2012; Beaucamp, Eduard: Werner Schmalenbach (Ein Gespräch), Köln: Walther König 2011.

3 Zum Überblick über den Forschungsstand vgl. Doll, Nikola/Führmeister, Christian/Sprenger Michael H.: „Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Aufriss und Perspektiven“, in: dies. (Hg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar: VDG 2005, S. 9–36. Neuere Schriften vgl. J. Friedrich/A. Prinzing: So fing man einfach an, darin vor allem Führmeister, Christian: „Statt eines Nachworts: zwei Thesen“, S. 234–239; Steinkamp, Maike: Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im Nationalsozialismus (=Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Band 5), Berlin: De Gruyter 2010; Schieder, Martin: Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959, Berlin: De Gruyter 2005; Schieder, Martin (Hg.): In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, Berlin: De Gruyter 2006. Eine frühe Untersuchung legte Heinrich Dilly vor: Deutsche Kunsthistoriker 1933–1945, München: dtv 1988.

4 <http://www.gnm.de/forschung/forschungsprojekte/neuverzeichnung-des-nachlasses-von-ludwig-grote> (letzter Zugriff: 20.3.2022).

in den Blick nehmen.⁵ Im Zentrum stehen dabei seine beruflichen Beziehungen zu den Kunsthistorikern Eberhard Hanfstaengl (* 1886 in Saargemünd; † 1973 in München), Carl Georg Heise (* 1890 in Hamburg; † 1979 in Hamburg) und Werner Haftmann (* 1912 in Głowno/Russisches Kaiserreich; † 1999 in Gmund), zu Bundespräsident Theodor Heuss (* 1884 in Brackenheim; † 1963 in Stuttgart), zum damaligen Staatssekretär für schöne Künste im Bayerischen Staatsministerium Dieter Sattler sowie dem Generalsekretär der Ständigen Konferenz der Kultusminister, Walter Keim. Die Analyse des Netzwerks und der Austauschprozesse⁶ zeigt interessanterweise durch einen zusätzlichen Blick auf die Archivebene der Moderne bzw. „in Nahsicht“,⁷ die sich durch eine Evaluation der zahlreichen Quellen auftut, eine vor allem methodologische Problematik auf: Die Divergenz zwischen beruflichen und privaten Äußerungen, die unterschiedliche Öffentlichkeitsbereiche abbilden. Da in ihnen Aussagen zu Grotes beruflicher Positionierung in der damaligen Zeit und folglich auch zur politischen Situation zu finden sind, öffnen sie ein wichtiges und bisher weitgehend unterproblematisiertes Feld der Interpretation und kunsthistorischen Analyse. Sie hinterlassen wenig überraschend ein widersprüchliches Bild eines Protagonisten, der sich offenbar gekonnt nur im Hintergrund zu den damaligen Debatten geäußert hat und stets auf Sicherung seiner beruflichen Position bedacht

5 Das Jahr 1933 erscheint einschneidend, da Grote wie viele zu diesem Zeitpunkt im Rahmen des Gesetzes zur Wiederherstellung des Berufsbeamtentums von seinen Pflichten als Landeskonservator entbunden wurde. Als vergleichbar bedeutsames Datum könnte 1927 angeführt werden, da er in diesem Jahr Direktor der Gemäldegalerie im Palais Reina in Dessau wurde und nebst anderen Pflichten auch für die Organisation von Ausstellungen zeitgenössischer Kunst verantwortlich war.

6 Zur Einführung siehe Rees, Joachim: „Vergleichende Verfahren – verfahrene Vergleiche. Kunstgeschichte als komparative Kunstwissenschaft – eine Problemskizze“, in: Kritische Berichte, 40, 2, 2012, S. 32–47; Bruhn, Matthias/Juneja, Monica/Werner, Elke Anna: „Universalität der Kunstgeschichte? Editorial“, in: Kritische Berichte 40, 2, 2012, S. 3–5; Kippenberg, Hans G./Mersmann, Birgit (Hg.): *The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity. Concepts for the Study of Culture*, Bd. 6, Berlin: De Gruyter 2016, S. 50–69.

7 Dies ist ein Behelfsbegriff, vgl. den Vortrag der Autorin „Modernismen in Nahsicht: Alfredo Volpi und Giorgio Morandi“ auf der Tagung „museum global? Multiple Perspektiven auf die Kunst, 1904–1950“, Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf, 20.–22.1.2016.

war.⁸ Grote agierte zurückhaltender als beispielsweise der Kunstkritiker und Kunsthistoriker Will Grohmann (* 1887 in Bautzen; † 1968 in Berlin), der sich mit den Nationalsozialisten auch praktisch zu arrangieren wusste.⁹ Die historische Einordnung Grotes hat sich in der Zwischenzeit geändert und die Einschätzung des Kunsthistorikers Hans-Ernst Mittig (* 1933 in Hamburg; † 2014 in Berlin), der eine genaue Festlegung der Position Grotes während und nach dem Zweiten Weltkrieg für nicht möglich und vor allem auch nicht von Nöten hielt,¹⁰ ist heute nicht mehr haltbar. Im Folgenden gilt es, die Widersprüche zwischen offenen und verdeckten Stellungnahmen und politischen Haltungen nochmals zu benennen und für den Diskurs der transnational-kritischen Kunstgeschichtsschreibung der Zweiten Moderne in Bezug zu setzen. Dabei ist der Frage nachzugehen, in welchem Ausmaße diese Positionierungen innerhalb der bestehenden bzw. sich neu formierenden persönlichen Verbindungen die Entwicklung der deutschen Moderne nach 1945 mitbestimmt haben. Die entweder den Regeln der Provenienzforschung gehorchende oder stark biografisch geprägte Forschung der jüngsten Zeit hat es eher versäumt, den unterschiedlichen Schwerpunkten, die sich durch Quellen regionaler, nationaler und internationaler Relevanz sowie durch die privaten und beruflichen Verstrickungen auftun, im übergeordneten Kontext der unterschiedlichen Moderneerzählungen gebührend Gewicht zu verleihen.

8 Dieser Meinung ist auch Heise, Helga: „Die ersten Jahre der Anhaltischen Gemäldegalerie unter Ludwig Grote“, in: Michels, Norbert (Hg.): *Verrat an der Moderne. Die Gründungsgeschichte und das erste Jahrzehnt der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 1927–37*, Dessau: Anhaltische Gemäldegalerie 1996, S. 51–79, hier S. 76.

9 Schieder, Martin: „Der Kritiker ist für die Kunst.‘ Will Grohmann und die Moderne, 1914–1968“, in: Krähenbühl, Regula (Hg.): *Avantgarden im Fokus der Kunstkritik. Eine Hommage an Carola Giedion-Welcker (1893–1979)*, Zürich 2011, S. 205–222; Schieder, Martin: „To be on the spot. Will Grohmann und der Nationalsozialismus“, in: K. Rudert: *Im Netzwerk der Moderne*, S. 35–41.

10 Mittig stellt fest, dass nur ausnahmsweise bewiesen werden kann, „was in einem einzelnen Anpasser, Mitläufer, Akteur damals vorgegangen ist“. Ziel solcher Untersuchungen sei nicht, „den Einzelnen noch posthum bloßzustellen, sondern eine Hypothese zu dem Verhalten von Gruppen zu prüfen [...]\“ Vgl. Mittig, Hans-Ernst: „Ohn’ Ursach ist das nicht getan“. Zur Sozial- und Berufspsychologie von Künstlern und Kunsthistorikern“, in: Blume, Eugen/Scholz, Dieter (Hg.): *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus: Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937*, Köln: Walther König 1999, S. 292–306.

Biografien Grotes im Kontext der politischen Entwicklungen

Ludwig Grote wurde 1893 in Halle an der Saale geboren und starb 1974 in Gauting bei München.¹¹ Zwischen 1912 und 1922, unterbrochen durch die Teilnahme am Ersten Weltkrieg, studierte er in Jena, Braunschweig, Halle-Wittenberg und München Archäologie, Architektur und Kunstgeschichte. Von 1924 bis 1933 war er Landeskonservator von Anhalt, ab 1927 im Nebenamt Direktor der von ihm gegründeten Gemäldegalerie in Dessau. Im gleichen Jahr heiratete der Vierunddreißigjährige Gertrud Maud Schmitt (* 1906 in Bad Sodenheim; † 1996 in Krailling).¹² In der Funktion als Landeskonservator war Grote Berater des dortigen Bürgermeisters Fritz Hesse (* 1881 in Dessau; † 1973 in Bad Neuenahr) und führte mit „großem Elan“¹³ die Verhandlungen für den Umzug des Bauhauses. Als Leiter der 1927 eröffneten Anhaltischen Gemäldegalerie konnte er namhafte Persönlichkeiten aus Kultur und Politik begrüßen, so den Reichspräsidenten von Hindenburg, den Generaldirektor der preußischen Museen zu Berlin Dr. von Falke, den Direktor des Bauhauses

¹¹ Vgl. Heuss, Theodor: „Ludwig Grote“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 7, 1963, S. 7; von der Osten, Gert: „Ludwig Grote“, in: *Kunstchronik*, 27, 1974, S. 231–237; Schadendorf, Wulf: „Ludwig Grote“, in: *Das Münster*, 27, 1974, S. 214–215; Schadendorf, Wulf: „Ludwig Grote“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 1974, S. 6–7; Bernoulli, Christoph: „Ludwig Grote“, in: Schadendorf, Wulf (Hg.): *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1975, S. 7–8; Schiedlausky, Günther: „Die Zeit des Wiederaufbaus nach dem Kriege. Das Museum unter der Leitung von Ernst Günther Troche und Ludwig Grote“, in: Deneke, Bernhard/Kahsnitz, Rainer (Hg.): *Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte*, München: Deutscher Kunstverlag 1978, S. 263–312; Michels, Norbert (Hg.): *Verrat an der Moderne. Die Gründungsgeschichte und das erste Jahrzehnt der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 1927–37*, Dessau: Anhaltische Gemäldegalerie 1996; H. Heise: *Die ersten Jahre der Anhaltischen Gemäldegalerie*; Wendland, Ulrike: *Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler*, Band 1, München: De Gruyter Saur 1999, S. 251–255; Joos, Birgit: „Das Tagebuch des Kunsthistorikers Ludwig Grote aus dem Jahre 1947“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2010, S. 306–307; Bernhard, Peter/Blume, Torsten (Hg.): *Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee* (Edition Bauhaus; 53), Leipzig: Spector Books, 2021.

¹² Gertrud Maud Grote war ausgebildete Konzertpianistin. E-Mail Christian Grote an die Autorin, 5.2.2018.

¹³ H. Heise: *Die ersten Jahre der Anhaltischen Gemäldegalerie*, S. 57.

Walter Gropius (* 1883 in Berlin; † 1969 in Boston) und den Direktor der Nationalgalerie Ludwig Justi (* 1876 in Marburg; † 1957 in Potsdam).¹⁴ Noch 1929 veranstaltete Grote im Anhaltischen Kunstverein eine Gedenkausstellung über den aus Dessau stammenden Philosophen Moses Mendelssohn (* 1729 in Dessau; † 1786 in Berlin) sowie im Januar 1930 die „Ausstellung moderner Bildwirkereien 1930“, die maßgeblich von Gunta Stölzl (* 1897 in München; † 1983 in Männedorf), der Leiterin der Webereiwerkstatt des Bauhauses, unterstützt wurde.¹⁵ Grotes zahlreiche Bemühungen und auch Annäherungen an das neue Regime um den Erhalt des Bauhauses und seiner Dessauer Stellung waren erfolglos und endeten mit seiner vorzeitigen Pensionierung im Mai 1933.¹⁶ Anklagepunkte des Untersuchungsausschusses der NSDAP waren seine Ankaufspolitik sowie seine Förderung des Bauhauses.¹⁷

Wie viele Kunsthistoriker seiner Zeit hielt sich Grote über seine Tätigkeit zwischen 1933 und 1945 zurück.¹⁸ In einer tabellarischen Biografie schreibt er lediglich: „1933 Entlassung durch die Nationalsozialisten. Bis 1951 freiberuflich als Kunstschriftsteller tätig.“¹⁹ In den wenigen Erwähnungen seines Schaffens wird nebst den Museumspositionen vor allem seine freie Tätigkeit für das ab 1946 von Peter A. Ade (* 1913 in Düsseldorf; † 2005 in München)²⁰ geleitete Haus der Kunst in München hervorgehoben. Das ehemalige „Haus der Deutschen Kunst“,

14 Ebda.

15 Ebda., S. 72-74.

16 Zum Versuch Grotes, das Dessauer Bauhaus zu einer „deutschen“ Angelegenheit zu machen, vgl. Eger, Christian: „Politik der Entpolitisierung - Ludwig Grotes Einsatz für ein deutsches Bauhaus“, in: P. Bernhard/T. Blume: Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee, S. 93-104.

17 Grote versuchte, die Anklage gegen ihn zu entschärfen, da die Ankäufe wesentlich mit Bürgermeister Fritz Hesses Zustimmung erfolgt seien. Ebda., S. 78.

18 Wie beispielsweise auch Will Grohmann, vgl. M. Schieder: To Be On the Spot, S. 35.

19 Lebenslauf Ludwig Grote, in Maschinenschrift. Deutsches Kunstarchiv im Germanischen Nationalmuseum (in der Folge: DKA), NL Grote, Ludwig, II28.

20 Zu Peter A. Ades Wirken am Haus der Kunst vgl. Remig, Sophie-Marie: Die Last der Mauern: Das Münchner Haus der Kunst nach 1945 und die Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit unter der Ära von Peter A. Ade, Christoph Vitali und Chris Dercon, Karlsruhe: Hochschule für Gestaltung 2014; Ade, Peter A.: Picasso, Kokoschka und all die anderen. Meine abenteuerlichen Jahre für die Kunst, München: Nymphenburger 2001.

1937 von Hitler eröffnet, war vom Krieg weitgehend verschont geblieben und diente unter anderem der Staatsgalerie Moderne Kunst unter Eberhard Hanfstaengl als Ausstellungsort. Hanfstaengl initiierte Ausstellungen internationaler, kurz davor von den Nationalsozialisten noch als „entartet“ eingestufter Kunst, für deren Ausführung er Ludwig Grote beauftragte.²¹ Nebst „Max Beckmann zum Gedächtnis 1884–1950“ (1950), „Oskar Kokoschka 1907–1950“ (1950) und „Toulouse-Lautrec. Das grafische Werk. Sammlung Ludwig Charell“ (1951) waren es vor allem die Ausstellungen „Der Blaue Reiter 1908–1914“ (1949; Basel 1950) und „Die Maler am Bauhaus“ (1950), die Grote großen Ruhm einbrachten.

Mit der von Grote mit fast dreihundert Werken eingerichteten Gedächtnisausstellung des „Blauen Reiters“ sei, so der bayerische Staatssekretär Dieter Sattler anlässlich der Eröffnungsrede, das ehemalige „Haus der deutschen Kunst“ entnazifiziert worden.²² Für Eberhard Hanfstaengl war die Ausstellung sogar wichtiger Impulsgeber für seine kommissarische Arbeit für die Biennale in Venedig.²³ Zu einer Ausstellung „Meisterwerke deutscher Kunst“ in der Londoner Royal Academy,

²¹ Die Aktenkonvolute zu den von Grote organisierten Ausstellungen befinden sich aus diesem Grund nicht im Archiv des Künstlerbundes im Haus der Kunst München e.V., sondern im Archiv der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen. Die Ausstellungstätigkeit der Staatsgalerie Moderne Kunst im Westflügel des Hauses endete erst mit der Eröffnung der dritten Pinakothek im Jahre 2000. Bambi, Andrea Christine: „Eberhard Hanfstaengl und seine Amtszeit bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von 1945 bis 1953“, in: J. Friedrich/A. Prinzing: So fing man einfach an, S. 157–165, hier S. 158. Grote hat sich in seinen Lebensläufen als Initiator dieser Ausstellungen vorgestellt („1949–1951 Initiator und Veranstalter grosser internationaler Kunstaustellungen in München: Der Blaue Reiter, Die Maler am Bauhaus, Oskar Kokoschka, Max Beckmann, Die Lithographien von Toulouse-Lautrec“). GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817–1957_09_10. Corrigenda, 5.2.2018: Ludwig Grote hat für die Ausstellungen für die Staatsgalerie kein Honorar bezogen. E-Mail Christian Grote an die Autorin, 4.2.2018.

²² W. Grohmann: Der Blaue Reiter, S. 3; Brantl, Sabine: Haus der Kunst, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus, München: Allitera Verlag 2007, S. 115.

²³ Völz, Franziska: „Biennale Venedig und documenta – versteckte Beziehungen? Zu Konzepten, Künstlern, Organisatoren“, in: Panzer, Gerhard/Völz, Franziska/Rehberg, Karl-Siebert (Hg.): Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte, Wiesbaden: Springer 2015, S. 229–256, hier S. 243.

für die Grote als „technischer Leiter“ diskutiert wurde,²⁴ wie zu einer Van Gogh-Ausstellung²⁵ kam es aus finanziellen Gründen nicht. Man darf annehmen, dass diese Projekte, die Grote nach dem Krieg wieder mit wichtigen Entscheidungsträgern der Kultur in Verbindung brachten, wesentlich für seine 1951 erfolgte Ernennung zum Ersten Direktor des Germanischen Nationalmuseums in Nürnberg waren. Dort verantwortete Grote den Wiederaufbau des Museums. Nebst seiner Tätigkeit als Direktor organisierte er jährlich vier Ausstellungen zur zeitgenössischen Kunst für die Fränkische Galerie, die heutige Kunsthalle Nürnberg. Grote hatte sich den zusätzlichen Arbeitsbereich der zeitgenössischen Kunst explizit in seinen Berufungsverhandlungen ausbedungen.²⁶ 1962 ging Grote in den Ruhestand.

Biografische Revisionen I: Die Biennalen von São Paulo

In keiner der wenigen biografischen Notizen zu Grote findet sich der Hinweis, dass der Kunsthistoriker nach dem Krieg nicht nur Mitglied des Ausschusses für Auslandsausstellungen des Auswärtigen Amts war, sondern auch Kommissär der deutschen Ausstellungen für die 1951 gegründete Biennale in São Paulo.²⁷ Ein Schreiben der Ständigen Konfe-

24 Grote, Ludwig: „Zum Plan einer Deutschen Ausstellung in London“, in: *Kunstchronik*, 2, 1950, S. 161–163; Brief von Dr. Keim, Ständige Konferenz der Kulturminister der Länder der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, an Hr. Salat, Dienststelle für auswärtige Angelegenheiten, Bonn, 23.10.1950. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817–1957_09_10.

25 Brief von Dr. Keim, Ständige Konferenz der Kulturminister der Länder der Bundesrepublik Deutschland, Bonn, an Dr. Braaksma, Holländische Diplomatische Mission, 27.11.1950, in Abdruck an Ludwig Grote. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817–1957_09_10.

26 „Aus organisatorischen Gründen, fruchtbare Wechselwirkung und sinnvoller Abstimmung muss ich Wert darauf legen zugleich mit dem Germanischen Nationalmuseum mit der Oberleitung der Städtischen Galerie in Nürnberg betraut zu werden.“ Brief von Ludwig Grote an Theodor Heuss, 25.8.1951. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817–1957_09_10.

27 Grote war zudem Vizekommissär der deutschen Ausstellungen auf der Biennale von Venedig 1954 und 1956, die von Eberhard Hanfstaengl organisiert wurden. Vgl. Völz 2015, 246. In der von seiner Frau Gertrud Grote überarbeiteten Bibliografie sind die Ausstellungen unter dem Eintrag „Tätigkeit für internationale Ausstellungen, Mitarbeit an den Biennalen von São Paulo“ erwähnt: Grote, Gertrud Maud/Schadendorf,

renz der Kultusminister der Länder in der Bundesrepublik Deutschland vom 9. August 1951 an Ludwig Grote bestätigt den Vorschlag des Auswärtigen Amtes, Grote für die Ausführung der Biennale in São Paulo zu beauftragen – jedoch mit klar definierten Auflagen: namentlich „in engstem Einvernehmen mit den Kultusministerien der Länder“ zu agieren sowie genaue Pläne und Vorbereitungen bekannt zu geben.²⁸ In dieser Funktion war er für die Organisation der Ausstellungen sowie die Auswahl der Werke verantwortlich.²⁹ Diese Tätigkeit erweist sich als paradigmatisch für die Kulturvermittlungsarbeit in der unmittelbaren Nachkriegszeit. Inhaltlich entspricht dieser Auftrag nicht nur dem persönlichen Gusto Grotes, der als Spezialist der deutschen Kunst seit dem Mittelalter galt. Er war auch mit dem Ziel verbunden, die von den Nationalsozialisten verfolgten deutschen Künstler wieder in einen internationalen Ausstellungskontext zu führen. Zudem lag ein solcher Auftrag im Arbeitsbereich des damals noch selbständig arbeitenden Grotes, der sich zu dieser Zeit auf „Internationale Ausstellungen“ spezialisierte.³⁰ Ohne im Vorfeld einen Bezug zu Brasilien gehabt zu haben, wurde er vom Auswärtigen Amt, eventuell im Rahmen seiner Teilnahme am Ausschuss für Auslandsbeziehungen, für dieses Nebenamt angefragt.

Es bestand gegenseitig ein großes Interesse, dass auf der neu gegründeten Biennale in São Paulo auch Werke deutscher Kunst zu sehen waren.³¹ Nebst den Sonderausstellungen zu Paul Klee, dem Bauhaus und der Brücke entsprach Grotes Künstlerauswahl weitgehend derjenigen, die auf den ersten beiden documentas gezeigt wurde.³²

Wulf (Hg.): Bibliographie Ludwig Grote 1893–1974, München: Eigenverlag 1986, S. 34.

28 GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817–1957_09_10.

29 Grote war für vier der ersten fünf Biennale-Beteiligungen verantwortlich.

30 Grote firmierte in den damaligen Korrespondenzen mit dem Zusatz „Internationale Kunstausstellungen“. Vgl. bspw. Brief von Ludwig Grote an Prof. Preiser, Kulturabteilung der Deutschen Botschaft, Rio de Janeiro, 14.8.1951, GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817–1957_09_10.

31 Vgl. die ausführliche Studie zum Kulturaustausch zwischen Brasilien und Deutschland im Rahmen der Biennale São Paulo: Merklinger, Martina: Die Biennale São Paulo. Kulturaustausch zwischen Brasilien und der jungen Bundesrepublik Deutschland (1949–1954), Bielefeld: transcript Verlag 2013.

32 Eine genaue Analyse der ausgewählten Künstlerinnen und Künstler im Vergleich zu den Beteiligungen an den Biennalen in Venedig und der

Unter den 71 von Grote verantworteten Künstlerbeteiligungen an den vier Biennalen in Südamerika waren nur 22 Künstler und eine Künstlerin, die nicht auch auf den ersten beiden documenta-Ausstellungen gezeigt wurden.³³ Dabei ist festzuhalten, dass rund die Hälfte der von Grote für die Bauhaus-Sonderausstellung 1957 in São Paulo ausgewählten Künstler nicht auf einer documenta gezeigt wurden.³⁴ Dies entspricht zum einen der spezifischen Fachkenntnis Grotos über das Bauhaus, zum anderen der von Werner Haftmann angelegten Ausrichtung der ersten Kasseler Schauen.³⁵

documenta steht noch aus. Grote zeigte folgende Kunstschaffenden:

I. Biennale von São Paulo 1951: Willi Baumeister, Heinz Battke, Alexander Camaro, Werner Gilles, HAP Gieshaber, Karl Hartung, Karl Knappe, Gerhard Marcks, Ewald Mataré, Georg Meistermann, Ernst Wilhelm Nay, Karl Schmidt-Rottluff, Johanna Schütz-Wolff, Hans Uhlmann, Theodor Werner, Woty Werner, Fritz Winter.

II. Biennale 1953: Paul Klee (Sonderausstellung), Hubert Berke, Georg Brenninger, Josef Fassbender, Arnold Fiedler, Gerhard Fietz, Bernhard Heiliger, Werner Heldt, Karl Hofer, Rolf Nesch, Otto Pankok, Heinz Trökes, Ernst Weiers, Conrad Westpfahl.

IV. Biennale 1957: Bauhaus: Meister und Schüler (Sonderausstellung): Josef Albers, Alfred Arndt, Herbert Bayer, Max Bill, Lyonel Feininger, Theodor Lux Feininger, Wilhelm Imkamp, Johannes Itten, Gerhard Kadow, Wassily Kandinsky, Ida Kerkovius, Paul Klee, Fritz Levedag, Gerhard Marcks, László Moholy-Nagy, Georg Muche, Xanti Schawinsky, Oskar Schlemmer, Joost Schmidt, Andor Weininger, Fritz Winter; Theater-Biennale: Oskar Schlemmer, Triadisches Ballett.

V. Biennale 1959: Expressionisten der Brücke (Sonderausstellung): Erich Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Otto Mueller, Emil Nolde, Karl Schmidt-Rottluff; Hermann Bachmann, Hubert Berke, Manfred Bluth, Joseph Fassbender, Rupprecht Geiger, Karl Hartung, Ernst Wilhelm Nay, Hans Platschek, Emil Schumacher, K.R.H. Sonderborg, Fred Thieler, Hann Trier, Heinz Trökes, Gerhard Wind.

Die dritte Biennale wurde von Walter Passarge, damals Direktor der Kunsthalle Mannheim, eingerichtet. Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian/Scrima, Andrea (Hg.): German Art in São Paulo. Deutsche Kunst auf der Biennale 1951–2012, Ostfildern: Hatje Cantz 2013.

33 Aus der Auswahl für 1951 waren dies Karl Knappe, Johanna Schütz-Wolff und Woty Werner, aus der Auswahl für 1953 Georg Brenninger, Arnold Fiedler, Gerhard Fietz, Otto Pankok, Ernst Weiers, Conrad Westpfahl, für 1959 (Sonderausstellung Brücke) Hermann Bachmann und Manfred Bluth.

34 Alfred Arndt, Herbert Bayer, Theodor Lux Feininger, Wilhelm Imkamp, Johannes Itten, Gerhard Kadow, Ida Kerkovius, Fritz Levedag, László Moholy-Nagy, Xanti Schawinsky, Joost Schmidt, Andor Weininger.

35 Zu den Länderbeteiligungen, vor allem dem Anteil an deutschen Künstler an der documenta s. Grasskamp, Walter: „*Becoming Global: From Eurocentrism to North-Atlantic Feedback – documenta as an*

Nachdem für die 1. Biennale von den brasilianischen Organisatoren des Museu de Arte Moderna/MAM in São Paulo und dessen Direktor Francisco Matarazzo Sobrinho (* 1898 in São Paulo; † 1977 in São Paulo), nach einer „kleinen Auswahl der neuesten Werke der deutschen Künstler“ gefragt wurde, die es „gestatten würde, in diesem Weltteil die Richtung und Ziele der neuen deutschen Kunst vorzustellen“,³⁶ wurden an Grote für die 2. Biennale bereits konkretere Wünsche herangetragen. Von 1953 an sollte eine Sonderausstellung eines einzelnen Künstlers mit einer Auswahl weiterer Künstler ergänzt werden, vor allem um die Biennale übersichtlicher zu machen. Im Rahmen dieses neuen Konzepts äußerten die brasilianischen Organisatoren den Wunsch, das Werk Paul Klees ins Zentrum des deutschen Beitrags zu stellen.³⁷ Dieser Wunsch wurde vom Auswärtigen Amt aufgenommen und an Ludwig Grote weitergegeben, mit der Begründung:

Die zunehmende Wirkung seines Werks, das durch die unglückselige vergangene politische Entwicklung für Deutschland fast verloren schien, wird, falls dieser Plan gelingen sollte, für das deutsche kulturelle Ansehen im Ausland von entscheidender Bedeutung sein.³⁸

Aufgrund seiner Tätigkeit für das Germanische Nationalmuseum war es Grote erst im Jahre 1957 möglich, zur 4. Biennale und zur Einrichtung der Ausstellung zum Bauhaus nach Brasilien zu reisen. Zu vor musste die Koordination des Aufbaus in Brasilien dem am Museu de Arte de São Paulo/MASP tätigen deutschen Kunsthistoriker Wolf-

,‘International Exhibition’ (1955–1972)“, in: On Curating, 33, <http://www.on-curating.org/issue-33-reader/becoming-global-from-eurocentrism-to-north-atlantic-feedbackdocumenta-as-an-international-exhibition-1955-1972.html> (letzter Zugriff: 20.3.2022).

36 Brief von Francisco Matarazzo Sobrinho an Dr. Frahne, Kulturabteilung, Auswärtiges Amt Bonn, 29.6.1951. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

37 Zusätzlich zeigte Grote Werke von Hubert Berke, Georg Brenninger, Josef Fassbender, Arnold Fiedler, Gerhard Fietz, Bernhard Heiliger, Werner Heldt, Karl Hofer, Rolf Nesch, Otto Pankok, Heinz Trökes, Ernst Weiers und Conrad Westpfahl. Vgl. auch Kap. 2.2 in diesem Band.

38 Brief von Dr. Wolf, Auswärtiges Amt, an Ludwig Grote, 17.6.1953. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

gang Pfeiffer (* 1912 in Dresden; † 2003 in Itanhaém) überlassen werden. Der Ernennung Pfeiffers gingen zahlreiche Verhandlungen voraus, da dieser als Mitarbeiter des MASP der Biennale-Leitung des Museu de Arte Moderna/MAM in Rio de Janeiro nicht genehm war.³⁹ Grote hatte zunächst den ihm aus Studienzeiten bekannten Georg Hoeltje (* 1906 in Duisburg; † 1996 in Hannover)⁴⁰ bzw. als zweite Wahl Theodor Heuberger (* 1898 in München; † 1987)⁴¹ vorgeschlagen. Pfeiffer, Hoeltje sowie Heuberger waren deutsche Auswanderer, die zu unterschiedlichen Zeiten und unter verschiedenen Umständen nach Brasilien übersiedelt waren: Heuberger 1924, Hoeltje 1939 und Pfeiffer 1948. Pfeiffer war bis 1948 vermutlich Assistent am heutigen Von der Heydt-Museum in Wuppertal gewesen und hatte Deutschland nicht aus politischen, sondern aus beruflichen Gründen verlassen.⁴²

Biografische Revisionen II: Die dunklen Jahre und Momente der „Selbstpurifizierung“⁴³

Als ehemaliger Direktor der Gemäldegalerie in Dessau, 1933 vom Staatsdienst entlassen, erscheint Grotes politische Positionierung auf den ersten Blick für lange Zeit keine Fragen offen gelassen zu haben. Am 7.12.1946, gut ein halbes Jahr nach Inkrafttreten des „Gesetzes zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus“ wurde er bereits offiziell vom Öffentlichen Kläger bei der Spruchkammer München

39 Die folgenden Ausführungen basieren auf den Recherchen über emigrierte Kunsthistoriker in Brasilien bei Merklinger 2013, S. 82–85, 134–137.

40 Obwohl Hoeltje 1938 einen Ruf an das Kunsthistorische Institut der Universität Bonn erhielt, verließ er Deutschland. Merklinger 2013, S. 134–135.

41 Heuberger war ein Initiant des deutsch-brasilianischen Kulturaustauschs. Er gründete die Gesellschaft Pró-Arte (1932) und das Magazin „Revista Intercâmbio“ (1933). Er war auch Gründer von Schulen in São Paulo (1952) und Teresópolis (1966). Amaral, Aracy: „Theodor Heuberger: a presença alemã no meio artístico contemporâneo brasileiro“, in: dies. (Hg.): Arte e meio artístico: entre a feijoada e o x-burger, São Paulo 1982, S. 97–104, zit. nach M. Merklinger: Die Biennale São Paulo, S. 83.

42 Pfeiffers Tätigkeit für den Kunstschutz im besetzten Frankreich unter Franz Graf Wolff-Metternich ist bisher unerforscht. M. Merklinger: Die Biennale São Paulo, S. 136–137.

43 Der Begriff stammt von Ch. Fuhrmeister: Statt eines Nachworts: zwei Thesen, S. 234.

entnazifiziert.⁴⁴ Mit seinem Posten am Germanischen Nationalmuseum konnte Grote 1951 an seine erfolgreiche Zeit in Dessau anknüpfen. Theodor Heuss, erster Bundespräsident der Republik, schrieb ihm persönlich, um ihn als Direktor für Nürnberg zu gewinnen, nachdem der damalige Direktor Ernst Günter Troche (* 1909 in Stettin; † 1971 in Stockholm) kurzfristig seine Stellung aufgegeben hatte.⁴⁵ Grote hatte zunächst offenbar mit einer Kandidatur gezögert, sagte jedoch dann zu, nicht ohne sich die „Oberleitung“ der Städtischen Galerie in Nürnberg zu sichern, die ihm ermöglichen sollte, weiterhin „Ausstellungen moderner Kunst“, wie er schreibt, zu veranstalten.⁴⁶

Grotes militärische und schriftstellerische Laufbahn von 1933 bis 1945 wurde erst kürzlich umfassend rekonstruiert. In Bezug auf seine militärischen Posten ist bekannt, dass er im Oktober 1941 in die Wehrmacht eingezogen und im Mai 1942 zum Oberleutnant d.R.z.V. befördert wurde. Im Mai 1944 wurde er „ehrenvoll“ wegen einer Herzmuskelschwäche entlassen, stellte im November 1944 aber noch einen Antrag auf Tragen der Uniform, „insbesondere bei Ausübung des Dienstes im Volkssturm“. Im Februar 1945 wurde er für den Volkssturm einberufen, wegen einer Lungenentzündung beantragte er Entlassung. Er begründete dies unter anderem damit, für die schwer beschädigte Kunsthändlung Zinckgraf in München wertvolle Kunstgüter sichern zu müssen. Dies sei aus „kulturpolitischen Gründen“ sehr wichtig, unter anderem auch, weil es den Sonderauftrag des Führermuseums in Linz beträfe.⁴⁷

44 Laut Postkarte: „Auf Grund der Angaben in Ihrem Meldebogen sind Sie von dem Gesetz zur Befreiung von Nationalsozialismus und Militarismus vom 5. März 1946 nicht betroffen.“ GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10. Eine Entnazifizierungsakte zu Ludwig Grote besteht nicht, auch weil Verfahren mit Aktenbildung nur bei Personen stattfanden, die der NSDAP oder einer ihrer Gliederungen angehört hatten. Schreiben von Robert Bierschneider, Staatsarchiv München, an die Autorin, 5.7.2016. Eine SA-Mitgliedschaft wurde von Gertrud Maud Grote bestätigt und war „relevant genug, um von ihm [Grote] 1945 unterschlagen zu werden.“ Ch. Eger: Politik der Entpolitisierung, S. 102.

45 G. Schiedlausky: Die Zeit des Wiederaufbaus, S. 282.

46 Brief von Ludwig Grote an Theodor Heuss, 25.8.1951, GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

47 Brief von Grote an die 2. Kompanie des Volkssturms, Rathaus Rottach, datiert Oberach, 21.II.45. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

Grote hatte, noch in Berlin-Zehlendorf wohnend, im Januar 1940 zugesagt, als „freier wissenschaftlicher Mitarbeiter“ für die zur gleichen Zeit neu gegründete Galerie Zinckgraf zu arbeiten.⁴⁸ Offenbar stander auch im Februar 1945 noch in deren Diensten. Friedrich Heinrich Zinckgraf (* 1878 in München; † 1954 in München) war langjähriger Mitarbeiter der Galerie Heinemann in München. Durch Kapitalbeschaffung war es Zinckgraf möglich gemacht worden, die Galerie seiner jüdischen Arbeitgeberin⁴⁹ Franziska Heinemann (* 1882; † 1940 in USA) mit einem „ausgesprochen unfairen“ Angebot ab 1940 zu übernehmen, folglich zu arisieren.⁵⁰ Bereits im ersten Brief an Grote, der die Anstellung ebenfalls auf Beginn des Jahres 1940 festlegte, forderte Zinckgraf den noch in Berlin weilenden Kunsthistoriker auf, „bei Lange die zur Auktion kommenden Sachen an[zu]sehen und mir kurz darüber [zu]berichten [...], ob Sie glauben, dass etwas qualitativ Geeignetes für mich dabei ist.“⁵¹ Durch das Auktionshaus Hans W. Lange in Berlin wurden zahlreiche Werke aus jüdischen Sammlungen im Auftrag von Finanzbehörden versteigert.⁵² Von 1939 bis 1943 wurden im Rahmen des „Sonderauftrag Linz“, der Einrichtung eines „Führermuseums“,⁵³ auch Ankäufe über Lange,

48 Eberhard Hanfstaengl, dem diese Position zuerst angeboten wurde, hat sie Ludwig Grote vermittelt. Altregister Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Personalakte Hanfstaengl, zit. nach A.Ch. Bambi: „Eberhard Hanfstaengl und seine Amtszeit, S. 163.

49 Franziska Heinemann leitete die Galerie gemeinsam mit ihrem Sohn Fritz (1905–1983).

50 Das Kapital wurde durch den Reichsbankpräsidenten Dr. Hjalmar Schacht (1877–1970) vermittelt. Zur Geschichte der Galerie Heinemann/Zinckgraf und deren Arisierung vgl. Heuß, Anja: „Friedrich Heinrich Zinckgraf und die ‚Arisierung‘ der Galerie Heinemann in München“, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012, Nürnberg 2012, S. 85–94; Jooss, Birgit: „Galerie Heinemann. Die wechselvolle Geschichte einer jüdischen Kunsthändlung zwischen 1872 und 1938“, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 2012, Nürnberg 2012, S. 69–84. Siehe auch „Friedrich H. Zinckgraf (Nekrolog)“, in: Die Weltkunst, Jg. 24, 15.6.1954; Joos, Birgit: „Ludwig Grote und die Galerie Zinckgraf (ehemals Heinemann) in den Jahren 1940–1946“, in: P. Bernhard/T. Blume: Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee, S. 117–129.

51 Brief von Friedrich Zinckgraf an Ludwig Grote, 17.1.1940. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817–1957_09_10.

52 Rudolph, Sabine: Restitution von Kunstwerken aus jüdischem Besitz, Berlin: de Gruyter 2007, S. 213.

53 Enderlein, Angelika: Der Berliner Kunsthändler in der Weimarer Republik und im NS-Staat: Zum Schicksal der Sammlung Graetz, Berlin:

jedoch auch über andere Galerien wie diejenige von Carl Nicolai (1878–1958) in Berlin-Tiergarten abgewickelt. Carl Nicolai, der vorwiegend mit Kunst des 19. Jahrhunderts handelte und mit dem Grote ebenfalls in Kontakt stand, taucht wiederholt in den Akten zu den Beschaffungen für das Führermuseum in Linz auf. Zusammen mit Wolfgang Gurlitt (* 1888 in Berlin; † 1965 in München) war er in den 1910er Jahren Prokurist der „Hofkunsthandlung Fritz Gurlitt“ in Berlin-Charlottenburg. Seiner Frau gegenüber äußerte Grote, von Nicolai einen „grösseren Provisionsbetrag“ im Rahmen der Vermittlung eines Hodler-Bildes erhalten zu haben.⁵⁴ Den Käufer benennt er mit „CGH-Mann“. Offenbar handelt es sich dabei um den Industriellen Walter Bauer (1901–1968),⁵⁵ einen Bekannten Carl Georg Heises (* 1890 in Hamburg; † in Hamburg). Bauer war Mitglied der oppositionellen Bekennenden Kirche und wurde 1944 nach dem Hitler-Attentat wegen Hoch- und Landesverrats festgenommen. Heise wurde im Gegensatz zu Grote in diesem Geschäft keine Provision zugeschlagen.⁵⁶ Dieser erwähnt den Hodler-Verkauf kurz

de Gruyter 2006, S. 148. Nach der verheerenden Niederlage von Stalingrad benötigte Hitler etwas Positives, worüber berichtet werden konnte. Von 1939–1942 wurden 1.200 Gemälde zusammengetragen.

54 Das Bild gilt aktuell als verschollen. Es könnte sich um ein Werk handeln, das in einem von Arnold und Anneliese Borsig initiierten Privatdruck, der dem Unternehmer Walter Bauer gewidmet ist, aufscheint. Das dort abgebildete Werk wurde 1940 Hodler zugeschrieben, dessen Echtheit wird heute jedoch angezweifelt. Der Hinweis zu diesem Werk stammt von Dr. Monika Tatzkow. E-Mail-Korrespondenz von Paul Müller, Schweizerisches Institut für Kunsthistorische Wissenschaft Zürich, mit der Autorin, 20.12.2016.

55 Eschenburg, Theodor: „Ohne Amt und Mandat. Walter Bauer, der politisch stets im Stillen wirkte, wird sechzig Jahre alt“, in: Die Zeit, 3.11.1961, online: <http://www.zeit.de/1961/45/ohne-amt-und-mandat> (letzter Zugriff: 20.3.2022).

56 „[...] Heute erhielt ich zu meiner Überraschung von Nicolai wieder einen grösseren Provisionsbetrag – er hat für den CGH-Mann das Hodlerbild gefunden und überweist mir prompt den Betrag. Etwas habe ich H. gegenüber ein schlechtes Gewissen, und will ihn nochmals davon in Kenntnis setzen. Oder soll ich ihm einfach für Allendorf einen Betrag zuschicken. Spreche ich nicht vorher mit ihm, kann er es leichter akzeptieren, bzw. [...] dann weiß er ja nicht, die Zusammenhänge [sic]. Nicolai nimmt auch diesmal wieder an, dass H. einen Teil erhält, obwohl ich ihn schon das erstmal darauf hingewiesen habe, dass dies nicht der Fall ist. Jetzt werde ich ihn mit der Bestätigung ausdrücklich nochmals aufklären.“ Brief von Ludwig Grote an Maud Grote, 2.6.1940. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

darauf in einem Brief: „viel zu teuer: 10.000 RM“ sei das Werk gewesen.⁵⁷ Dass auch Heise gelegentlich als Vermittler fungierte, zeigt eine andere Stelle in der Korrespondenz mit Grote. Heise beabsichtigte, dem gleichen Käufer die Holzskulptur „Der Wartende“ (1924) von Ernst Barlach (* 1870 in Wedel; † 1938 in Rostock) zu vermitteln, für das jedoch der Kunsthändler Bernhard A. Böhmer (* 1892 in Ahlen; † 1945 in Güstrow) einen für ihn zu hohen Preis von RM 8.500 forderte.⁵⁸ Über Böhmer, der neben Karl Buchholz (* 1901 in Göttingen; † 1992 in Bogotá), Hildebrand Gurlitt (* 1895 in Dresden; † 1956 in Oberhausen) und Ferdinand Möller (* 1882 in Münster; † 1956 in Köln) im engsten Kreis um Adolf Hitlers Führermuseum tätig war, äußerte Heise sich Grote gegenüber nur bedeckt; er sei froh, wenn er „jede Beziehung zu ihm abbrechen“ könne.⁵⁹

57 Brief von Carl Georg Heise an Ludwig Grote, 8.6.1940. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10. Die Bewertung moderner Kunst während des Zweiten Weltkriegs war seit der Weltwirtschaftskrise in den 1920er Jahren und der nationalsozialistischen Kulturpolitik in einen kompletten „Strukturwandel“ geraten. Generell lagen Richtpreise französischer Kunst eher höher, die der deutschen, im Ausland noch wenig bekannten Werke eher tiefer. Vgl. Frey, Stefan: „Die Auktion in der Galerie Fischer in Luzern am 30. Juni 1939 – ein Ausverkauf der Moderne aus Deutschland?“, in: E. Blume/D. Scholz: Überbrückt. Ästhetische Moderne, S. 275-289, hier S. 278.

58 Bernhard Böhmer hat das Werk (Höhe 64 cm), das 1938 vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda in der Staatlichen Kunstsammlung Karlsruhe beschlagnahmt und erfolglos in der Luzerner Auktion der Galerie Fischer am 30.6.1939 angeboten wurde, an den auch im Briefwechsel zwischen Grote und Heise erwähnten Walter Bauer aus Berlin/Fulda verkauft. Vgl. Provenienz bei <http://emuseum.campus.fu-berlin.de/eMuseumPlus> (letzter Zugriff: 22.3.2022). Böhmer konnte auch Barlachs in Holz ausgeführte Version von „Das Wiedersehen“ (1926, Höhe 90 cm), das auch Ferdinand Möller vermitteln wollte, laut handschriftlicher Notiz zu RM 16.000 verkaufen. Schöddert, Wolfgang: „Vom Geist der Kunst und dem Ungeist der Zeit. Spuren der Galerie Ferdinand Möller aus den Jahren 1937 bis 1945“, in: M. Steinkamp: Werke und Werte, S. 61-81, hier S. 74.

59 Brief von Carl Georg Heise an Ludwig Grote, 16.7.1940. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10. Heise hatte auch zu Ferdinand Möller Kontakt, wie der Schriftwechsel mit Grote verrät. Möller hatte kurz vorher Heise das Werk Ernst Ludwig Kirchners „Das Wohnzimmer“ (1923) aus dem Bestand des Lübecker Behnhauses verkauft. Obwohl dieser Ankauf finanziell an Heises Grenzen ging, wie er an Grote schrieb, war es der Gedanke, „dass das Bild sonst wohl für immer unerreichbar geworden wäre“, der ihn zu diesem Ankauf bewogen hatte. Brief von Carl Georg Heise an Ludwig Grote, 16.7.1940. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10. Die Provenienz des Werks „Das Wohnzimmer“ ist in der Datenbank Entartete

Grote hat vermutlich gehofft, durch die Vermittlungstätigkeiten nebst einem Zubrot auch eine Anstellung bei Nicolai zu finden, um die ihm eher unliebsame Stelle in der Galerie Zinckgraf aufzugeben zu können. In der privaten Korrespondenz mit seiner Frau Gertrud Maud Grote im Juni 1940 vermischt Grote private und berufliche mit weltgeschichtlichen Beobachtungen und Urteilen. Seinen Münchener Posten beschreibt er als eine Tätigkeit, mit der er zwar seine Arbeit mit Kunst weiterführen sowie ein angemessenes Auskommen haben konnte.⁶⁰ Vor allem war es aber seine Stellung als „Angestellter“, die ihm zu schaffen machte, hatte er doch vorher höhere Positionen inne gehabt. Sein Aufgabengebiet war rein wissenschaftlich, Zinckgraf würde ihn, so Grote, „nach wie vor nicht bei Ankäufen und anderen Dingen heranziehen.“⁶¹ Grote war 1940 von den deutschen Kriegserfolgen angetan. Er formulierte, dass der „siegreiche Friede“ das Land international voranbringen würde.

Die vergangene Woche war dramatisch – erst die italienische Kriegserklärung, die mit grossen Umzügen gefeiert wurde, und dann gestern die Besetzung von Paris mit ihren nicht abzusehenden Folgen. Was haben sich die Engländer und Franzosen eigentlich gedacht als sie diesen Krieg anfingen?? [...].⁶²

Trotzdem hoffte er, der Krieg würde bald zu Ende sein, „dann hören all die lästigen Hindernisse auf“. Für Deutschland konstatierte er eine Steigerung der Achtung durch das Ausland.

Ein Volk, das so etwas fertig bringt wie diesen Krieg zu gewinnen, hat eine solche Kraft bewiesen und solchen Willen, dass ihm ein

Kunst einsehbar, http://www.geschkult.fu-berlin.de/e/db_entart_kunst/datenbank/index.html (letzter Zugriff: 22.3.2022). Das Bild wurde 1957 von der Hamburger Kunsthalle angekauft.

⁶⁰ Grotes Einkommen während der Kriegsjahre mit „einem recht üppigen Monatsgehalt von 750 Reichsmark“ war höher als es in einem Beamtenstatus gewesen wäre. B. Jooss: Ludwig Grote und die Galerie Zinckgraf, S. 118.

⁶¹ Brief von Ludwig Grote an Maud Grote, 15.6.1940, GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

⁶² Ebda.

⁶³ Brief von Ludwig Grote an Maud Grote, 20.6.1940, GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

Anspruch auf einen Anteil der Weltherrschaft zusteht. Die Grösse Hitlers wächst ins Legendäre, Ueberdimensionale. [...] Unseren Kindern wird jetzt ein grosses Tor in die Zukunft geöffnet.⁶⁴

In einem Brief drei Tage später zeigte Grote sich überzeugt, dass der Krieg zu Ende gehen und Deutschland einen „glorreichen Sieg“ davontragen würde. „Wie konnten England und Frankreich nur glauben, dass sie uns besiegen konnten, wo sie es doch 1914-18 mit Hilfe der Russen nicht geschafft haben.“⁶⁵ Grotos Briefe an seine Frau beinhalten wiederholt Kommentare zu seiner Arbeit bei Zinckgraf, den aktuellen Geschehnissen an der Front sowie seinen alltäglichen Beschäftigungen. Darin berichtet er auch von seiner Lektüre des anti-liberalen und anti-demokratischen Ernst Jünger (* 1895 in Heidelberg; † 1998 in Riedlingen), der heute für einige Wissenschaftler zu den Wegbereitern des Nationalsozialismus gehört:⁶⁶

Gestern habe ich mir aus Anlass des Monatswechsels zwei Bücher von Jünger gekauft: Das abenteuerliche Herz, und Der Kampf als inneres Erlebnis. Das letztere habe ich auf einen Satz durchgelesen. Es ist 1922 erschienen, eines seiner Bücher, in denen sich J. mit dem Kriegserlebnis auseinandersetzt. Grossartig geschrieben, er tritt näher an einen heran als in den späteren Büchern. Furchtbar in den Beschreibungen des Grabenkrieges und der Materialschlacht. Man erkennt wie dieses Erlebnis der Blutmühle, das sie alle durchgemacht haben, die heute das deutsche Heer führen, sie getrieben hat unablässig nachzudenken und zu arbeiten, dass auf keinen Fall wieder die Fronten erstarren dürfen.⁶⁷

Diese wenigen Schlaglichter auf die Quellen belegen, dass Grote nicht nur bis 1945 durch die „kunstschriftstellerische Tätigkeit“ bei Zinckgraf, sondern auch durch gelegentliche Provisionszahlungen zu

64 Ebda.

65 Brief von Ludwig Grote an Maud Grote, 23.6.40, GNM, Deutsches Kunstabarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

66 „Ernst Jünger“, in: Benz, Wolfgang/Graml, Hermann/Weiß, Hermann (Hg.): Enzyklopädie des Nationalsozialismus, Stuttgart: Klett-Cotta 2007, S. 932.

67 Brief von Ludwig Grote an Maud Grote 30.6.40., GNM, Deutsches Kunstabarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

Einkommen gelangte. Es liegen bisher keine Quellen vor, bis wann genau Grote für Zinckgraf arbeitete, sicher jedoch bis Februar 1945.⁶⁸ 1949 organisierte er die erste Ausstellung für das Haus der Kunst als freier Ausstellungsorganisator, und zwar über den „Blauen Reiter“, und mindestens seit 1948 stand er in einem guten Verhältnis zum Regierungsdirektor des Bayerischen Staatsministeriums für Unterricht und Kultus, Dr. Dr. Keim. Grotes Handeln zielte von da an darauf ab, eine feste Stellung zu bekleiden, die er durch geschickte Verhandlungen mit den Ministerien zu erreichen versuchte.

So setzte sich Keim 1950 dafür ein, dass Grote als künstlerischer Leiter ins Haus der Kunst aufgenommen würde, jedoch war auch diese Anstellung für Grote ein Kompromiss, da er dem dortigen Peter A. Ade unterstellt werden sollte. Grote äußerte sich nicht nur dazu sehr direkt („Denn dass ich Herrn Ade unterstellt werde, kommt doch nicht in Frage“⁶⁹), sondern betonte auch seine berufliche Bedeutung („Sie werden mich nicht für grosssprecherig halten, wenn ich sage, dass jemand von meiner Bedeutung berufen werden müsste“⁷⁰). Er nutzte auch die Gelegenheit, sich über Mitstreiter und Gegner auszulassen („Im Gegenteil werden die Klassizisten alles daran setzen mich fernzuhalten. In letzter Zeit sind hier Dinge vorgegangen, die mich sehr deprimiert haben: einmal die Rede von H. in Tuntenhausen und Tutzing⁷¹, dann der Präsident Hauserstein⁷² und die Preiskrönung des Grossnazis Roderich F.⁷³

68 Wie aus dem zitierten Brief vom 21. Februar 1945 an die 2. Kompanie des Volkssturms in Rottach hervorgeht, war Grote zu dieser Zeit noch, unterbrochen durch seinen Wehrdienst, mit der Galerie Zinckgraf verbunden bzw. stand in deren Diensten.

69 Brief von Ludwig Grote an Walter Keim, 21.5.1950. GNM, Deutsches Kunstabchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

70 Ebda.

71 Mit „H.“ könnte Grote den CSU-Mitbegründer Alois Hundhammer (1900-1974) gemeint haben, der von 1946 bis 1950 bayerischer Staatsminister für Unterricht und Kultus war. 1945 gründete Hundhammer den Katholischen Männerverein Tuntenhausen, wo er wiederholt moralische Vorträge über Kultur hielt. „Nachruf Alois Hundhammer“, in: Der Spiegel, 5.8.1974, online <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-41651730.html> (letzter Zugriff: 20.3.2022).

72 Es könnte sich hier um Wilhelm Hauserstein (* 1882 in Hornberg; † 1957 in München) handeln, der ab 1950 Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste war.

73 Roderich Fick (* 1886 in Würzburg; † 1955 in München) war ein deut-

[...] Dann droht Sedelmayer⁷⁴, dann die Geschichte mit Ellingen, die ich dort im Detail bei einem Vortrag erfuhr⁷⁵), um dann auch einen Weggang anzudrohen.⁷⁶ Auch sprach Grote von der Arbeit für eine neue Kulturpolitik⁷⁷ sowie seinen vorzüglichen persönlichen Verbindungen.⁷⁸

Als Direktor des Germanischen Nationalmuseums bleibt seine ambivalente Stellung während der Kriegszeit kein Thema. Im Dokumentarfilm „Bildersturm im Dritten Reich“ unter der Regie von Helmut Dotterweich aus dem Jahre 1963 skizziert Grote die Beschlagnahmung

scher, der NSDAP zugehörender Architekt, der durch Hitler einen Lehrstuhl für Architektur an der TU München erhielt und neben Paul Ludwig Troost, Albert Speer und Hermann Giesler für diesen auch in mehreren Aufträgen tätig war, u.a. als Generalplaner für die „Führerstadt“ Linz. Nach dem Krieg wurde er als „Mitläufer“ eingestuft. Schmitt-Imkamp, Lioba: Roderich Fick (1886–1955) (= Hitlers Architekten. Historisch-kritische Monografien zur Regimearchitektur im Nationalsozialismus, Band 3), Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2014.

74 Hans Sedlmayr (* 1896 in Hornstein/Österreich-Ungarn; † 1984 in Salzburg) war neben Otto Pächt (* 1902 in Wien; † 1988 in Wien) Hauptvertreter der „Neuen Wiener Schule“ und Verfasser der kulturreditivistischen Schrift „Verlust der Mitte“ (1948). Durch seine Mitgliedschaft in der NSDAP ist er einer der umstrittensten Kunsthistoriker seiner Zeit. Schneider, Norbert: „Hans Sedlmayr (1896–1984)“, in: Dilly, Heinrich (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin: Reimer 1990, S. 267–288.

75 Brief von Ludwig Grote an Walter Keim, 21.5.1950. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10. Es ist der Autorin bisher nicht bekannt, welchen Vortrag Grote in Ellingen hörte.

76 „So gewinne ich mehr und mehr den Eindruck, dass meines Bleibens auf die Dauer hier nicht möglich ist. [...] Dieser Entschluss bedeutet für mich Resignation im vollen Sinne des Wortes, denn ich weiß, dass ich im Kulturreben noch einiges leisten kann. – Vielleicht bemühe ich mich anderswo um eine Tätigkeit“. Brief von Ludwig Grote an Walter Keim, 21.5.1950. GNM, Deutsches Kunstarchiv, NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

77 „Es ist schon ein Plan aufgetaucht und an mich herangetragen worden. Eine Stadt möchte eine aktive Kunspolitik machen! [...] Vielleicht haben Sie die Möglichkeit beim Bund die Schaffung eines Kunstabwartes anzuregen, damit in Zukunft die Entgleisungen bei Marken und Plakaten usw. nicht mehr vorkommen.“ Ebda.

78 „Heuss hatte in München eine diesbezügliche Besprechung mit Pretorius [sic!]“. Ebda. Wahrscheinlich handelt es sich hier um den Illustrator, Grafiker und Bühnenbildner Emil Pretorius (* 1883 in Mainz; † 1973 in München). Adolf Hitler zählte Pretorius zu den wichtigsten Bühnenbildnern seiner Zeit. Von 1947 bis 1961 war Pretorius Mitglied des Bayerischen Senats. Von 1948 bis 1968 amtierte er als Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste in München. Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2007, S. 464.

von Bildern aus der Anhaltischen Gemäldegalerie und ergänzt, dass es eine „Genugtuung [für ihn sei], dass alle [seine] Bilder sich jetzt an prominenter Stelle befinden, zum Beispiel im Museum of Modern Art in New York oder in der Guggenheim Foundation in New York“.⁷⁹ Grote war folglich bei der Beschlagnahmung noch im Amt, da er diese selbst miterlebte. Die von Grote „für die Staatliche Gemäldegalerie erworbenen Gemälde moderner Meister [wurden] auf Veranlassung von [Reichsstatthalter und Gauleiter] Loeper hinter dem Schaufenster eines Ladens in der Fürstenstraße ausgestellt.“⁸⁰ Die Ausstellung fand somit auch vor seiner Entlassung im Mai 1933 statt.⁸¹

Die Untersuchungen zum Werdegang Ludwig Grotes fügen sich in ein Themenfeld ein, das sich bisher Fragen der Wiedergutmachung unter den Kriegsländern und der Wiederaufnahme internationaler Beziehungen unter kulturpolitischen Perspektiven widmet. Bisher ausgespart blieben jedoch Untersuchungen, die einen Blick auf die Vergangenheitsbewältigung auf personeller Ebene werfen und diese mit den „großen“ Erzählungen der Kunstgeschichte in Bezug setzen. Notwendig erscheinen Untersuchungen, die nach den kulturpolitischen Interessen und Funktionen fragen, hinter denen, wie das Beispiel Grote aufzeigt,

79 Im Folgenden der ganze Wortlaut von Grotes Beitrag: „Bei uns in Dessau war die Geschichte so, dass eines Tages eine Kommission anrückte von Stadtverordneten, voran ein Mehlhändler, dazu noch eine Reihe anderer besonders musisch begabter Leute, und verlangten, dass ich die modernen Bilder ihnen ausliefern. Da sie mit den Mitteln der Stadt bezahlt worden waren, konnte ich ihnen das nicht verwehren und so nahmen sie diese und fuhren in das Büro, in die Redaktion der Nazi-Zeitung von Dessau, um dann dort die Bilder aufzustellen und dazu zu schreiben, so werden die öffentlichen Mittel verschleudert. [...] Nun, ich habe die Genugtuung, dass alle meine Bilder sich jetzt an prominenter Stelle befinden, zum Beispiel im Museum of Modern Art in New York oder in der Guggenheim Foundation in New York.“ Der Film wurde am 15.2.1988 im BR Fernsehen ausgestrahlt. Dauer: 60 Min.

80 Hesse, Fritz: Erinnerungen an Dessau, Bd. 1: Von der Residenz zur Bauhausstadt, und Bd. 2: Aus den Jahren 1925 bis 1950, Bad Pyrmont 1963–1964, zit. nach Ziesché, Margit: „Die Anhaltische Gemäldegalerie in der Zeit des Nationalsozialismus. Die Jahre 1933 bis 1937“, in: N. Michels: Verrat an der Moderne, S. 80–117, hier S. 104–105.

81 Grote wurde am 31.5.1933 entlassen. Ebda., S. 104–105. Vgl. auch Kremer, Elisabeth: „Die erste Ausstellung zur ‚entarteten Kunst‘ in Deutschland: Ludwig Grotes Rolle nach der Schließung des Bauhauses durch die NSDAP“, in: P. Bernhard/T. Blume: Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee, S. 105–116, hier S. 108.

sowohl offizielle, aber auch persönliche Beweggründe stehen. Viele solcher Fragen sind nur spekulativ zu beantworten, besonders, wenn sie die persönlichen Beweggründe, Notwendigkeiten und Handlungen zur Existenzsicherung einer Person betreffen. Das Gleiche gilt für die Dimensionen der politischen, kulturpolitischen und persönlichen Verflechtungen, die unweigerlich auch Auswirkungen auf die Bildung einer „offiziellen Kunst“ hatten und die es zu entschlüsseln und zu verorten gilt. Im Falle Ludwig Grotes erscheint es nachvollziehbar, dass seine guten Verbindungen zu den jeweiligen Machträgern und zu internationalen Institutionen wie dem Stedelijk Museum zumindest in bestimmten Zügen Ausdruck in seinen kunsthistorischen Entscheidungen und Wertsetzungen gefunden haben. Die in diesem Beitrag angeführten Beispiele künstlerischer und kunstpolitischer Kooperationen haben gezeigt, unter welcher Prämisse ein internationaler Kultauraustausch oftmals vonstattenging. Die „Ausstellung brasilianischer Künstler“ in München von 1959 und die Gedächtnisausstellung Lasar Segall in Nürnberg von 1960 sind zwar im Kontext der Moderneentwicklung in Europa zu sehen, die sich in der damaligen Zeit international öffnete. Die Entscheidungsträger beider Ausstellungen waren jedoch noch weit entfernt, auch auf inhaltlicher Ebene die wirklich globalen Entwicklungen erfassen zu wollen. Es hat sich vielmehr gezeigt, dass die Reorganisationen der Betriebssysteme Kunstmuseum und Kunstwissenschaft in Deutschland bisweilen auf sehr persönlich motivierten Kriterien basierten.



Sonderausstellung Paul Klee
2. Biennale São Paulo, 1953

2.2

PAUL KLEE AUF DER 2. BIENNALE SÃO PAULO (1953)

Im Rahmen des kulturpolitischen Engagements der Bundesrepublik mit Brasilien sind insbesondere drei Ausstellungen zu nennen, in denen der deutsche Kunsthistoriker Ludwig Grote (* 1893 in Halle an der Saale; † 1974 in Gauting) federführend war: Die Ausstellung zu Paul Klee (* 1879 in Münchenbuchsee; † 1940 in Muralto) für die 2. Biennale in São Paulo, die Bauhaus-Sonderausstellung für die 4. Biennale (1957)¹ und die monografische Ausstellung zu Lasar Segall (* 1891 in Wilna; † 1957 in São Paulo) für die Fränkische Galerie in Nürnberg (1960). Die Umstände dieser Ausstellungen öffnen ein Feld möglicher Szenarien, die Re-Positionierungsprozesse individueller Akteure, als auch die mit der Kunst verknüpften Aussenpolitik innerhalb des kulturellen Milieus der Nachkriegszeit erhellen.

Die 2. Biennale fiel mit der 400-Jahr-Feier von São Paulo zusammen und wird deswegen auch „Bienal do Centenário“ genannt. Sie war weitaus grösser als die 1. Biennale 1951. Zudem wurde mit ihr der Ibirapuera-Park vom Landschaftsarchitekten Roberto Burle Marx (* 1909 in São Paulo; † 1994 in Rio de Janeiro) und dem Agronom, Landschaftsarchitekten und Generaldirektor des staatlichen Forstdienstes von São Paulo, Otávio Augusto Teixeira Mendes eingeweiht und damit der auch heutige geografische Standort festgelegt. Die Sonderausstellung Paul Klees auf der 2. Biennale in São Paulo, die vom Kritiker Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro) initiiert und von deutscher Seite massgeblich durch Grote ermöglicht und zusammengetragen wurde, ist ein aufschlussreiches Beispiel dafür, in welchem Umfang zeitgenössisches Kunstgeschehen mit der damaligen

¹ Eine vertiefte Auseinandersetzung mit Grote und seiner Promotion des Bauhauses in Brasilien s. Neubauer, Susanne: „Ludwig Grote und das Interesse Brasiliens am Bauhaus – kulturpolitische Verflechtungen und Adaptationen“, in: Bernhard, Peter/Blume, Torsten (Hg.): Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee, Dessau: Dessau Stiftung Bauhaus/Leipzig: Spector Books 2021, S. 130–137.

Kulturpolitik verbunden war.² Das Beispiel erhellt nicht nur Klees postume Rezeption als ein vom NS-Regime verfolgter Künstler,³ sondern auch interessante Aspekte der Geschichte seines Nachlasses. Obwohl offizieller Auftrag der Bundesrepublik und Wunsch des brasilianischen Ausschusses der Biennale-Leitung in São Paulo, offenbaren Dokumente dieser Ausstellung auch die persönliche Einstellung Grotes und erhellten, unter welchen Umständen sich die deutsche Nachkriegsmoderne gefestigt hat.

Die Entwicklung unterschiedlicher Modernekonzepte, der „pluralen“, „multiplen“, „anderen“ oder sonstigen Moderne,⁴ wird in entscheidendem Maße durch die Themenwahl und die Konzeption von Ausstellungen, den Angelpunkten zur Öffentlichkeit, definiert. Unmit-

² Nebst der Sonderausstellung hat Grote eine Ausstellung deutscher Künstler ausgewählt, die ihre Ausbildungen vor oder während des Zweiten Weltkriegs absolvierten und deren Karrieren durch die NS-Diktatur unterbrochen wurde. Anteil genommen haben Hubert Berke, Georg Brenninger, Joseph Fassbender, Arnold Fiedler, Gerhard Fietz, Werner Heldt, Bernhard Heiliger, Carl Hofer, Rolf Nesch, Otto Pankok, Hein Trökes, Ernest Weiers und Conrad Westphal. Vgl. auch Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian/Scrima, Andrea (Hg.): German Art in São Paulo. Deutsche Kunst auf der Biennale 1951–2012, Ostfildern: Hatje Cantz 2013, S. 110.

³ Die wachsende Bedeutung Klees nach dem Zweiten Weltkrieg beginnt mit Schmidt, Georg: Paul Klee. 10 Farbenlichtdrucke nach Aquarellen und Temperablättern, Basel: Holbein-Verlag 1948 sowie den in Amerika erschienenen Monografien von Werner Haftmann (New York 1954) und Will Grohmann (New York 1955). Vgl. die Rezension von Faison Jr., S. Lane: „Paul Klee by Will Grohmann; The Mind and Work of Paul Klee by Werner Haftmann“, in: The Art Bulletin, 39, 1, 1957, S. 80–81.

⁴ Einführend vgl. Clark, John: „Modernities in Art: How Are They ‚Other‘?“, in: Zijlmans, Kitty/van Damme, Wilfried (Hg.): World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches, Amsterdam: Valiz 2008, S. 401–418. Der nigerianische Kurator, Autor und Documenta-Leiter Okwui Enwezor definierte als „grand modernity“ das europäisches Konzept von Fortschritt und Kapitalismus, von der aus weitere „petit modernities“ im Sinne eines Exports abgeleitet werden. Enwezor, Okwui: „Modernity and Postcolonial Ambivalence“, in: South Atlantic Quarterly 109, 3, 2010, S. 595–620. Weitere Modernekonzepte sind beispielsweise Homi Bhabhas „countermodernity“, Enrique Dussels „transmodernity“, Okwui Enwezors „Super-“, „Andro-“, „Specious“ oder „Aftermodernity“. Zur Moderne „als Prefix“ vgl. Clavo, María Iñigo: „Modernity vs. Epistemodiversity“, in: e-flux journal 73, 2016, online: <http://www.e-flux.com/journal/73/60475/modernity-vs-epistemodiversity> (letzter Zugriff: 21.3.2022). Vgl. auch Eisenstadt, Shmuel N.: „Multiple Modernities“, in: Daedalus, 129, 1, 2000, S. 1–29; Grenier, Catherine: Multiple Modernities – 1905 to 1970, Paris: Centre Pompidou 2014.

telbar mit Ausstellungen sind auch meist im Hintergrund verlaufende Positionierungsprozesse ihrer Organisatoren in Bezug zur Öffentlichkeit verknüpft. Im Gegensatz zur Kunstgeschichte als Ausstellungs geschichte, die Ausstellungen in ihrer öffentlichen Form rekonstruiert, sind diese bisher wenig in den Vordergrund der Forschung gerückt worden. Hintergrundinformationen zu kulturpolitischen Entscheidungen können den oftmals nur theoretisch geforderten „Gegengeschichten“ jedoch eine konkrete und weitreichende Gestalt verleihen. Der portugiesische Soziologe Boaventura de Sousa Santos hat wiederholt an einem Konzept der Wissensökologie gearbeitet, die für einen solchen Ansatz hilfreich sein könnte. Sie speist sich nicht aus Erklärungsp paradigm en der westlichen Moderne,⁵ sondern will sich mittels „gelernter Unwissenheit“ von den unterschiedlichen Definitionsversuchen der Moderne unterscheiden. De Sousa Santos fragt wie andere Globalisierungstheoretiker danach, wer sich von wem welches Bild macht und ob nicht gerade jene Modelle interessant wären, die keine Nachahmung finden.⁶ Im Kontext der Kunstgeschichte formuliert sich die Frage gerade nach diesem Tatbestand: Wie definiert sich Nachahmung, besonders im Kontext der Avantgarde-Debatte um Zentrum und Peripherie, wie Partha Mitter sie formuliert?⁷ Und weshalb scheint sie auch in der Ausstellungspolitik eine große Rolle zu spielen – ein bisher doch eher vernachlässigter Aspekt? Die subsumierenden Nachzeichnungen der Moderneentwicklung zu verlassen und sowohl von inneren sowie äußeren Positionen aus zu denken, ist möglicherweise für die vorliegende Beurteilung von Grotes Positionierungen während und nach dem Zweiten Weltkrieg von Bedeutung. Wobei der Fall Grote nur als ein Paradigma für andere in der Kultur tätigen Akteure genannt sein will.

5 Boaventura de Sousa Santos spricht von einer „Gegen-Epistemologie“ und von „post-abyssalem Denken“, das traditionelle Narrative aufschließen solle. de Sousa Santos, Boaventura: „Beyond Abyssal Thinking. From Global Lines to Ecologies of Knowledges“, in: Review, A Journal of the Fernand Braudel Center, 30, 2007, S. 45-89, online: http://www.boaventuradesousasantos.pt/media/pdfs/Beyond_Abyssal_Thinking_Review_2007.pdf (letzter Zugriff: 21.3.2022); de Sousa Santos, Boaventura: „A Non-Occidental West? Learned Ignorance and Ecology of Knowledge“, in: Theory, Culture & Society, 26, 7-8, 2010, S. 103-125.

6 B. de Sousa Santos: A Non-Occidental West, S. 107.

7 Mitter, Partha: „Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde from the Periphery“, in: The Art Bulletin, 90, 4, 2008, S. 531-548.

Im Falle Grotes lässt sich erkennen, dass diese Positionierungen im Verständnis von konkreten, historisch festzumachenden Bezugnahmen nicht statisch, sondern im Fluss der Geschichte zu beschreiben sind – diese sich folglich von theoretisch-politisch motivierten und vor allem öffentlichen Stellungnahmen unterscheiden. Ein solcher Ansatz ist mit demjenigen der „kritischen Geografie“ verwandt, den Piotr Piotrowski in Anlehnung an Thomas DaCosta Kaufmann im Zuge seiner Forderung nach einer „horizontalen Geschichte“ diskutiert.⁸ Im Gegensatz zum „vertikalen“ Geschichtsverständnis, das von einer Hierarchie der Einflüsse und einem Zentrum-Peripherie-Paradigma ausgeht, will die „horizontale Geschichte“ ein besonderes Augenmerk auf die Fragen richten, wer spricht, in wessen Auftrag und für wen.⁹ Auch hier gilt es, Aussagen zu Moderneentwicklungen auf konkrete historische Positionierungsbestrebungen herunterzubrechen und sie ad personam festzumachen. Die Konsequenz daraus ist eine Öffnung des Kanons, da in dieser „Nahsicht“ die Ideologie der Reinheit und Universalität des Kanons nicht mehr aufrecht erhalten werden kann.

Mit der Ausstellung des Werks Paul Klees in São Paulo können diese übergeordneten Überlegungen beispielhaft überprüft werden. Klee verstarb als deutscher Staatsangehöriger 1940 im tessinischen Muralto. Sein damals in der Schweiz befindliches Werk war durch das Washingtoner Abkommen über deutsche Vermögenswerte, das 1946 zwischen der Schweiz und den westlichen Siegermächten unterzeichnet wurde, gefährdet: Das Abkommen hätte den teilweisen Verkauf der Werke bedingt. Vom Tod der Mutter 1946 bis zum Februar 1953 war der Vermögensanteil Felix Klees (* 1907 in München; † 1990 in Bern), des Sohnes, durch die Schweizerische Verrechnungsstelle in Zürich blockiert.¹⁰ In einem Entwurf an das Bundesfinanzministerium in Bonn

⁸ Piotrowski, Piotr: „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde“, in: Bru, Sascha/et.al. (Hg.): *Europa! Europa?*, Berlin: de Gruyter 2009, S. 49–58.

⁹ Ebda., S. 54.

¹⁰ Zur Nachlassgeschichte Paul Klees s. Frey, Stefan: „Robert Bürgis Engagement für Paul und Lily Klee sowie die Gründung der Paul-Klee-Stiftung“, in: Frey, Stefan/Helfenstein, Josef (Hg.): *Paul Klee. Die Sammlung Bürgi*, Bern: Kunstmuseum Bern 2000, S. 199–217; Frey, Stefan: „unverkäuflich für die Nachlaßsammlung bestimmt Klee‘. Anmerkungen zur Regelung des künstlerischen Nachlasses Paul Klee von 1940 bis 1952 und zur Geschichte von ‚Sonderklasse‘-Werken“, in: Kersten, Wolfgang/

setzte sich nun Ludwig Grote im Rahmen seiner Funktion als Mitglied des Ausschusses für Auslandsausstellungen im Juli 1953 für eine „Freistellung der Vermögensabgabe“ bei der Bundesregierung ein.¹¹ Grote hatte bereits vorher mit der Klee-Stiftung in Bern verhandelt, um Ausleihen für São Paulo zu erhalten. An den Generaldirektor der Bayerischen Staatsgemäldesammlungen in München, Eberhard Hanfstaengl (* 1886 in Saargemünd; † 1973 in München), schrieb Grote, „Felix Klee ist sehr bereitwillig [Leihgaben für São Paulo bereitzustellen, Anm. der Autorin], weil es sich bei ihm darum handelt, eine Freistellung seiner Vermögenswerte beim Bundesfinanzministerium zu erreichen.“¹² Grote bat bei mehreren Mitgliedern des Ausschusses um Unterstützung für diese Freistellung. An das Bundesfinanzministerium schrieb er:

Vom Ausland wird immer wieder der Wunsch an die Kulturabteilung des Auswärtigen Amtes gerichtet, Ausstellungen von Werken Paul Klee's [sic!] einzurichten. So hat Brasilien die Bitte ausgesprochen, [...] eine Sonderausstellung von Paul Klee zu zeigen [...]. Um den Nachlass von Paul Klee ist nach dem Kriege ein langwieriger Streit entstanden. Man wollte dem Sohne, der bis 1944 [als] Regisseur in Deutschland tätig war,¹³ dann eingezogen wurde und in russische Gefangenschaft geriet, sein Erbe streitig machen. Es ist ihm aber gelungen, sein Recht zu erhalten – allerdings musste er sehr große Opfer bringen und die bedeutendsten Werke des Nachlasses als öffentliche Stiftung abgeben. Darüber hinaus soll Felix Klee auch noch ein Drittel seines Vermögens abgeben, wobei auch

Okuda Osamu/Kakinuma, Marie (Hg.): Paul Klee. Sonderklasse unverkäuflich, Köln: Wienand Verlag 2015, S. 128–161; Holländer, Katarina: „Rekonstruierte Scherben“: der Nachlass von Paul Klee“, in: du, 60, 2000, S. 50–54.

11 Brief von Ludwig Grote an das Bundesfinanzministerium, 29.7.1953. DKA, NL Grote, Ludwig, 1802.

12 Brief von Ludwig Grote an Eberhard Hanfstaengl, 24.7.1953. DKA, NL Grote, Ludwig, 1802.

13 Felix Klee hat nach einem Musikstudium an zahlreichen deutschen Bühnen als Spielleiter für Opern gearbeitet. 1944 wurde er in den Militärdienst eingezogen und geriet in russische Gefangenschaft. Ab 1948 lebte Klee in Bern, wo er bei Radio Bern eine Anstellung fand. [Ohne Autor]: „Gestorben. Felix Klee“, in: Der Spiegel, 20.8.1990; Wüthrich, Werner: „Felix Klee“, in: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Band 2, Zürich: Chronos 2005, S. 997, online: http://tls.theaterwissenschaft.ch/wiki/Felix_Klee (letzter Zugriff: 21.3.2022).

der künstlerische Nachlass seines Vaters einbezogen werden muss. Wenn auf der einen Seite sich das Auswärtige Amt bei Felix Klee um Leihgaben für die Repräsentation deutscher Kunst im Auslande bemüht, ist es doch nicht angängig, dass man ihn gleichzeitig wirtschaftlich durch die Vermögensabgabe schädigt. Diese würde außerdem zur Folge haben, dass Herr Klee sich eines beträchtlichen Teiles der Werke seines Vaters entäußern müsste und wir bei Ausstellungen nicht mehr auf seine Hilfe rechnen können. In Anbetracht der außerordentlichen kulturpolitischen Bedeutung – es handelt sich, wie gesagt, um ein Stück Weltruhm deutscher Kunst! – bitten die Unterzeichneten auf das dringlichste, Herrn Felix Klee von der Abgabe eines Drittels des Vermögens freizustellen.¹⁴

In einem Ausstellungskatalog der Albrecht-Dürer-Gesellschaft Nürnberg zu Paul Klee von 1966 erwähnt Felix Klee die Zahlung des in Verhandlung gestandenen Drittels an die Bundesrepublik.¹⁵ Offenbar hatte Grote mit seiner Intervention keinen Erfolg – abgesehen vom Erhalt seiner Leihgaben für São Paulo, seinem eigentlichen Anliegen. Dass die komplizierte, auch durch die Hände von Anwälten gegangene Nachlassregelung mit der deutschen Sonderausstellung Paul Klees auf der 2. Biennale in São Paulo in Verbindung stand, ist ein wenig bekanntes Detail. Der Sachverhalt wirft aus deutscher Warte ein Schlaglicht auf das Engagement Grotes als Ausstellungskommissär sowie als Mitglied der deutschen restaurativen Kulturpolitik. Obwohl er in dieser Angelegenheit nur Ausführender übergeordneter kulturpolitischer Entscheide war, könnte man sein Engagement für die Klee-Präsentation in São Paulo als außerordentlich ansehen, hat er sich doch mit vor allem finanziellen Anliegen und einem Engagement für den Sohn Klees an zahlreiche Entscheidungsträger gewandt. Im Hinblick auf vorherige Überlegungen ist zu erkennen, dass das Werk Klees in diesem Kontext weniger auf Grund seiner unangefochten steigenden künstlerischen Wertschätzung, sondern auf Grund von Klees nationalsozialistischer Verfolgung

¹⁴ Brief von Ludwig Grote an das Bundesfinanzministerium, 29.7.1953. DKA, NL Grote, Ludwig, 1802.

¹⁵ 1952 erfolgte eine neue Vereinbarung zwischen Felix Klee und der Klee-Gesellschaft, mit der vor allem weitere Verkäufe durch die Klee-Gesellschaft untersagt wurden. S. Frey: unverkäuflich für die Nachlaßsamm lung, S. 147–148.

in der Diskussion stand. Für die europäische Kunstgeschichte betrifft diese Sichtweise zunächst den westeuropäischen Verhandlungsraum. Aus brasilianischer Sicht stellen sich die Umstände um die Ausstellung von Paul Klee differenzierter dar.

Paul Klee wurde erstmalig Ende 1951 am neuen Museu de Arte de São Paulo unter Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo) gezeigt. Zur Auswahl gehörten Werke aus dem Kunstmuseum Basel, der Privatsammlung Curt Valentin und der Buchholz Galerie in New York. Dass wegen seiner politischen Bedeutung für Deutschland sein Werk 1953 nochmals an der Biennale in einer Sonderausstellung gezeigt werden sollte, wird durch ein Schreiben des Auswärtigen Amtes an Grote bestätigt:

Ich würde es sehr begrüßen, wenn sich eine Klee-Ausstellung innerhalb der deutschen Abteilung ermöglichen liesse. Die zunehmende Wirkung seines Werks, das durch die unglückselige vergangene politische Entwicklung für Deutschland fast verloren schien, wird, falls dieser Plan gelingen sollte, für das deutsche kulturelle Ansehen im Ausland von entscheidender Bedeutung sein.¹⁶

Pedrosa, der gemeinhin als Verfechter der brasilianischen abstrakten Kunst und als theoretische Referenz für Künstler der Abstraktion und des Neoconcretismo galt, wird heute ein wesentlicher Anteil an der Ausgabe der 2. Biennale in São Paulo zugesprochen.¹⁷ Obwohl nur Mitglied des künstlerischen Kommittees, verbrachte Pedrosa neun Monate in Europa, um die 2. Biennale zu koordinieren. Nach einer erfolgreichen 1. Biennale 1951 sollte die zweite Ausgabe verstärkt internationale Meisterkunst nach Brasilien holen, die erstmalig für die brasilianische Bevölkerung und die Künstlerinnen und Künstler des Landes zu sehen war. Zentrale Werke der europäischen Moderne wie Picassos „Guernica“ (1937)¹⁸ wurden ebenso gezeigt wie Gruppenausstellungen

16 Brief von Dr. Wolf, Auswärtiges Amt Bonn, 17.6.1953, an Ludwig Grote Nürnberg, Archiv Auswärtiges Amt B95, Nr. 599A.

17 Nelson, Adele: „Radical and Inclusive: Mário Pedrosa's Modernism“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 35-43.

18 „Guernica“ war die Sensation der 2. Biennale. Merklinger, Martina: „2. Biennale“, in: U. Groos/S. Preuss/A. Scrima, German Art in São Paulo, S. 110.

zum Kubismus, Futurismus und de Stijl sowie die Retrospektiven von Klee oder Alexander Calder. Pedrosa reiste nach Deutschland und in die Schweiz, um die Leihgaben der Familie und der Klee-Stiftung zu erhalten.¹⁹ Offenbar hatte sich die Schweiz „für Klee nicht zuständig erklärt“,²⁰ weshalb die Anfrage an Deutschland gerichtet wurde. Wie die Forschung aus Dokumenten zwischen Pedrosa und der Biennale-Leitung zeigen konnte, hätte Pedrosa die deutsche Regierung mit dem Argument überzeugt, „that their support of a Klee exhibition would be considered internationally as reparation for the Nazi closure of the Bauhaus and would be an opportunity for the ‚new Germany‘ to brandish its cultural and artistic openness.“²¹ Extakt die gleiche Argumentation hatte am Ende auch Ludwig Grote angebracht. Grotes Korrespondenz mit der Biennale-Leitung lief weitgehend über Wolfgang Pfeiffer (* 1912 in Dresden; † 2003 in Itanhaém), der technischer Direktor war. Der Großteil der Schriften belegt wie üblich die finanzielle Seite der Teilnahme, Organisatorisches und den Schwerpunkt der Ausstellung. Getroffen haben sich Grote und Pedrosa persönlich in Nürnberg. Am Gespräch betonte Pedrosa die Wichtigkeit eines Katalogs zu Klee, der auch in Portugiesisch erscheinen sollte. In ihren wenigen direkten Korrespondenzen haben Pedrosa und Grote einzig auch nur diesen Ausstellungskatalog koordiniert. „I am sure that a catalogue with a clear and short text and some precise notes on the pictures would be of great help for the understanding of Klee’s work, and would be very easily sold.“²²

Pedrosa hatte mit der Sonderausstellung das Ziel, den künstlerischen Ansatz Klees als ein Modell für jüngere brasilianische Künstlerinnen und Künstler vorzustellen. Dies ist ihm auch gelungen, haben sowohl die brasilianischen als auch die deutschen Organisatoren der Klee-Ausstellung grossen Erfolg bescheinigt. Der Kritiker, der 1926 der kommunistischen Partei Brasiliens beitrat, und von 1927–1929 in Deutschland lebte und studierte, förderte Kunst, in der er eine Art po-

19 A. Nelson: Radical and Inclusive, S. 39.

20 Brief von Wolfgang Pfeiffer, Museu de Arte Moderna São Paulo, an Ludwig Grote, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 12.2.1953, Archiv Auswärtiges Amt B95, Nr. 599A.

21 A. Nelson: Radical and Inclusive, S. 39.

22 Brief von Mário Pedrosa, Paris, an Ludwig Grote, Germanisches Nationalmuseum Nürnberg, 2.8.1953, Archiv Auswärtiges Amt B95, Nr. 599A.

litischen Widerstand und künstlerische Autonomie sah. Bereits sein Artikel „Der deutsche Widerstand in der Kunst“ („A resistência alemã na arte“) lässt erkennen, dass Pedrosa Künstler, die keiner grossen Strömung zugeordnet werden konnten, favorisierte.²³ Durch seine länderspezifischen Kenntnisse beschrieb er die begrenzten Überlebensmöglichkeiten deutscher Künstler unter dem nationalsozialistischen Regime sehr exakt. Die Möglichkeiten sah er entweder in der Emigration ins Ausland oder in der inneren Emigration für jene, die es sich nicht leisten konnten. Nebst der ausführlichen Beschreibung der Situation des Malers Karl Hofer (* 1878 in Karlsruhe; † 1955 in Berlin) und seiner eigenständigen Kunst, die „in der Dunkelheit“ entstand, nennt Pedrosa auch Klee als einen exemplarischen Fall von Emigrationsgeschichte. Die Art und Weise, wie Pedrosa Hofer in diesem Kontext beschreibt, könnte auch auf Klee zutreffen, denn

Hofer ist jedoch nur ein Echo des Vor-Hitler-Deutschlands und repräsentiert nicht mehr die deutsche Kunst der Gegenwart. Eine ganz neue Generation, die sich im Verborgenen gebildet hat, künstlich von den Kanons der offiziellen Nazi-Kunst aus der Welt verdrängt, taucht aus den Trümmern auf, mit ihrer Arbeit in Verstecken und bereit, den großen Weg der Schaffung ihres Größten in der endlosen Abfolge von Zeiten wieder aufzunehmen.²⁴

Pedrosa hatte Klee aus verschiedenen Gründen zu seinen favorisierten Künstlern auserkoren. Bereits im Januar 1953, also ein knappes Jahr vor der Eröffnung der 2. Biennale und kurz bevor Pedrosa für mehrere Monate nach Europa reiste, publizierte der Kritiker den Zeitungsartikel „Klee, o ponto da partida“.²⁵ Darin bescheinigte er Klee eine einzigartige Stellung innerhalb der europäischen Kunstentwicklung und erwähnte die Schwierigkeiten, ihn kunsthistorisch einordnen zu können:

²³ Pedrosa, Mário: „A resistência alemã na arte“, in: Correio da Manhã, August 1948, wiederaabgedruckt in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otilia (Hg.): Política das Artes. Textos Escolhidos I, São Paulo: EDUSP 1995, S. 77-88.

²⁴ Ebda., S. 88 (Übers. der Autorin).

²⁵ Pedrosa, Mário: „Klee, o ponto de partida“, in: Tribuna da Imprensa, 31.1.1953, wiederaabgedruckt in: Pedrosa, Mário/Arantes Otilia (Hg.): Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV, São Paulo : Edusp 2000, S. 193-196.

Klee entzieht sich den Klassifizierungen, denn seine Grafik, sein Humor, sein Eindringen in das tiefste Leben der Natur, seine Farben zwischen blass und phosphoreszierend, seine dynamischen Ebenen im Raum, seine in Fantasie eingetauchte Inspiration dringen in das gesamte Land ein und breiten sich durch die angrenzenden Gruppen und Bewegungen aus. [...] Die moderne Kunst, nachdem sie in anderthalb Generationen die gesamte naturalistische und impressionistische Ästhetik zerstört hatte, gelangte zu Beginn des Jahrhunderts zu diesem radikalen Ausgangspunkt. Klee machte sich, um das methodische Abstreifen der begrifflichen Vergangenheit verlassen zu können, weise, nackt und stellte sich unschuldig wie ein Kind vor das Objekt des Sensiblen, so dass es mit seiner eigenen Sprache spricht, allein, ohne Worte.²⁶

Die Beschreibung der Werke, die ohne Worte auskommen und „nackt, unschuldig wie ein Kind“ erscheinen, bedarf der Erklärung. Pedrosa war ein Verteidiger und Förderer des „konstruktivistischen brasilianischen Projekts“, mit dem eine radikale Modernisierung und Eigenständigkeit der brasilianischen Kunst entwickelt wurde.²⁷ Pedrosa als Kritiker und Intellektueller hatte für zahlreiche Künstler in Brasilien eine enorme Wichtigkeit. Die gemeinsamen Zusammentreffen, Diskussionen und die Entwicklung einer einzigartigen Theorie sowohl auf schriftlicher als auch auf künstlerischer Ebene ist ein Phänomen des lateinischen Südens und Pedrosas Netzwerk ist ein ausgezeichnetes Beispiel dafür. Aracy A. Amaral und später Heloise Espada haben die brasilianische Kunstszenen der 1950er Jahre als ein „Schlachtfeld der verschiedenen Trends“ bezeichnet, zu der nicht nur Konstruktivisten

26 Ebda., S. 196 (Übers. der Autorin).

27 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. Brito, Ronaldo: „Neoconcretismo“, in: Malasartes, 3, April-Juni 1976, S. 9-13; Brito, Ronaldo: Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Rio de Janeiro: Funarte 1985. Die Ausstellung „Projeto construtivo brasileiro na arte, 1950-1962“ fand in Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro und in der Pinacoteca do Estado in São Paulo 1977 statt. Vgl. auch Martins, Sérgio B.: Constructing an Avant-garde. Art in Brazil, 1949-1979, Cambridge/Mass.: The MIT Press 2013.

und Neokonstruktivisten, sondern auch Vertreter einer nationalistischen und militärischen Moderne, Tachisten und Vertreter der informellen Ästhetik gehörten.²⁸ In all diesen Strömungen sah Pedrosa die wahre Kunst in ihrer Stärke darin, das Sehen zu ändern und dadurch zu einer Reform des Menschenbildes zu gelangen. Aus diesem Grund hatte sich Pedrosa bereits sehr früh mit der Produktion psychisch Erkrankter, Kinder und Indigenen auseinandergesetzt (vgl. Kap. 1.3). Seine Arbeit mit der Psychoanalytikerin Nise da Silveira (* 1905 in Maceió; † 1999 in Rio de Janeiro) ist auf das Jahr 1947 zu datieren. Vergleichbar zur abstrakten Kunst ist es durch diese „andere“ Kunst möglich, gemäß Pedrosa, die Wahrnehmung auf die eigene Umwelt zu verändern. Für den Kritiker war es unabdingbar, dass Kunst soziale Verhältnisse verändern hilft, und dieses Feld wollte er nicht der sozialistischen Kunst oder dem sozialistischen Realismus überlassen. In diesem Kontext stärkte Pedrosa mit der Wahl Klee's für die Biennale São Paulo auch sein eigenes Projekt, unorthodoxe und vor allem sozial relevante Kunst in den Vordergrund zu stellen.

Klee was a challenge to the vision of modernism promoted locally by established artists Emiliano di Cavalcanti and Cândido Portinari, which valued expressionistic realism, derided non-objective abstraction, and viewed Picasso as the paragon of socially conscious art. He also wanted to supplement the already burgeoning interest in Brazil in Mondrian – an artist to whom Pedrosa warmed considerably by the time of his departure for Europe – with an engagement with the more heterogeneous practice of Klee.”²⁹

Die Rolle, die Klee in der Moderneentwicklung in Brasilien gespielt hat und wie sie von Pedrosa skizziert wurde, unterscheidet sich folglich wesentlich von der eher nachkriegspolitischen Einordnung des Künstlers innerhalb der deutschen Bewegungen der Widergutmachungen, zumindest was die unmittelbare Nachkriegszeit betrifft.

28 Espada, Heloisa: „Mário Pedrosa and Geometrical Abstraction in Brazil: Towards a Non-dogmatic Constructivism“, in: Critique d'art, 47, Herbst/Winter 2016, S. 2, <http://journals.openedition.org/critique-dart/23256> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

29 A. Nelson: Radical and Inclusive, S. 38/39.



„Ausstellung brasilianischer Künstler“
Haus der Kunst München, 1959

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.¹ 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.² 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

¹ 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).

² 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.³ 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.⁴ 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.⁵ 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.⁶ 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.⁷ 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,⁸ 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.⁹ 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.¹⁰ 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.¹¹ 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-

⁹ 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).

¹⁰ 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.

¹¹ 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.¹²

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.“¹³ 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.¹⁴

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

¹² 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.

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

¹⁵ 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.¹⁵ 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.¹⁶

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.¹⁷ Künstlerentsendungen wurden jedoch nur über die öffentlichen Kulturabteilungen organisiert, zudem war

¹⁵ 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.

¹⁶ „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.

¹⁷ 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.¹⁸ 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.¹⁹ Obwohl vereinbart worden war, dass die Ausstellung aus Brasilien von brasilianischer und die deutsche Ausstellung von deutscher Seite finanziert werden sollte,²⁰ 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.²¹

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

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

¹⁹ 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.

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

²¹ 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.

²² 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 Palatnik, 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.²³ 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.²⁴ Mit Unterstützung Bills realisierte Wollner noch als Student das Plakat zur 4. Biennale von São Paulo 1957. Unter seinem Lehrer Otl Aicher

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

²⁴ 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.²⁵

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.“²⁶ 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.²⁷

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.“²⁸ 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.²⁹ 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?“ Präsentation 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),³⁰ 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“)³¹ 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

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

³¹ 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)³² 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,³³ 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)³⁴ sowie der Neokonkretisten (1959–1961), beides Gruppierungen in Rio de Janeiro, die wichtige Impulse für die Entwicklung des „konstruktiven Projekts“³⁵ 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.³⁶

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“.³⁷ 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“.³⁸

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.³⁹

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 Besonderheit⁴⁰ 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).⁴¹ Aus Rio de Janeiro gesendet waren insgesamt sieben Gemälde sowie zwei Werkgruppen zu sieben und drei Bildern.⁴² 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.⁴³

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.⁴⁴ 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.⁴⁵ 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.⁴⁶ 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“.⁴⁷ 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.⁴⁸ 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“⁴⁹ und bemerkt, dass die Selektion der Werke deswegen vorwiegend aus „abstrakter Malerei“ bestehe, der „künstlerischen Avantgarde des Landes“⁵⁰.

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.⁵¹

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.“⁵² 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).⁵³ 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“.⁵⁴ Auch fiel die Kritik der Wieners Jorg Lampe positiv aus, der die Ausstellung in der Österreichischen Kulturvereinigung am Schillerplatz in Wien sah und besprach.⁵⁵ 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.⁵⁶ Es sollte um Materialität, Körperlichkeit, Humanismus und eine neue Abbildbarkeit des Menschen gehen.⁵⁷ 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).⁵⁸ 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 [...]“.⁵⁹ 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.

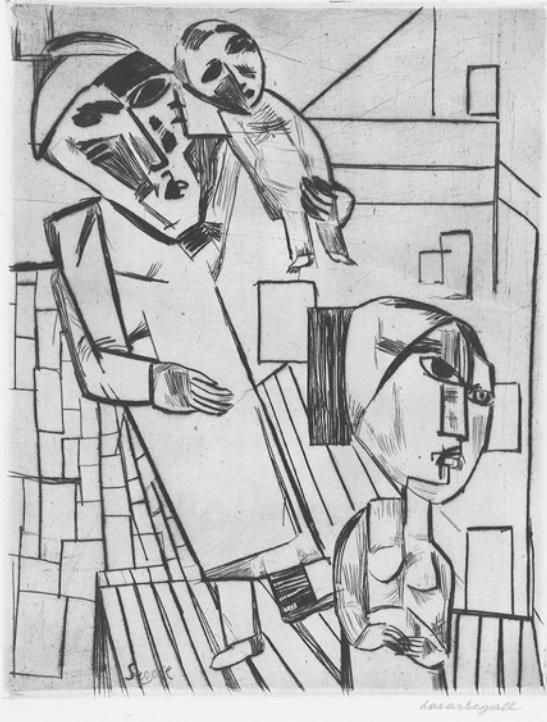
die Frische und Unbefangenheit an, mit denen die Künstler sich europäischen Eindrücken geöffnet haben. Vieles verweist denn auch auf bekannte Vorbilder unserer Breiten: nicht zufällig sind gerade die Maler dieses architekturfreudigen Volkes von der strengen geometrischen Logik eines Piet Mondrian begeistert. 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.⁶⁰

Nichtsdestotrotz gab es Vergleiche. Die Suche nach brasiliensischen und internationalen Charakteristika schien auch in der Berichterstattung zur Leverkusener Ausstellung durch. Die Rezessenten erkennen Werke, die an Ben Nicholson (Décio Vieria), Nicolas de Staél, Hans Hartung, die „Japaner“ (Antonio Bandeira) oder Max Beckmann (Lasar Segall) erinnern. Die Rezessenten 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 Rezessionen 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

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 Jurys 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 Jahren 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; Kunsthernes 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 Münchener 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 antisemistischen 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 Klimavitchy/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 Farbigkeit 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 Ebda.

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 Progrom – das Emigrantenschiff – das Konzentrationslager, das uns in seiner kaltschillernden Farbigkeit erschaudern lässt – die Verdammten – Exodus. Wer denkt bei dem Bilde des Krieges nicht an den Schützengraben von Otto Dix, dessen Werk seinerzeit zusammentraf 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 Kriegs aus deutscher Sicht – eine erschreckend unpräzise historische Einordnung Grotos. 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 „Progrom“, 1937, Öl auf Leinwand, 184 x 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; „Exodo 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 „Emigranten“.

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“, „pathologisch“, 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, Dalcidio: „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 antimodernen 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 Kunsthistorikerin 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 discourse of the non-European Other ,and' of Brazilian modernism“ wahrgenommen 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 Andersartigkeit“ 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 Primitivismus und der Moderne, die in Werken wie „Encontro“ („Begegnung“) (1924) explizit werden.¹⁷ Dieses Gemälde entstand nach Segalls Scheidung von seiner deutschen Frau und der Heirat in eine jüdisch-brasilianische 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 Correiro 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 Entarteten Kunst in Deutschland und Brasilien siehe auch den umfangreichen Katalog Costa, Heloísa/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 andem 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 „Taurigkeit“ 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 brasilianisches Modernediskurses, der im Beispiel Segalls von der Moderne debatte um den Expressionsimus deutscher Prägung und der kulturpolitischen Situation in Brasilien, die antikommunistische, 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 Glogno/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 Ebda., 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 vereinzelten 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 Wittwe Segalls nach dem Tod des Künstlers 1957 Grohmann gebeten hatte, sich beim Katalog der grossen Retrospektive in Paris zu beteiligen und Grohmann sogar nach Brasiliens 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, Mai-land: Galleria del Levante 1975; Frommhold, Erhard: Lasar Segall Zeichnungen, Mai-land und München: Galleria del Levante 1976; Frommhold, Erhard: Lasar Segall, Mai-land: Galleria del Levante 1977; Presler, Gerd: „Lasar Segall: der Expressionist aus der Ferne“, in: Weltkunst, 49, 1979, S. 1871; Uhligsch, 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.II.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, staatssanktionierende 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 einfloss. 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. 11.

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.

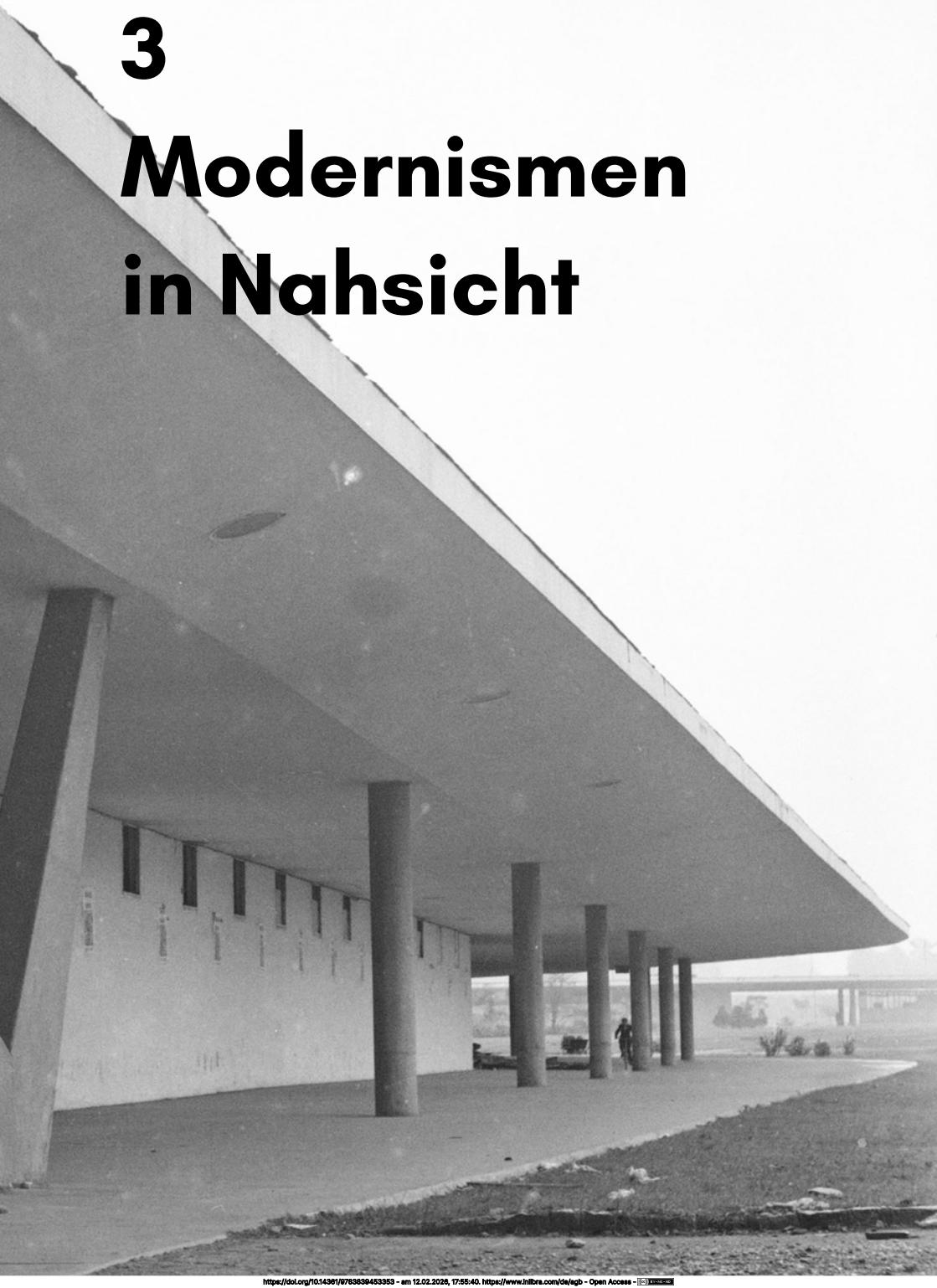
betreffen. Im Falle Segalls zeichnet sich ab, dass die Verhandlungsräume der Restauration und Wiedergutmachung, die sich auf politischer Ebene in der Nachkriegszeit ergeben haben, die Moderneentwicklung nicht nur entscheidend geprägt haben, sondern auch Ursache waren, weshalb Bewegungen der außereuropäischen 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

3

Modernismen in Nahsicht





Alfredo Volpi, „Menina“ („Retrato de Eugênia“), 1951
Öl auf Leinwand, 116 x 73 cm
2. Biennale São Paulo, Sala geral

3.1

Paradigmen der Nachahmung: Georgio Morandi und Alfredo Volpi

Die unter dem Konzept der globalen oder transkulturellen Kunst unternommene Neu- und Umschreibung der Kunstgeschichte ist Teil der zahlreichen Debatten, die sich darum bemühen, unsere Geschichts- und Wissensmodelle neu zu verorten. Nach den angelsächsischen Vorstößen zur Aufweichung und Durchflechtung der eurozentristischen Wissenshegemonie unternimmt seit einiger Zeit auch die deutsche Kunstgeschichte den Versuch, ihre eigene, durch Hegel, Burckhardt, Wölfflin, Warburg und Panofsky geprägte „Urgeschichte“ neu zu legitimieren und zu aktualisieren. Dieses Kapitel wird nochmals einen Blick auf Epistemologien werfen, die nicht nur Geografien und Begrifflichkeiten erweitern, sondern auch in institutionelle Ordnungen – u.a. die Universität, die Museen, die Biennale und den Kunsthandel – vorstoßen. Was sich aus der noch jungen Erfahrung abzuzeichnen beginnt, ist eine erhöhte Vorsicht im Rahmen der Erforschung außereuropäischer Kunst durch jene, die diesem Kulturkreis nicht gebürtig angehören, ihn jedoch in eine erweiterte Geschichtserzählung zu integrieren versuchen. Diese Vorsicht ist auch im Umgang mit herkömmlichen Begriffen wie „Moderne“, „moderne Kunst“ oder „abstrakte Kunst“ festzustellen, die nun allesamt als „nicht kulturell neutral“ erkannt worden sind.¹ Doch das Problem liegt nicht mehr, wie in der vorglobalisierten Zeit jüngeren Datums, im alleinigen Erkennen dieser kulturellen Konnotationen, die sowohl die Begriffshistorizität als auch realpolitische Hegemonialstrukturen umgreifen. Wir sind auch am Ende der Zugeständnisse angekommen, die besagen, dass die Moderne in der Kunst von pluralen Phänomenen geprägt ist, dass wir multiple Modernen anerkennen müssen, auch wenn diese aus dem kolonialen oder quasikolonialen Hegemonieanspruch des „Westens“ gespeist wurden. Wie der australische Kunsthistoriker John Clark richtigerweise fest-

¹ Clark, John: „Modernities in Art: How Are They ‚Other‘?“, in: Zijlmans, Kitty/van Damme, Wilfried (Hg.): *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz 2008, S. 401–418, hier S. 401.

hält, ist auch der Begriff des imperialen „Anderen“ problematisch, wenngleich er damit Alterität betont.² Die Idee der „anderen Modernen“ („other modernities“), seien sie im Verweis auf Lateinamerika, Afrika, dem Nahen, Mittleren oder Fernen Osten oder anderen Weltregionen gebraucht, impliziert stets den euroamerikanischen Bezugspunkt. Wie wir wissen, erweist sich dieser Bezugspunkt aber als die eigentliche Crux transnationaler oder globaler Kunstgeschichte.

Eine vielzitierte Analyse des amerikanischen Kunsthistorikers und Kunstkritikers James Elkins führt dies vor Augen. Elkins zufolge verfügt die westliche Kunstgeschichte über fünf Strategien, um sich im Verhältnis zur globalen Wissens- und Kunstproduktion zu verorten. Nebst der Möglichkeit, sich (1.) weitgehend unverändert in eine Weltkunstgeschichte einzuschreiben oder sich (2.) nicht-westlicher Kunst mit neuen Konzepten zu öffnen, mag sie (3.) auch „indigene kritische Konzepte“ erproben bzw. Begrifflichkeiten zu inkorporieren versuchen, die im dominanten westlichen Sprachgebrauch keine eigentlichen Entsprechungen haben.³ Dieser dritten Option steht Elkins jedoch skeptisch gegenüber: „[T]o put it in a formula: too many unfamiliar terms, and the text may no longer feel like art history.“⁴ Nebst der Möglichkeit, die Kunstgeschichte (4.) ganz in die Visual Studies einfließen zu lassen und die Kunstgeschichte somit aufzulösen, könnte sie auch (5.) nicht nur mit vereinzelten Begriffen, sondern vollständig mit nicht-westlichen Konzepten arbeiten – ein Ansatz jedoch, gegen den sich das akademische Umfeld bis heute verschließt.⁵ Elkins behauptet zudem, dass eine solche Kunstgeschichte nicht mehr als Kunstgeschichte erkannt werden würde.⁶ Bei einem solchen Zirkelschluss bleibt trotz aller Kritik, den wir an diese und ähnliche Beurteilungen herantragen können,

2 Ebda., S. 402.

3 Elkins, James: „On David Summers's Real Spaces“, in: Elkins, James (Hg.): Is Art History Global? (=The art seminar, Band 3), New York/London: Routledge 2007, S. 41-71, hier S. 59.

4 Ebda., S. 60.

5 Elkins geht so weit zu behaupten, dass kein Wissenschaftler mit einem solchen Forschungsansatz in den USA eine Stelle finden würde. Ebda., S. 62.

6 Ausgeführt in Elkins, James: It Art History Global? New York/London, Routledge 2007, S. 20, wo er behauptet: „Art history depends on Western conceptual schemata.“

die sicherlich legitime Frage bestehen, ob es nicht doch weniger institutionsgläubige Auswege gibt.

Es mag aus europäischer Sicht als eine Errungenschaft angesehen werden, dass sich der kunstwissenschaftliche Diskurs zumindest etwas von einer reinen Objektbezogenheit auf die stilprägenden Einflüsse und ihre genealogischen Stammbäume, die so stark die Bildung der Moderne prägte – man denke an Alfred Barrs berühmtes Diagramm zur abstrakten Kunst (1936) – entfernt hat.⁷ An seine Stelle treten heute weitgehend Ansätze, die sich mit Beziehungsgeflechten auseinandersetzen, die sowohl Netzwerke als auch koloniale und postkoloniale Strukturen in sogenannter „vertikaler“ oder „horizontaler“ Ausrichtung in den Blick nehmen. Wenngleich auch diese Benennungen wieder im Kontext historischer Muster zu lesen sind, beziehen sich die „vertikalen“ Verhältnisse doch auf die herkömmlichen Topografien von Originalität und Ableitung, während das Konzept der „horizontalen“ Beziehung, das auch das „Opake“ mit einschließt, neue Sichtweisen eröffnet. Mit dem „Opaken“ meint der bedeutende französische Dichter und Philosoph Édouard Glissant (* 1928 in Bezaudin/Martinique; † 2011 in Paris) die Aberkennung der „preconceived transparency of universal models“ und die Anerkennung, dass es Bereiche gibt, über die wir von außen nicht beurteilen, geschweige denn einordnen können. Glissant zufolge gibt es aber die Möglichkeit, dass wir das „Opake“ als kulturelle Forderung anerkennen und dass wir den Topos der Differenz zwischen Menschen aufgeben.⁸ Der portugiesische Ökonom Boaventura de Sousa Santos hat das horizontale Denken gleich zum einzigen Gegenmodell zum westlichen Denken in seiner hegemonialen Ausformung erklärt, das in seinen Augen durch den radikalen Ausschluss jeglicher fremder Konzepte geprägt ist. De Sousa Santos nennt dies im Rahmen der soziopolitischen „Ökologien der Wissensformen“ der Moderne ein „aby-

7 Aus amerikanischer Sicht hat sich das Feld der „Erfinder“ der Abstraktion auch 2012 nicht erweitert. Nach wie vor fehlen Vertreter aus nichteuroamerikanischen Ländern. Vgl. Vartanian, Hrag: „Amazing New Graph Drawing Charts the Birth of Abstraction“, <http://hyperallergic.com/57599/amazing-new-graph-drawing-charts-the-invention-of-abstraction> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

8 Glissant, Édouard: „For Opacity“, in: ders.: Poetics of Relation, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1990, S. 189–193, 220–221, hier S. 193.

sales“, d.h. abgrundtiefes Denken.⁹ Und es ist genau diese vollständige Negierung nichtwestlicher Konzepte, wie sie James Elkins feststellt und für gegeben hinnimmt, die de Sousa Santos im Bereich von Wirtschaft und Sozialpolitik mit einer „Gegenepistemologie“ hinterfragt. De Sousa Santos’ Feststellung ist insofern bedeutend, als dass er die vom Westen exkludierte Produktion per se als „nicht existent“ erklärt. Das Problem, erläutert er, ist die Unmöglichkeit einer „Ko-Präsenz“ verschiedener geopolitischer Felder, die sich auch in einer Ungleichheit in den sie charakterisierenden Dichotomien zeigt. Um dieses Verhältnis nur mit einem seiner Beispiele zu illustrieren: Es wird gewissermaßen die Dichotomie „soziale Regulation/soziale Emanzipation“ nur mit Metropolen, nicht jedoch mit der Peripherie in Verbindung gebracht, die aus historischer Sicht eher durch die Dualität „Aneignung/Gewalt“ charakterisiert wird.¹⁰ Für die Akzeptanz einer Ko-Präsenz und die Förderung eines „archipelischen Denkens“, das sich durch gegenseitige Offenheit und Akzeptanz der Kulturen und gegen deren Monopolisierung auszeichnet, machte sich bekanntermaßen auch Glissant stark.¹¹ Die Herausforderung solcher Ansätze besteht nun darin, diese an konkreten Anwendungsbeispielen zu diskutieren und sie anhand von „Nahsichten“ mit der historischen Evidenz kurzzuschließen.

Das Paradigma der Nachahmung im Kontext der Moderneentwicklungen steht in enger Verbindung mit der Idee der Kanonbildung, der damit einhergehenden Festlegung von Zentrum und Peripherie und der Frage nach den „Ursprüngen“. Aus Sicht der westlichen Kunstkritik war es immer das Zentrum, das stilbildend wirkte. Der britische Kunsthistoriker Kenneth Clark brachte diese bereits 1962 formulierten Auffassung prägnant auf den Punkt:

⁹ de Sousa Santos, Boaventura: „Beyond Abyssal Thinking. From Global Lines to Ecologies of Knowledges“, in: Review, 30, I, 2007, S. 45–89, <https://ces.uc.pt/bss/documentos/AbyssalThinking.pdf> (letzter Zugriff: 21.3.2022), wiederabgedruckt in de Sousa Santos, Boaventura: Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens, Münster: Unrast Verlag 2018, S. 178–203.

¹⁰ Ebda., S. 2.

¹¹ Glissant, Édouard: Philosophie de la relation. Poésie en étendue, Paris: Gallimard (nrf) 2009; Glissant, Édouard/Obrist, Hans Ulrich: Édouard Glissant & Hans Ulrich Obrist (=100 notes - 100 thoughts, 38), Ostfildern: Hatje Cantz 2011; Glissant, Edouard: Traktat über die Welt. Heidelberg: Wunderhorn 1999.

In its simplest form, provincialism is easily recognized and defined. The history of European art has been, to a large extent, the history of centres, from each of which has radiated a style. For a shorter or longer period that style dominated the art of the time, became in fact an international style, which was metropolitan at its centre, and became more and more provincial as it reached the periphery. A style does not grow simultaneously over a large area. It is the creation of a centre, a single energizing unit, which may be as small as fifteenth-century Florence, or as large as pre-war Paris, but has the confidence and coherency of a metropolis.¹²

Diesen Diskurs um die Peripherie hat der australische Kunsthistoriker Terry Smith 1974 für die Kunstgeschichte weitergeführt. Im damaligen New York lebend diagnostizierte er, dass jeder Künstler, der nicht aus dem (damaligen) Zentrum dieser Metropole stamme, ein „provinzieller Künstler“ sei und per definitionem auch provinziell bleibe – auch wenn er sich im Zentrum aufhalte und sich ihren „Stil“ aneigne.¹³ In diesem Sinne prägt die Verbindung zwischen der Idee eines Zentrums und der Festmachung eines bestimmten vorherrschenden Stils bis heute nicht nur den Referenzrahmen der westlichen Kunstgeschichte. Sie hat auch zahlreiche Anstrengungen auf Seiten der außereuropäischen Kunst nach sich gezogen, sich in einen solchen als international empfundenen Kanon einschreiben zu wollen. Bisweilen haben solche Anstrengungen jedoch eher Stereotype und Clichés hervorgebracht, wie der brasilianische Kurator Felipe Scovino mit Blick auf die Kunst seines Landes schreibt. Er verweist auf die dortigen Umwandlungen in den 1950er und 1960er Jahren, in der die „intensive Industrialisierung, der aufkeimende Bossa Nova und das neue Vokabular der neokonkreten Bewegung“ zu einem Amalgam verschmolzen, das seiner Auffassung nach eine verhängnisvolle Verzerrung entstehen ließ, das sich seither in Biennalen und Triennalen weltweit festsetzt.¹⁴

12 Clark, Kenneth: Provincialism, London: The English Association 1962, S. 3.

13 Smith, Terry: „The Provincialism Problem“, in: Artforum, 13, 1, September, 1974, S. 54-59; Smith, Terry: „The Provincialism Problem: Then and Now“, in: ARTMargins, 6, 1, Februar, 2017, S. 6-32.

14 Scovino, Felipe: „A Brief History of Identity in Brazilian Art“, in: ArtReview, 21.7.2014, http://artreview.com/features/a_brief_history_of_identity_in_brazilian_art (letzter Zugriff: 21.3.2022).

Aus dem komplexen Feld aus Imitation, Stereotypen und Cli-chés haben sich zwei zu skizzierende Problemfelder ergeben, die auch heute noch sowohl die Wissenschaft als auch den Kunstmarkt prägen: Nach Clark und Mosquera gibt es zum einen den Prozess der hierarchischen Ableitung von Zentrum zu Peripherie, also das bereits genannte Original-Kopie-Paradigma, dem eine rezeptionsästhetische Komponente anhaftet. Ästhetische Werturteile stellen dabei ein Konglomerat aus Beweggründen dar, die zu einem kollektiven Bewusstseinsmodell führen.¹⁵ Andrew McNamara zufolge wird nach einer „visuellen Scharfsinnigkeit“ verlangt und nach einer „dynamischeren Methode der kunsthistorischen Analyse“.¹⁶ Der von McNamara fruchtbar gemachte Ansatz, den er auf Basis der Schriften des australischen Konzeptkünstlers Ian Burn (* 1939 in Geelong/Victoria; † 1993 in Bawley Point/New South Wales) entwickelte, ist ein aufschlussreicher Beitrag für die in diesem Werkvergleich diskutierten Fragen, da sie die Rolle des werten-den Sehens („visual acuity“) als Voraussetzung für eine Kanonisierung in den Vordergrund rückt. Diese Debatten sind wesentlich auch auf die Neubewertung und Eingliederung lateinamerikanischer Phänomene anzuwenden, die bisher vor allem in Bezug auf das konstruktivistisch-ästhetische,¹⁷ jedoch auch auf das figurativ-„primitive“ Programm vorangetrieben wurden.¹⁸ Unabhängig von Werkdatierungen und Künstlerbiografie gilt es hier, die Muster einer Vorstellung von Nachahmung zu untersuchen und sie prinzipiell in Frage zu stellen. Nach Édouard Glissant und Boaventura de Sousa Santos diskutieren wir zum anderen den Zustand der hegemonial entwickelten Ignoranz des „Anderen“. Um diesem Phänomen historisch-(stil)kritisch sowie diskursanalytisch und reflexiv (mit Blick auf das eigene wissenschaftliche Feld) zu begegnen,

¹⁵ Held, Jutta/Schneider, Norbert (Hg.): *Grundzüge der Kunsthistorischen Wissenschaft*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2007, S. 242.

¹⁶ McNamara, Andrew: „Inversions, Conversions, Aberrations. Visual Acuity and the Erratic Chemistry of Art-Historical Transmission in a Transcultural Situation“, in: *Australian and New Zealand Journal of Art*, 16, 1, 2016, S. 3-21.

¹⁷ Camnitzer, Luis: „The Historical Unfitting of Conceptualism in Latin America“, in: Olea, Héctor/Ramírez, Mari Carmen (Hg.): *Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America*, New Haven/London: Yale University Press 2006, S. 89-107.

¹⁸ Villas Bôas, Glaucia: „Geopolitical Criteria and the Classification of Art“, in: *Third Text*, 26, 1, Januar 2012, S. 41-52.

ist es notwendig, eine Diskussion um den historisch sowie geografisch definierten Standpunkt aller Beteiligten anzustoßen und um eine Perspektive der Nahsicht zu ergänzen. Letztere muss in erster Linie durch Quellen und die Arbeit am Werk und durch das Werk gespeist sein.

Stilvergleich aus Nahsicht

Bisherige stereotypische Bewertungen von Kunst, die sich durch das überordnende, hegemoniale Konzept der Moderne unweigerlich ergeben haben, korrelieren oftmals mit einer konkreten Bestandsaufnahme „aus der Nahsicht“, die in diesem Kapitel beispielhaft offengelegt wird. Anhand konkreter Fallbeispiele ist es möglich, übergeordnete Modernekonzepte und die Sedimentierung von Archivebenen festzumachen. Erst durch eine solche transnationale und komparatistische Geschichtsschreibung, die unter Einbezug der Peripherie arbeitet, werden Mechanismen der Modernebildung nachvollziehbar und ihr subszmierender Kanon „destabilisierbar“, wie die französische Historikerin Béatrice Joyeux-Prunel schreibt:

What, then, does the study of peripheries contribute to art history? In addition to deconstructing or destabilizing the canon, it forces us to abandon certain interpretations of avant-garde as a necessary „rupture.“ It also incites to complicate our art historical narratives with pragmatic research on what happened, who met whom, where artworks circulated, what was written about them, before giving in to the temptation to demonstrate the superiority of one's subject via simplistic (and often naive) analyses of artworks and discourses.¹⁹

Für eine solche „Bestandsaufnahme in Nahsicht“ erweist sich eine Gegenüberstellung der beiden Künstlerbiografien von Alfredo Volpi (1896 * in Lucca; † 1988 in São Paulo) und Giorgio Morandi (* 1890 in Bologna; † 1964 in Bologna) als besonders aufschlussreich. Beiden Künstlern wurde in Italien große Bedeutung beigegeben, und ihre Arbeit wurde innerhalb eines vergleichbaren Begriffshorizonts rezipiert.

¹⁹ Joyeux-Prunel, Béatrice: „The Uses and Abuses of Peripheries in Art History“, in: Art@s Bulletin (Peripheries), 3, 1, 2014, S. 4–7, hier S. 7.

Beide Künstler suchten eine eher bescheidene Lebensform, was von der Kritik als ein Alleinstellungsmerkmal gewertet wurde. Weshalb jedoch nur Morandi Eingang in die klassische Kunstgeschichte bzw. internationale Moderne, zudem faktisch als „offizieller“ Repräsentant Italiens, gefunden hat, ist aufgrund der Ausstellungs- und Ankaufshistorie allein nicht auf den ersten Blick erkennbar. Morandi war für Volpi eine zentrale künstlerische Bezugsperson. Es war ihm möglich, Morandis Werke in Brasilien zu sehen. Damit lag ein klassischer Fall der Beeinflussung vor, der sich auch in die Rezeption Volpis niedergeschlagen hat. Doch im Rahmen der erweiterten Sicht auf Verknüpfungen gilt es, die historische Ebene – also den direkten Bezug, den beide Künstler zueinander hatten – von der bisherigen historiografischen Ebene der zeitgenössisch-kunstkritischen und kunsthistorischen Einordnung zu unterscheiden.

Im Folgenden steht genau dies im Vordergrund. Durch den Vergleich kann auf übergeordnete Prozesse der Kanonisierung brasilianischer und europäischer Kunst geschlossen werden, um diese für eine transnationale kritische Kunstgeschichtsschreibung zu überprüfen und bestenfalls zu verwerten. Ziel dieser Darlegung ist es folglich nicht, das Werk Volpis in einen westeuropäischen Bezug zu stellen, in der Hoffnung, dadurch seine kunsthistorische Bedeutung für einen neuen, eben internationalen Kontext zu erhöhen. Vielmehr interessiert die Frage, ob sich Möglichkeiten abzeichnen, das pejorative Paradigma der Nachfolge, das außergewöhnlich stark in unseren westlichen Beurteilungskriterien verankert ist, zumindest für eine Art „counter-epistemology“²⁰ umzuwerten. Ansatzpunkt ist zunächst die Erkenntnis, dass bisher ein grundlegendes Konzept der europäischen Kunstgeschichte für die Beurteilung nicht-westlicher Kunst angewendet wurde, was sich nun als wesentlicher Kern des Problems im Kontext der globalen, transkulturellen und demokratischen Kunstgeschichte erweist.

²⁰ Unter „Gegen-Epistemologie“ versteht de Sousa Santos eine Ökologie des Wissens, die eine epistemologische Beschaffenheit, d.h. eine Möglichkeit für das Zustandekommen von Wissen, als pluralistisches Denken vorbereitet. B. de Sousa, Santos: Beyond abyssal thinking, S. 30.

Biografien

Alfredo Volpi wurde 1896, sechs Jahre nach Giorgio Morandi, in der toskanischen Stadt Lucca geboren, von der aus er einjährig mit seinen Eltern nach Brasilien emigrierte. Erstaunlicherweise sind sich Volpi und Morandi nie persönlich begegnet, obwohl Volpis Heimatort gerade einmal 160 km von Morandis Wohnort Bologna entfernt liegt und Volpi bei seiner einzigen Auslandsreise im Frühling 1950 in Paris, Venedig, Padua, Rom, Neapel und Sizilien weilte und zumindest was seine Reiseroute betrag, wohl auch über Bologna gereist ist.²¹ Wie Volpi hat auch Morandi sein künstlerisches Umfeld, abgesehen von einem Tagesausflug nach Lugano, nur einmal verlassen, um 1956 seine große Retrospektive im Kunstmuseum Winterthur und die dortige Sammlung Oskar Reinhart zu besuchen. Anders als die Künstler selbst, die beide in relativer Zurückgezogenheit und Bescheidenheit gearbeitet haben,²² war ihren Werken eine außergewöhnliche Präsenz in Ausstellungen in Europa, den USA und Brasilien beschieden. So erhielt Morandi im Rahmen der 2. Biennale in São Paulo 1953 den Großen Preis für Radierung in der internationalen Abteilung für Grafik und an der dortigen 4. Biennale 1957 den Großen Preis für Malerei. Bereits 1947 wurde Morandis Werk in der Ausstellung „Esposizione di pittura italiana moderna“ im neu gegründeten Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro MAM/RJ gezeigt. Erst zwei Jahre später fand nach ersten Beteiligungen an Gruppenausstellungen in den USA – 1933 im Carnegie Institute in Pittsburgh und 1939 in San Francisco – die von Alfred H. Barr (* 1902 in Detroit; † 1981 in Salisbury/Connecticut) und Soby James Thrall (1906–1979) 1949 eingerichtete Ausstellung „Twentieth Century Italian Art“ am Museum of Modern Art MoMA in New York statt, aus der der erste Ankauf eines Morandi-Gemäldes, „Still Life“ (1916), für die Sammlung erfolgte.²³ 1955

²¹ Amaral, Aracy A.: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar (Textos do Trópico de Capricórnio, artigos e ensaios 1980–2005, Band 1), São Paulo: Ed. 34 2006, S. 145.

²² Zumindest hat sich dies in ihrer Rezeption wiederholt auf diese Weise festgeschrieben.

²³ Vitali, Lamberto (Hg.): Giorgio Morandi (catalogo generale, Nr. 27), Mailand: Electa Editrice, 1977. Onlinekatalogeintrag des MoMa und Ansicht der Ausstellung 1949, s. <http://www.moma.org/collection/works/79411?locale=de> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

wurde Morandi an der 1. documenta in Kassel ein eigener Raum eingerichtet, weitere Auftritte an der 2. und 3. documenta folgten. Ebenso war der Maler ab 1930 mehrfach an den Biennalen von Venedig vertreten.

Alfredo Volpi erhielt 1953 in der Nationalen Abteilung für brasilianische Künstler ebenfalls einen Preis für Malerei an der Biennale São Paulo. 1954 war er neben Franz Weissmann (* 1911 in Knittelfeld/Österreich-Ungarn; † 2005 in Rio den Janeiro) und Tarsila do Amaral (* 1886 in Fazenda São Bernardo; † 1973 in São Paulo) im brasilianischen Pavillon an der 27. Biennale in Venedig ausgestellt.²⁴ Nebst zahlreichen Preisen in Brasilien gewann er 1958 den prestigeträchtigen Preis der Solomon R. Guggenheim Foundation, der damals als eine Auszeichnung galt, die „sich stark auf die Urteilsbildung im modernen Kunstleben auswirke“.²⁵ Auf nationaler Ebene war Volpi 1956 und 1957 als zentrale Referenzfigur der jüngeren Generation abstrakt arbeitender Künstlerinnen und Künstler in Brasilien an den wichtigen frühen „Nationalen Ausstellungen Konkreter Kunst“ („Exposições Nacionais de Arte Concreta“) in São Paulo und Rio de Janeiro vertreten. Im deutschen Kontext wurde sein Werk an der „Ausstellung brasilianischer Künstler“ 1959 im Haus der Kunst München und weiteren europäischen Institutionen gezeigt sowie in einer Einzelausstellung 1963 in der Stuttgarter Studiengalerie, die von Max Bense im Rahmen seiner zahlreichen Vermittlungsprojekte brasilianischer Kunst in der BRD verantwortet wurde. Im Vergleich zu Morandi wurde Volpi weder angekauft, noch erzeugte seine Arbeit zu dieser Zeit international einen nennenswerten Widerhall. Seine Werke wurden erst in den 2000er Jahren beispielsweise in die Sammlung des MoMA im Rahmen von dessen Akquisitionspolitik lateinamerikanischer Künstler aufgenommen.²⁶

²⁴ Kommissär war Francisco Matarazzo Sobrinho, verantwortliche Institution das Museu de Arte Moderna de São Paulo, Kuratoren Antonio Bento, Mário Pedrosa, Wolfgang Pfeiffer und Sérgio Milliet. Vgl. auch zur Reise Volpis nach Italien Giannotti, Marco Garaude: „Veneza em Volpi“, in: ARS (São Paulo), 16, 34, September/Dezember, 2018, <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.145219> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

²⁵ Keller, Heinz: „Der Internationale Guggenheim-Preis 1958“, in: Werk, 46, 3, 1959, S. 108–112.

²⁶ Siehe die Ausstellung „New Perspectives in Latin American Art, 1930–2006: Selections from a Decade of Acquisitions“, 21.11.2007–25.2.2008, Museum of Modern Art New York.

Wenngleich sich durch den Vergleich von Ankäufen durch führende amerikanische Museen wie das MoMA sowohl herrschende Hegemonien auf dem Kunstmarkt als auch die Strömungen der kunsthistorischen Forschung ausweisen lassen, soll dies hier keine zentrale Rolle spielen, denn mit dem Vergleich künstlerischer Wege und Ausstellungstätigkeiten ist noch keine eigentliche „Nahsicht“ erreicht. Aufschluss bringt im Folgenden ein Blick in die sehr unterschiedlich ausgefallene Einordnung der Werke in einen größeren nationalen und internationalen Kontext.

Die Rezeption Volpis in Brasilien und Europa

Durch die Besprechungen der wichtigsten Kunstkritiker Brasiliens, Sérgio Milliet (* 1898 in São Paulo; † 1966 in São Paulo), Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro) und Ferreira Gullar (* 1930 in São Luís/Maranhão; † 2016 in Rio de Janeiro), gilt der Autodidakt Volpi zur Zeit der Biennale-Gründungen in den 1940er und 1950er Jahren in Brasilien als „Meister seiner Zeit“.²⁷ 1941 schreibt Milliet über den damals bereits fünfundvierzigjährigen Volpi, er sei als „Poet in Inkarnation“ Vorbild für praktisch alle Künstler São Paulos.²⁸ In einem 1957 erschienenen Text zum Konkretismus, der später ein zentraler Referenzpunkt für die brasilianische Kunst wird, bezeichnet der Kritiker Gullar aus Rio de Janeiro ein Gemälde Volpis als das Beste der heute vielfach zitierten „Ersten Ausstellung konkreter Kunst“.

Es handelt sich dabei um eine gemein orthogonale Komposition, bereichert durch ein Spiel von Weiß und Rot, aus Quadraten und Dreiecken, die vier Diagonalen verschiedener Größe bilden. Diese Diagonalen treffen sich in einem Trapez, im Zentrum des

²⁷ „A posteridade vai guardar o nome dêle. É o mestre de sua época.“
Pedrosa, Mário: Alfredo Volpi 1924–1957, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna 1957, unpaginiert. Diese Einschätzung Pedrosas wird anschließend mehrfach in der brasilianischen Kunsliteratur wiederholt.

²⁸ „E é o poeta na sua encarnação plástica que eu admiro em Volpi, chefe de fila acatado por quase todos os artistas de São Paulo e, na sua incomensurável modéstia, tão ignorado do grande público“. Millet, Sérgio: „Alfredo Volpi“, in: Planalto, 15.10.1941, zit. nach A.A. Amaral: Modernismo, arte moderna, S. 143.

Bildes, danach beschreiben sie eine ambivalente Funktion einer diskontinuierlichen und einer kontinuierlichen Linie (auf Seiten der kleinen Dreiecke). In dieser Arbeit ist der Grund perfekt in die Funktionalität des Bildes integriert und der visuelle Reichtum wird durch eine nüchterne Variation seiner Elemente von einer einfachen Konstruktion extrahiert.²⁹

In ihrer einflussreichen, 1977 erschienenen Text- und Dokumentensammlung „Projeto construtivo brasileiro na arte“ erwähnt die Herausgeberin Aracy A. Amaral Volpi in keinem ihrer eigenen Texte. Sie konzentriert sich auf die gegensätzlichen konstruktiven Auffassungen der Maler in São Paulo und Rio de Janeiro und bewertet in diesem Gefüge den Schweizer Beitrag und die Ausstellung Max Bills (* 1908 in Winterthur; † 1984 in Berlin) an der 1. Biennale in São Paulo als eine „Offenbarung“, auf die eine Abwendung der brasilianischen Maler von Mondrian und dem Neoplastizismus hin zu seriellen Ordnungen folgte. Aracy zufolge hätten „alle quasi unmittelbar das Gemälde in Öl auf Leinwand verlassen und – nach dem sie die Schweizer, vor allem Richard Lohse beobachtet hätten – nur noch auf ‚Eucatex‘ gemalt.“³⁰ Lediglich ein Text in Amarals Sammlung – Décio Pignataris (* 1927 in Jundiaí; † 2012 in São

29 „[...] Volpi é um mestre da arte pintar e a sua presença entre os concretos brasileiros é um dos acontecimentos mais importantes e mais fascinantes que se registram hoje, em nosso meio artístico. [...] Essa experiência nova da côr, da matéria pictórica, das combinações cromáticas, deixou-os livres para o futuro rompimento com a convenção figurativa. É certamente o melhor trabalho de pintura, na exposição concrete, o quadro de Alfredo Volpi. Trata-se de uma composição ortogonal comum, enriquecida por um jôgo de branco e vermelho, de quadrados e triângulos, que geram quatro diagonais de tamanhos diferentes. Essas diagonais se encontram num trapézio, no centro do quadro, após descreverem uma função ambivalente linha descontinua (lado dos pequenos triângulos) e linha contínua. Nesse trabalho, o fundo está perfeitamente integrado no funcionamento do quadro e a riqueza visual extraída de uma construção simples através da sóbria variação de seus elementos.“ Gullar, Ferreira/Bastos, Oliveira: „I Exposição Nacional de Arte Concreta, I, O Grupo de São Paulo“, in: Jornal do Brasil (suplemento dominical), Rio de Janeiro, 17.2.1957, S. 9. Vgl. auch Pignatari, Décio: „A Exposição de Arte Concreta e Volpi“, in: S. D. Jornal do Brasil, 19.1.1957, in: Amaral, Aracy A.: „Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio“, in: dies.: Projeto construtivo brasileiro na arte, Rio de Janeiro/São Paulo: MEC Funarte/Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro 1977, S. 300 (Übers. der Autorin).

30 A.A. Amaral: Duas linhas de contribuição, S. 311.

Paulo) Künstlerbiografien der „anderen Konstruktivisten“ aus den späten 1950er Jahren – setzt sich mit Volpi auseinander. Pignatari, Lyriker und Essayist, bemerkt, dass Morandi offenbar nicht in dieser Kategorie zu verorten sei. Die Gründe dafür illustriert er am Beispiel von Volpis Werk „Xadrês branco e vermelho“ von 1957, das bereits Gullar in seiner Kritik beschrieben hatte.

Wichtig zu wissen ist, dass die visuellen Probleme von Volpi und jene der Konkretisten die gleichen sind – vor allem was die dynamische Struktur betrifft – obwohl die attackierenden Mittel, mit denen Volpi sie realisiert, unterschiedlich sind, denn Volpi erreicht sie mit kunsthandwerklicheren Mitteln.³¹

Zudem würde Volpi jegliche Ansätze der Gestalttheorie ignorieren, seine Werke spiegelten die „Theorie der reinen Sichtbarkeit“³², auf die sich auch die Bewegung der Konkretisten beruft. Diesen Blick teilt auch der Kunstkritiker Ronaldo Brito. Die rationalen Ordnungen, die sich mit dem Einfluss der Schweizer Konkreten auch in Brasilien „messianisch“ ausgebreitet hätten, kritisiert er als „kalt, ohne Inspiration“. Volpi erwähnt er nur einmal, ohne ihn wirklich im Gesamtgefüge der Konkretisten und Neokonkretisten dieser Zeit zu verorten. Die rationale konkretistische Bewegung habe „keinen wirklich interessanten Künstler“ hervorgebracht, außer vielleicht Volpi, der aber offensichtlich „kein Konkretist, oder kaum ein Konkretist war“³³.

Diese Einschätzung mag zweierlei Ursachen haben. Zum einen hat Volpi nebst den abstrakten Gemälden stets seine Serien der Fenster („janelas“) und Bänder („bandeirinhas“) verfolgt, die in ihrer thematischen Einzigartigkeit und malerischen Umsetzung zwar einer sozial-

31 „O importante é saber que os problemas visuais de Volpi e dos concretistas são comuns – especialmente os da estrutura dinâmica – ainda que os meios de ataque à realização da obra sejam diversos, Volpi atendesse a meios mais artesanais.“ D. Pignatari: A Exposição de Arte Concreta e Volpi, S. 300.

32 Pignatari denkt in diesem Zusammenhang an Konrad Fiedlers Theorie der Kunst als Ort der „reinen Sichtbarkeit“, fernab gesellschaftspolitischer o.ä. Interpretationen.

33 Brito, Ronaldo: Neoconcretismo. Vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro, Rio de Janeiro: Funarte/Instituto Nacional de Artes Plásticas 1985, S. 43.

politischen Realität, einer tropischen oder subtropischen Visualität entsprechen, sich durch ihren Abstraktionsgrad und ihre malerischen Fragestellungen jedoch nicht einfach unter das Konstrukt der Populärkunst subsumieren lassen – obwohl auch Kritiker wie Mário Pedrosa das figurative Werk Volpis gerne in die Nähe der „primitiven“ und damit der sogenannten „authentischen“ Kunst gestellt haben. Pedrosa gesteht Volpi ausgesprochen hohes handwerkliches Geschick zu, er sei imstande, in allen Stilen und Gattungen zu malen, auch den akademischen.

Trotzdem sprechen viele von ihm als von einem „Primitiven“. Wenn man damit seine Affinität zu den italienischen „Primitiven“ (der Frührenaissance) meint, dann einverstanden. [...] Er malt weder „naiv“ noch „primitiv“, was ihn charakterisiert, ist seine handwerkliche Demut, Frucht eines tiefen Wissens über die Bilder. Und rein und einfach wie ein wahrhaftiger Mann des Volkes [...].³⁴

Volpi hat dieser Lesart seiner Kunst selbst Vorschub geleistet. In einem 1967 publizierten Interview zwischen den beiden Künstlern Décio Viera (* 1922 in Petrópolis; † 1988 in Rio de Janeiro) und Alfredo Volpi verhandelt er die Frage nach der Abwesenheit einer autonomen brasilianischen Kunst, die frei von Bezügen zum Kubismus, zur Abstraktion oder zu anderen aus Europa stammenden Bewegungen ist. Viera konstatiert eine Übermacht der bildenden Kunst, die aus Europa und jüngst auch aus Amerika stammen würde. Beim Aufschlagen eines Magazins sähe der brasilianische Künstler sofort, dass seine Kunst bereits vorher schon in Rom oder in Paris gemacht worden sei, behauptet Viera.³⁵ Volpi teilt diese Sicht nicht. Obwohl er diesem Umstand zwar zustimme, würde er sich nie mit dieser Frage auseinandersetzen, so der Maler. „Ich male, was ich malen will oder was ich gerne male, und ich habe niemals daran gedacht, dass diese oder eine andere von mir verwendete Form in Frankreich oder im Terra del Fuego geboren worden wäre.“³⁶

34 Pedrosa, Mário: Alfredo Volpi 1924-1957, Rio de Janeiro: Museo de Arte Moderna 1957, unpaginiert (Übers. der Autorin).

35 Santarrita, Marcos/Vieira, Décio/Volpi, Alfredo: „Voulez-vous, m'sieur? (Take it or leave it)“, in: GAM: Galeria de Arte Moderna: Rio de Janeiro, 2, Juni, 1967, S. 40-42.

36 Ebda., S. 42 (Übers. der Autorin).

Einflüsse dieser Art hat man in Brasilien Volpi folglich nicht zugeschrieben. Die einzigen Ausnahmen waren seine Begegnung mit Ernesto de Fiori (* 1884 in Rom; † 1945 in São Paulo) in den 1930er Jahren, die bereits genannte Kunst der Frührenaissance, die Volpi auf seiner einzigen Italienreise ausgiebig besuchte, sowie zwei zeitgenössische Künstler: Henri Matisse (* 1869 in Le Cateau-Cambrésis; † 1954 in Nizza) und Giorgio Morandi. Der in São Paulo lebende Kunstsammler Domingos Giobbi, der Volpi regelmäßig in seinem Atelier besuchte, hat die große Bewunderung des Künstlers für Matisse, der Farbe wegen, und für Morandi, der subtilen Farbtonalitäten wegen, überliefert. Mit Giobbi beginnt die weitere, bis heute anhaltende Rezeption Volpis, die ihn als den „Morandi Brasiliens“ sieht. Amaral schreibt:

Volpi kümmerte sich wenig um seine Karriere [...] Er konnte in einem bescheidenen Atelier malen, groß wie ein Zimmer von 3 x 4 Metern, das wichtigste für ihn war es, eine Leinwand vor sich zu haben. [...] Volpi, so können wir sagen, ist unser Giorgio Morandi, für den er große Affinitäten besaß [...] Ruhig und äußerst ernst in Bezug auf seine Malerei, nonverbal, reflexiv, hat er verschiedene Variationen desselben Themas realisiert, mit Farbstudien auf sehr ähnlichen Gemälden, so hat sich der Künstler demütig mit den tonalen Unterschieden oder der Komposition beschäftigt.³⁷

Die Retrospektive „Volpi. Die Musik der Farbe“, die 2006 am Museu de Arte Moderna in São Paulo MAM/SP stattfand, festigte die Rezeption Volpis in Brasilien als Meister der Farbe und der „künstlerischen Erneuerung und Originalität, der Werke hervorgebracht hat, die keinen anderen glichen, weder in Brasilien noch international“.³⁸ Zu dieser Einschätzung gelangte Max Bense (* 1910 in Straßburg; † 1990 in

37 Aracy, Amaral A.: „Volpi: construção e reducionismo sob a luz dos trópicos (1998)“, in: A.A. Amaral: Modernismo, arte moderna, S. 143-152.

38 „Pelo menos num ponto isso é certo: inventou, mais que todos eles, uma linguagem absolutamente original. Todos os artistas brasileiros ,históricos' do século XX têm um 'antecessor' europeu, seja Léger para Tarsila, Picasso para Di Cavalcanti e Portinari, etc. Volpi não. Sua pintura, definitivamente, não se parece com a de mais ninguém.“ Araújo, Olívio Tavares de: „Com os olhos da história“, in: Volpi. 90 anos, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo 1986, S. 5-14.

Stuttgart) bereits in den 1960er Jahren in Stuttgart, damals Professor für Philosophie und Wissenschaftstheorie an der dortigen Technischen Hochschule und Leiter der ansässigen Studiengalerie. Er schrieb 1967 den wahrscheinlich einzigen Text über Volpi, der außerhalb Brasiliens in dieser Zeit verfasst worden ist. Volpi sei, so Bense,

vielleicht die interessanteste Figur unter den heutigen Malern Brasiliens –, sein ästhetischer Versuch beruhe auf eigenen Forschungen, hat es kürzlich Carlos Flexa Ribeiro, der Ästhetiker an der Universidade do Brasil in Rio, formuliert. [...] Natürlich bietet auch das Werk Volpis die Möglichkeit, von Perioden zu sprechen; man kann vor allem eine anfängliche impressionistische Manier von einer mehr konstruktivistischen späteren unterscheiden, man kann symbolhafte und folkloristische Elemente, unter denen die menschliche Figur beherrschend ist, von elementaren, dinglichen Motiven, wie Türen, Fenster, Fahnen und Hausfassaden unterscheiden oder konkrete Tendenzen von abstrakten trennen. Was aber immer bleibt, ist der Wille zu einer vereinfachten, reduzierten, zuweilen fast naiven Gestaltung der semantischen Träger der ästhetischen Botschaften. Der minimale Reiz, die mikroästhetischen Verhältnisse treten hervor und jeder pathetische, rhetorische Manierismus tritt zurück. [...] Der Sinn für das methodische Vorgehen auch in der Kunst, der sich der geometrischen Vorstellung anvertraut und der Sinn für das Visionäre oder Mystische, der auch das Ungefähre, das Verstreute, die Andeutung des Symbolischen zuläßt, scheinen auf diesen Bildern einander zu begegnen und eine merkwürdige lyrische (Vibration des Metrums) oder musikalische (Dreiklänge der Farben) Stimmung der schwankenden Form, der flüchtigen Farbe, der zärtlichen Linienspur zu erzeugen. Ein Cartesianismus der Vereinfachung und der bewußten Störung der unauffälligen Nuancierung, der witzigen Schiefe und der Bedürfnislosigkeit des Zeigens (Favela-Prinzip), mit der das „Prinzip Gestaltung“ aber noch in der abgelegendsten oder in der seltensten Ecke des Bildes über das „Prinzip Reinheit“ setzt.³⁹

39 Bense, Max: „Alfredo Volpi (1963)“, in: ders.: *Artistik und Engagement. Präsentation ästhetischer Objekte*. Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 118–119.

In den 1960er Jahren beschränkt sich das Auftauchen brasilianischer Kunst in Europa auf einzelne Positionen, denen gerne eine „Vereinfachung“ der bekannten künstlerischen Prinzipien zugesprochen wurde.

Giorgio Morandis Rezeption in Brasilien

Es erstaunt, wie ähnlich die Werkinterpretationen Volpis und die Auseinandersetzungen mit Giorgio Morandi innerhalb Brasiliens sind. Die Rezeption Morandis wurde dort in erster Linie durch seine Ausstellungsbeteiligungen an den Biennalen sowie durch die Texte des einflussreichen Kritikers Pedrosa geformt. Pedrosa verfasste eine erste Rezension zu Morandi 1947 anlässlich der erstmaligen Präsentation seiner Werke in der Ausstellung „Esposizione di pittura italiana moderna“, die von dem im gleichen Jahr aus Italien immigrierten Journalisten und späteren Museumsdirektor des Museu de Arte de São Paulo MASP, Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo), organisiert wurde. Pedrosa, der Morandi ein Jahr später persönlich in Bologna besuchen sollte, erkannte im Italiener eine dieser

raren Persönlichkeiten, die flüchtig durch Schulen und Moden passieren, aber ohne in diesen Streifzügen Brocken ihrer selbst zu hinterlassen, denn für ihn ging es nie darum sich als irgend-ein „-ist“ zu präsentieren, sei es als Futurist, Metaphysiker, Kubist oder Fauvist. [...] Der Erfolg Morandis gerade jetzt beginnt sich überall ein bisschen zu generalisieren. Es ist das, was man auch gerade in der Schweiz, in England und sogar in Frankreich anfindet. Innerhalb seines Landes wird sein Name bereits mit tiefer Ehrerbietung ausgesprochen. Eine solch nackte und strenge Kunst wie bei ihm dauert ein bisschen, bis sie in ihrer gesamten Faszination entdeckt ist. Einmal jedoch entdeckt, bleibt sie bestehen. Sein Triumph ist gesichert, und der Name des Künstlers bewahrt, voraussichtlich, für jene, die nach uns kommen, wie bei jenen wenigen und authentischen Meistern unserer eigenen Epoche.⁴⁰

40 Pedrosa, Mário: „Giorgio Morandi, Correio da Manhã, 23.5.1947“, in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília: Textos escolhidos IV: Modernidade Cá e Lá, São Paulo: EDUSP 2000, S. 91-94.

Dass Pedrosa, Verteidiger der konstruktivistischen Bewegung und bekannter Trotzkist, nur lobende Worte für Morandi übrig hatte, lag an seiner Vorliebe für eine Kunst, die trotz der Bedeutung, die die von Max Bill beeinflusste geometrische Ausformung des Konstruktivismus in São Paulo zeigte, sozialen Themen gegenüber aufgeschlossen war. Seit seinem frühen Text über Käthe Kollwitz, „Die sozialen Tendenzen der Kunst und Käthe Kollwitz“, verteidigte Pedrosa stets eine „Kunst des Proletariats“.⁴¹ Diese sah er nicht nur bei Volpi, sondern auch bei Morandi.

Das Werk Morandis, das an den Biennalen von 1951, 1953 und 1957 in São Paulo prominent ausgestellt wurde, stieß in diesem Kontext mit einer wichtigen Konsolidierung der brasilianischen Kunst der zweiten Moderne zusammen. Dies lässt sich auch an einem weiteren Text Pedrosas aus dem Jahr 1957 ablesen. Das Jahr markiert eine Zäsur in der Geschichte der avantgardistischen Kunst Brasiliens, da sich in diesen Monaten die abstrakt arbeitenden Künstlerinnen und Künstler in örtliche, aber auch inhaltlich entgegengesetzte Gruppierungen aufteilten. Pedrosa hat diese Spaltungen scharf beobachtet und mit eigenen Positionspapieren befeuert. Sein zweiter Text zu Morandi hatte zunächst das Ziel, den Italiener von jeglichen Verbindungen zum italienischen Faschismus der 1930er Jahre freizusprechen und den Schwerpunkt auf seine Qualität als profunder Maler zu legen. „Das Pompöse der mussolinischen ‚Ästhetik‘ hat seine Malerei nicht zugelassen – Landschaften, Stillleben, Flaschen, kleinen Schüsseln, Vasen, Flakons, Dosen.“ Morandi sei, so Pedrosa, ein internationaler Künstler.

Erst seit wenigen Jahren ist der Name Morandis wirklich international geworden. 1952 in Basel, hat mir Georg Schmidt anvertraut, mit Bedauern, dass sich noch kein Werk des großen Malers in seinem exzellenten Museum befände. [...] In seiner bescheidenen Art, ruhig, war er [Morandi] der größte Widerständige des Faschismus, der gewalttätigen Macht der Epoche. Allein, verbunden mit seinem Bologna, hat Morandi nie ausgestellt, nie nachgegeben, nie seine Kunst oder sein Denken verraten. [...] Er ist zutiefst Maler,

⁴¹ Pedrosa, Mário: „As tendências sociais da Arte e Kathe Kollwitz“, in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otilia (Hg.): Política das Artes. Textos escolhidos I, São Paulo: EDUSP 1995, S. 35–36.

sodass die Malerei für ihn nicht nur bildende Kunst ist, sondern ein System, eine Methode der Beurteilung, des Kennenlernens von Menschen und Dingen, das Leben, die Institutionen, die Geschichte, die Politik. [...] Die „primitiven“ Erfahrungen eines Cézanne sind in sicherer Art in den Flaschen und Amphoren von Giorgio Morandi realisiert worden.⁴²

Es zeigt sich, dass die Rezeption Morandis bis heute durch ihren rein bildsemiotischen und ikonografischen Ansatz eher traditionell geprägt ist, obwohl sein Werk inzwischen auch unter dem Vorzeichen des italienischen Faschismus und der Strapaese-Bewegung eine durch die Quellenkritik erweiterte Interpretation erfahren hat.⁴³ Stellvertretend für erstere liest sich das Vorwort des damaligen Konservators Heinz Keller im Katalog der Winterthurer Ausstellung von 1954, der einzigen Retrospektive, die zu Lebzeiten Morandis veranstaltet wurde. Keller schreibt von Stillleben, deren Gegenstände „die magische Wirkung“ der italienischen Pittura metafisica ausstrahlen und die zu den „wesentlichsten und meistzitierten Zeugnissen der Epoche“ gehören.

Die monumentale Vereinfachung der Formen, ihre elementare Beziehung im Raum, die sanft-unwiderstehliche Modellierung mit dem Licht – alles lässt an Piero della Francesca denken, bei dem die Dinge unberührt und neu wie am ersten Schöpfungstage da-stehen, als ob Räume und Körper und Licht eben erst geschaffen wären. Und doch brachte Morandi es fertig, auch diese Dreidimensionalität noch zurückzudrängen, im Gegenständlichen noch einfacher zu werden, bis zum Anschein der Monotonie, und trotzdem an innerer Intensität nichts einzubüßen.⁴⁴

42 Pedrosa, Mário: „Giorgio Morandi, Jornal do Brasil, 1.10.1957“, in: M. Pedrosa/O. Arantes: Textos escolhidos IV: Modernidade Cá e Lá, S. 221-224 (Übers. der Autorin).

43 Aguirre, Mariana: „Giorgio Morandi and the ‚Return to Order‘: From Pittura Metafisica to Regionalism, 1917-1928“, in: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 35, 102, México, Mai, 2013, S. 93-124, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762013000100005 (letzter Zugriff: 21.3.2022); Braun, Emily: „Speaking Volumes. Giorgio Morandi’s Still Lifes and the Cultural Politics of Strapaese“, in: Modernism/modernity, 2, 3, 1995, S. 89-116.

44 Keller, Heinz: Giorgio Morandi, Winterthur: Kunstmuseum 1954, S. 3-4.

Ausweg aus kanonbildenden Prozessen

Die kritische Einordnung von Morandis Werk in Brasilien erweist sich als aufschlussreich, da sie mittels einer transnationalen Perspektive verschiedene Bezüge zum Vorschein bringen kann. Im kunstkritischen Kontext der 1950er Jahre ist Pedrosas Urteil über Morandi und Volpi nahezu identisch. Bei beiden betont er ihre künstlerische Originalität, das große, fast akademische handwerkliche Können, ihre bescheidene und zurückgezogene Existenz im Rahmen eines selbst gewählten und gelebten „Künstlerproletariats“, und die Unmöglichkeit, das Werk stilistisch in eine internationale oder nationale Strömung einzuordnen. Diese Einschätzung ist umso bedeutender, als dass Pedrosas Schwerpunktsetzungen in seinen Kunstkritiken gerade in den 1950er und 1960er Jahren in engem Bezug zur Konsolidierung der brasilianischen Moderne stehen. Nach einer ersten Phase in den 1940er Jahren, in denen Pedrosa sich zwar weiterhin einer sozialen Kunst verpflichtet fühlte, die auch seine marxistische Haltung widerspiegelt, wandte er sich vermehrt der abstrakten Kunst zu. Dies ging einher mit seiner Abwendung von bisher hochgehaltenen Ikonen wie Cândido Portinari (* 1903 in Brodowski; † 1962 in Rio de Janeiro), Di Cavalcanti oder Lasar Segall (* 1891 in Wilna; † 1957 in São Paulo) – alles Künstler, die figurativ mit einer sogenannten „lokalen“ Farbpalette arbeiteten.⁴⁵ Pedrosa ernannte Volpi zum einzigen und wahren Meister der brasilianischen Kunst, als diese Malergeneration des ersten Modernismus der 1920er Jahre dekonstruiert wurde. Pedrosas Interesse galt in dieser Zeit nicht mehr der rein sozial engagierten Kunst, die nationale Themen wie den Kaffeeanbau, die tropische Geografie oder die Emigrationsbewegungen aufgriff; sie galt auch den Autonomiebestrebungen der abstrakten Kunst und der Beziehung zwischen Kunst, Technik und künstlerischem Impuls, den er in den „Bildnereien der Geisteskranken“ und in Kinderzeichnungen sah. Auch die Assimilation des Primitivismus in der Kunst beschäftigte ihn. In diesem offenen Beziehungsgefüge erschien ihm Volpi der herausragende Repräsentant einer Kunst zu sein, die für ihn sowohl abstrakt im Sinne von fortschrittlich und international als

45 Barros, José D'Assunção: „Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil“, in: ARS (São Paulo), 6, 2008, S. 40–60.

auch – dank des „lyrischen Ambientes der kleinen Städte Brasiliens“⁴⁶ – Ausdruck brasilianischer Originalität war. Volpi repräsentierte seiner Meinung nach „den Ausruf der Unabhängigkeit der brasilianischen Malerei gegenüber der internationalen Malerei oder der Schule von Paris.“⁴⁷ Nebst den Neoconcretisten und den sich auf Max Bill berufenden Konkretisten aus São Paulo, die sich zur gleichen Zeit in den 1950er Jahren formierten, gehörte Volpi demzufolge zu den wichtigsten Gründern der zeitgenössischen brasilianischen Kunst.

In der Dynamik der kanonbildenden Prozesse geht es nicht darum, alles Hegemoniale zurückzuweisen, sondern die Verbindungen der Gegenwart mit der Vergangenheit in einem sich laufend formierenden Verhandlungsräum zu verstehen. Die Kriterien der Wertbildung sind nicht nur mittels Sedimentierungen zu verändern, um anderen Künstlern mehr Wertigkeit zu verleihen.⁴⁸ Das Eine durch ein Anderes zu ersetzen, würde lediglich bedeuten, eine Hegemonie durch eine andere auszutauschen. Vielmehr geht es darum, durch einen Blick in die Vergangenheit diese Prozesse nachzuzeichnen und aus ihnen Schlüsse für eine aktuell sich formierende Geschichtsschreibung zu ziehen. Der direkte Vergleich und die Beleuchtung der sich überschneidenden Rezeptionen von Volpis und Morandis Werk, wenngleich an dieser Stelle nur in Bezug auf Brasilien und den deutschsprachigen Raum skizziert, zeigen die große Problematik auf, die damit verbunden ist, Bezüge zwischen den sich festsetzenden Kanonisierungen, Paradigmenbildungen und den Wertungen herzustellen. Diese ergeben sich zum einen aus ästhetischen Werturteilen, zum anderen unterliegen sie aber auch den Mechanismen gesellschaftlicher Diskurse und den Bewegungen auf dem Kunstmarkt, in der Kunstkritik und in den Museen. Letzteres Phänomen wird durch laufende Umbildungen des Kanons quasi strukturell in Gang gehalten. Alfredo Volpis ästhetisches Programm macht uns die Integration leichter. Dies beweist auch sein prominenter Auftritt in der Feature-Sektion der Januar/Februar-Ausgabe 2015 von „Flash Art“, wenngleich

46 Pedrosa, Mário: „O mestre brasileiro de sua época (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18.7.1957)“, in: Pedrosa, Mário (Hg.): *Dos murais de Portiari aos espaços de Brasília*, São Paulo: Perspectiva 1981, S. 59–62.

47 Volpi „representa o grito de independência da pintura brasileira em face da pintura internacional ou da Escola de Paris.“ Ebda, S. 62.

48 Graw, Isabelle/Rebentisch, Juliane: „Vorwort“, in: *Texte zur Kunst, Canon*, 100, Dezember 2015, S. 4.

dieses Heft als „São Paulo Special“ eine erneute lokale Rückbindung erfahren hat. Durch die Limitiertheit eines jeden Œuvres, die Mechanismen und die Preisstrukturen des Markts sowie die Begrenzungen des Zugangs zu Nachlässen kann jedoch auch vorausgesehen werden, dass ein solches Werk in internationalen Museen und in der akademischen Kathederwissenschaft nicht umfänglich präsent sein kann.

Noch schwieriger ist es, unsere „Brille“ abzulegen und die Ebene der ästhetischen Wertigkeit für jene Praxen zu öffnen, die sich außerhalb des westlichen Produktionszirkels befinden. Dies wird umso deutlicher, je weiter entfernt sich Werke von unserem ästhetischen Fassungsvermögen situieren. Es stellt sich hier wiederholt die dringende Frage, von welchem Standpunkt aus der Blick geworfen wird. Auch wenn der unsere, westliche meist konditioniert und visuell „gebildet“ ist – es muss unser Anspruch sein, Ausschlusskriterien zu kennen und im Sinne der Horizontalität von Forschungsbewegungen auch den Blick geöffnet und „jungfräulich“ zu behalten.

dt und Kanton Zürich 038 2

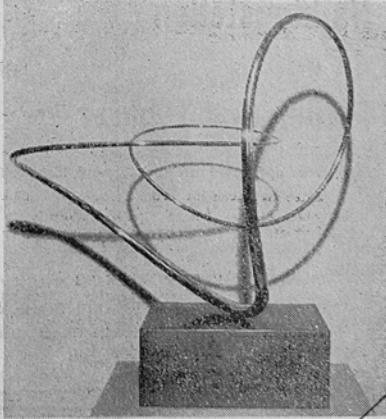
Dienstag, den 2. August 1960



50 Jahre konkrete Kunst

Dieser Tage findet im Helmhaus, eine gut besuchte Ausstellung statt, die von Max Bill organisiert wurde und eine Uebersicht über das Schaffen verschiedener sogenannter »konkreter Künstler« erlaubt. Unsere Bilder zeigen (oben) eine jugendliche Gruppe von Besuchern vor der Plastik von Jean Arp »Concrétion Humaine« (1933) und (Seite) ein sich bewegendes Kunstwerk José de Riveras, das »Construction 64« genannt wird und 1959 entstand.

(Photos Schweizer)



„Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“
Helmhaus Zürich, 1960. Zeitungsartikel im
Tagesanzeiger, 2.8.1960, Fotokopie

3.2

Ein Missverständnis? Max Bill und „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“ in Zürich (1960)

Ein Jahr nach der durch ganz Europa tourenden „Ausstellung brasili-anischer Künstler“ aus dem Museu de Arte Moderna in Rio de Janeiro MAM/RJ wurde eine andere Ausstellung mit namhafter Beteiligung aus Brasilien in Europa eröffnet: „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“.¹ Diese von Max Bill (* 1908 in Winterthur; † 1984 in Berlin) organisierte Ausstellung wurde im Helmhaus gezeigt, das damals als Fenster für zeitgenössische Kunst zum Zürcher Kunsthause gehörte.

Bills Begegnung mit Brasilien lag 1960 schon einige Jahre zurück. Der Schweizer lernte Pietro Maria Bardi (* 1900 in La Spezia; † 1999 in São Paulo), Direktor des Museu de Arte de São Paulo MASP 1945 am 1. Kongress für den Wiederaufbau in Mailand kennen. 1948 erhielt Bill Besuch vom argentinischen Künstler Tomás Maldonado (* 1922 in Buenos Aires; † 2018 in Italien), der später Direktor der Hochschule für Gestaltung (HfG) in Ulm wurde. Diese Begegnung führte zu verschiedenen Veröffentlichungen von Bills Texten zur konkreten Kunst in Spanisch in den argentinischen Kunstmagazinen „Arte Concreto-Invención“, „Ciclo“, „Ver y estimar“, „Arte Madí“ und „Contemporánea“.² Aus der Bekanntschaft mit Bardi resultierte die Ein-

¹ Max Bill verwendete konsequent die vom Bauhaus 1925 eingeführte Einheitsschrift in Kleinschreibung. Sie wird in dieser Publikation nicht übernommen. Bayer, Herbert: „Warum wir alles klein schreiben“, in: bauhaus zeitschrift, 1, 1926. Es war nicht die erste Ausstellung, in der Kunst aus Brasilien zu sehen war. 1954/55 zeigte das Musée d’ethnographie in Neuchâtel „Le Brésil. Arts primitifs e modernes brésiliens“, eine Grafikausstellung. Zu dieser sowie Ausstellungen mexikanischer Kunst, u.a. Kunst der Mexikaner“ am Kunsthause Zürich (1959) s. Münch, Andreas: „Die Rezeption der modernen lateinamerikanischen Kunst und Architektur“, in: Bernecker, Walther L./López de Abiada, José M. (Hg.): Die Lateinamerikanistik in der Schweiz (=Erlanger Lateiname-rika-Studien, 31), Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag 1993, S. 327-342, hier S. 329.

² García, María Amalia: „Max Bill on the Map of Argentine-Brazilian Concrete Art,“ in: Olea, Héctor/Ramírez, Mari Carmen (Hg.): Building on a Construct: The Adoph Leirner Collection of Brazilian Constructivist Art

ladung zur Einzelausstellung ins neue MASP, die nach mehrfachen Verschiebungen mit zahlreichen Ankündigungen in der Presse am 1. März 1951 eröffnet wurde.³

Im Oktober des Jahres gewann Bill auf der 1. Biennale in São Paulo mit der Arbeit „Dreiteilige Einheit“ („Unidade Tripartida“, 1948/49) den prestigeträchtigen internationalen Preis für Skulptur.⁴ Das Aufscheinen von Bill in Brasilien hat in vielen Bereichen einen „kulturellen Wandel“ ausgelöst,⁵ auch wenn seine Ausstellung in der Presse sehr kontrovers aufgenommen wurde.⁶ In der Künstlerschaft sah die Situation anders aus. Der Kritiker Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro) pries die Ausstellung, die in alle Tätigkeitsbereiche Bills Einblick bot. Auch die Entwürfe der noch nicht eröffneten HfG in Ulm waren zu sehen.⁷

As for the Max Bill show, admirably organized at the Museu de Arte de São Paulo, in 1950 [sic!], it was a revelation for the more restless young artists of Rio and of São Paulo and for militant criticism. Bill gave us a suit of his entire œuvre, including the series of elementary geometric forms, which was still in progress; the process of the chronomatic approximations of limit-non-limit; and the spatial constructions of topological forms, such as the Moebius strip, whence came the admirable „Tripartite Unity“, which took the grand prize for sculpture at the first edition of the Bienal de São

at the Museum of Fine Arts Houston, New Haven/London: Yale University Press 2009, S. 53–68, hier S. 59.

3 Pedrosa, Mário: „The Bienal From Here to There“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 153–157; Hüttinger, Eduard: Max Bill, Zürich: ABC-Verlag 1977, S. 214; M.A. García: Max Bill on the Map, S. 53–68; Lammert, Angela: „Der ‚Schweizer Uhrmacher‘ und der ‚Urwald im Bauwesen‘: Max Bill und die Moderne in Brasilien oder: Was ist Moderne Kunst?“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): Das Verlangen nach Form, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 56–68.

4 de Campos, Heraldo: „Die Konkreten und die Neo-Konkreten“, in: Magnaguagno, Guido (Hg.): Brasilien. Entdeckung und Selbstentdeckung (Internationalen Junifestwochen Zürich 1992), Bern: Benteli 1992, S. 382–385, hier S. 382.

5 E-Mail-Nachricht von Udo Kultermann an die Autorin, 15.8.2009.

6 Zur Rezeption s. M.A. García: Max Bill on the Map, S. 61.

7 Ebda.

Paulo, and happens to have been one of the rare genuinely revolutionary prizes ever bestowed in the long history of our biennial. It may be said that the important Brazilian and Argentinean Concretist movement had its first point of support in that exhibition of Bill's [...].⁸

Das Wort „konkret“ als Sinnbild für „Form“ gab es bereits in den 1920er Jahren im postrevolutionären Russland bei Theo van Doesburg (* 1883 in Utrecht; † 1931 in Davos) 1930 und Naum Gabo (* 1890 in Brjansk; † 1977 in Waterbury/Connecticut) 1937.⁹ Das größte Interesse kam der konkreten Kunst zwischen 1950 und Mitte der 1960er Jahre entgegen, und Bill war ihr zentraler Förderer und Impulsgeber.¹⁰ Nach der Teilnahme des Schweizers an der 1. Biennale in São Paulo 1951 wurden die wichtigen Künstlervereinigungen „Grupo Ruptura“ (1952) und „Grupo Frente“ (1952) gegründet. Doch nicht nur wegen seiner abstrakt-konstruktiven Formensprache war Bill für die brasilianischen Künstlerinnen und Künstler eine wichtige Figur. Auch wenn sich die ungegenständliche Kunst in Lateinamerika vor Bill bereits in der ersten Jahrhunderthälfte laufend und auch aus eigenem Impuls heraus entwickelt hatte,¹¹ war es der Schweizer, der den Boden für den umfangreichen Diskurs um die internationale Formensprache und auch für die Geburt

8 Pedrosa, Mário: „On the Eve of the Biennial“, in: G. Ferreira/P. Herkenhoff: Mário Pedrosa. Primary Documents, S. 166.

9 Alistair Rider erwähnt einzig den russischen Konkreismus, Aracy Amaral Chronologie umfasst Van Doesburgs Text „Art Concret“ sowie Naum Gabos „Constructivism“. Rider, Alistair: „The Concreteness of Concrete Art“, in: Parallax, 21, 3, 2015, S. 340–352, hier S. 340; Amaral, Aracy A: Projeto construtivo brasileiro na arte, Rio de Janeiro: Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro/São Paulo: MEC Funarte 1977, S. 42–45.

10 Rider sieht das Ende der konkreten Kunst im Jahr 1964 mit der Einstellung des Journals „Structure: Annual on the New Art“. Im gleichen Jahr fand auch der Militärputsch in Brasilien statt, der zahlreiche zivile Freiheiten einschränkte. A. Rider: The Concreteness of Concrete Art, S. 341.

11 Mário de Andrade spricht bereits 1933 im Rahmen der Ausstellung „1ª Exposição de Arte Moderna“ in der Sociedade Pró-Arte Moderna (Spam) in São Paulo von einer „konstruktive Periode“. Naclério Forte, Graziela: CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, do Início dos Anos 1930, São Paulo: Universidade de São Paulo 2008, http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8158/tde-30112009-120459/publico/GRAZIELA_NACLERIO_FORTE.pdf (letzter Zugriff: 21.3.2022).

des brasilianischen, international ausgerichteten Designs bereitete. Die zahlreichen Verbindungen an die HfG und die Studiengalerie in Stuttgart gehen ebenfalls auf Bill zurück. Als Verfechter der konstruktiven Rationalität erhielt der Schweizer vorwiegend Resonanz in Brasilien und Argentinien, anders als in Paris, das sich nach dem Krieg in einem „ästhetischen Konflikt“ wiederfand. Die brasilianische Kunsthistorikerin Aracy A. Amaral führt dies mit Verweis auf Aussagen des französischen Künstlers François Morellet (* 1926 in Cholet; † 2016 in Cholet) darauf zurück, dass die lateinamerikanischen Länder und die Schweiz vom Krieg weitgehend verschont geblieben waren und folglich keine Diskussionen um das Menschenbild, seine Bedeutung in der Gesellschaft und den Diskurs um Abstraktion und Figuration erlebten.¹² Wie der französische Kunsthistoriker Serge Guilbault subsumiert, ohne auf die wichtige Arbeit beispielsweise von Lina Bo Bardi (* 1914 in Rom; † 1992 in São Paulo) sowie die schwierigen politischen Verhältnisse in Lateinamerika zu rekurrieren, herrschte in seinem Verständnis in diesen „unbeschadet“ (Guilbault) gebliebenen Ländern eine Fortschrittsgläubigkeit und ein Interesse an der aufkommenden Technologisierung und der Entwicklung von seriellem Design vor, und beides war mit der konkreten Bildsprache kompatibel. In Frankreich dagegen wurde die „kühle“ Abstraktion als „fremd“ empfunden;¹³ ihr standen in Paris die École de Paris, der soziale Realismus der Kommunisten und die alternativen Strömungen der „art autre“ gegenüber. Es scheint auch programatisch, dass mit der Ausstellung von Bill 1951 zeitgleich das Instituto de Arte Contemporânea/IAC am MASP gegründet wurde und dort für kurze Zeit Designer ausgebildet wurden.¹⁴ Diese Aussagen bilden jedoch nur die großen Entwicklungslinien der global verflochtenen Kunst im Kalten Krieg ab und erwähnen die Rolle des Menschenbildes einzig innerhalb der Abstraktionsdebatte.

¹² Morellet, François: „François Morellet“, in: Figueiredo, Luciano (Hg.): François Morellet, Arnault Pierre, Thomas McVille, Rio de Janeiro: Centro de Arte Hélio Oiticica 2004, S. 11–13, zit. nach Amaral, Aracy: „A Curator/ A Catalogue“, in: H. Olea/M.C. Ramírez: Building on a Construct, S. 41.

¹³ Guilbaut, Serge: „Poder de la decrepitud y ruptura de compromisos en el Paris de la Segunda Posguerra Mundial“, in: Sobre la desaparición de ciertas obras de arte, México D.F.: Curare 1995, zit. nach M.A. García: Max Bill on the Map, S. 56.

¹⁴ A. Lammert: Der ‚Schweizer Uhrmacher‘, S. 57.

Bill reiste wegen seiner Tätigkeit für die geplante HfG¹⁵ nicht selbst nach Brasilien. Persönliche Kontakte wurden jedoch trotzdem etabliert. So besuchten ihn die Direktorin des MAM/RJ, Niomar Moniz Sodré Bittencourt (* 1916 in Salvador; † 2003 in Rio de Janeiro) und ihr Mann, der Journalist Paulo Bittencourt, 1952 in Zürich. Sie kauften zwei Werke für das MAM/RJ und sowie zwei Werke für ihre private Sammlung.¹⁶ Auf Anregung der Bittencourts folgte die Einladung von Seiten des brasilianischen Außenministeriums zu einer Vortragsreise. Die erste fand im Sommer 1953 statt¹⁷ und wurde bereits mehrere Monate vorab in der von Bittencourt geleiteten Morgenzeitung „Correio da Manhã“ angekündigt. Der Besuch kulminierte in Bills breit und heftig diskutiertem Vortrag „Der Architekt, Architektur und Gesellschaft“, den er am 9. Juni 1953 in São Paulo hielt.¹⁸

Dieser Vortrag, in dem Bill die brasilianische „dekorative“ Architektur vor allem am Beispiel des Bildungsministeriums in Rio de Janeiro¹⁹ massiv kritisierte und dabei den Hauptarchitekten dieses Gebäudes, Oscar Niemeyer (* 1907 in Rio de Janeiro; † 2012 in Rio de Janeiro), mit keinem Wort erwähnte, zählt heute zu den bekanntesten Kontro-

15 Die Planung der HfG in Ulm nahm Anfang der 1950er Jahre an Intensität zu und Max Bill hatte zusammen mit Inge Scholl und Otl Aicher die Finanzierung gesichert und eine Stiftung gegründet. Max Bill entwarf den Gebäudekomplex, der im Rohbau am 10.1.1955 bezogen, am 1. und 2. Oktober 1955 feierlich eingeweiht wurde. Der Lehrunterricht begann bereits am 3. August 1953 in der Ulmer Volkshochschule. Müller, Jens/Spitz, René: HfG Ulm. Kurze Geschichte der Hochschule für Gestaltung, Anmerkungen zum Verhältnis von Design und Politik, Baden: Lars Müller 2014, S. 16; Moyano, Neus: „El intercambio artístico entre Brasil y Europa: la HfG Ulm“, in: Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo, 5, 2018, S. 167–200, <https://www.raco.cat/index.php/REGAC/article/view/348265> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

16 García, María Amalia: „Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña“, in: Concinnitas II, 1, 16, 2020, S. 148–163, hier S. 149.

17 Eine zweite Reise fand im Dezember 1953 statt, als Bill Mitglied der Jury für Bildende Kunst an der 2. Biennale São Paulo wurde. Diese fand vom 13.12.1953–26.2.1954 statt. <http://www.bienal.org.br/exposicoes/2bienal> (letzter Zugriff: 21.3.2022).

18 Bill sprach auch am 30.5. und am 3.6. am MAM/RJ.

19 Die Architektur des „Ministério da Educação e da Saúde Pública“ (1935–1945) wurde im Sinne der rationalistischen Architektur von Le Corbusier durch Lúcio Costa, Affonso Eduardo Reidy, Carlos Leão, Jorge Moreira, Ernani Vasconcelos und Oscar Niemeyer entworfen.

versen der brasilianisch-europäischen Architekturgeschichte. Bills Äußerungen lösten in Brasilien massive Dispute aus.

Die Architektur in Ihrem Land steht in der Gefahr, in den schlimmen Zustand eines anti-sozialen Akademismus zu fallen. [...] Diese Beobachtung beinhaltet leider eine Kritik des berühmten Ministeriums in Rio de Janeiro, ein Gebäude, welches ich nicht in organischen Bezug zu den Bedingungen des Landes sehen kann. [...] Im ersten Augenblick erscheinen sie wie eine ingenieurmäßige Meisterleistung, aber es ist eine Konstruktion, die nur noch dekorativ angewandt wird. [...] Mein letztes Wort möchte Sie daran erinnern, was die wahren Prinzipien der modernen Architektur sind: Als erstes muß der Architekt über allem bescheiden und deutlich sein. Architektur wird Kunst, wenn alle ihre Elemente – Funktion, Konstruktion, Form – in perfekter Harmonie in Einklang stehen. Zweitens, Architektur ist eine soziale Kunst. Sie muß dem Menschen dienen.²⁰

Letztlich wurde Bill deswegen auch nicht als Jurymitglied für Architektur, sondern für Bildende Kunst an die Biennale eingeladen. Eugen Gomringer (* 1925 in Cachuela Esperanza/Bolivien), der mit zahlreichen brasilianischen Künstlern aus dem Kreis der konkreten Poesie zusammengearbeitet hat, sieht den Grund der Polemik in unterschiedlichen Ansätzen begründet:

Bill hat konkret gesellschaftlich gedacht, nicht nur in städtebaulichen Visionen wie die brasilianischen Architekten. Sein Buch „Form“ (1952) war für unsere Generation wegweisend. Wir hätten die Ausrichtung der Zeitschrift „Spirale“, die 1953 gegründet wurde, sicherlich nicht so breit konzipiert (bis zum Lampendesign), wenn wir diesen Aufsatz nicht gelesen hätten.

²⁰ Bill, Max: „Architect, Architecture and Society (1953)“, in: Andreas, Paul/Flagge, Ingeborg (Hg.): Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne, Frankfurt am Main: Deutsches Architekturmuseum/Basel: Birkhäuser 2003, S. 115-122; auch abgedruckt in: Bill, Max: „O arquiteto, a arquitetura, a sociedade“, in: Habitat, 14, São Paulo, Februar 1954, S. A-B. Costa, Lucia: „Lucio Costa defend a nova arquitetura moderna“, in: Manchete, 63, Rio de Janeiro, 4.7.1953, S. 49.

Ich selbst war sehr beeinflusst vom Werkbund und von der Idee der guten Form.²¹

Vor und insbesondere nach dem Vortrag bestand Bills haupt-sächliche Tätigkeit im Entwurf, dem Bau und der zeitweisen Führung der HfG, die er 1957 wegen Meinungsverschiedenheiten mit der Geschwister-Scholl-Stiftung verließ.²² In Ulm studierten, teilweise durch Bills Vermittlung, insgesamt neun Künstlerinnen und Künstler aus Brasilien, u.a. Elke und Frauke Koch-Weser (1934-2014), Almir Mavignier (* 1925 in Rio de Janeiro; † 2018 in Hamburg), Yedda Lucia Pitangy (* 1930), Mary Vieira (* 1927 in Minas Gerais; † 2001 in Basel) und Alexandre Wollner (* 1928 in São Paulo; † 2018 in São Paulo), nebst dem Argentinier Maldonado waren die Studierenden für Bill die damals stärkste noch bestehende Verbindung nach Lateinamerika.²³ Doch wie kam es wenig später zur Zürcher Ausstellung, die doch so viele Künstlerinnen und Künstler aus Brasilien zeigte?

Die Ausstellung „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“ ging 1957 aus einer Idee des Kunsthause-Direktors René Wehrli hervor, dem eine Ausstellung zur konkreten Malerei vorschwebte, als ihn der

21 Gomringer, Eugen/Kudielka, Robert/Lammert, Angela: „Eugen Gomringer und Robert Kudielka/Angela Lammert Rehau, 26. April 2010“, in: R. Kudielka/A. Lammert/L.C. Osorio, Das Verlangen nach Form, S. 211-215, hier S. 215.

22 Bill war „kein Teamplayer“ und war selten in Ulm. Den Bau beaufsichtigte aus seinem Zürcher Büro. Ab 1955 sollten die Tagesgeschäfte nicht mehr durch Bill laufen, sondern in einem sog. Rektoratskollegium. Der Eklat wurde dadurch gefördert, dass Bill die von ihm genutzten Unterrichtsräume nur für seine Studierende zugänglich machen wollte. Man befürchtete ein „Meisterklasse“ Bills. Die Stiftung trennte sich von Bill per 31. März 1957. J. Müller/R. Spitz: HfG Ulm, S. 17-18.

23 Später auch Jorge Bodansky, Isa Maria Moreira da Cunha, Günter Weimer und Mario Zocchio. „Chronologie“, in: R. Kudielka/A. Lammert/L.C. Osorio, Das Verlangen nach Form, S. 158. Mavignier war 1953 bis 1957 Student an der HfG Ulm und blieb in Deutschland. Mary Vieira siedelte 1951 in die Schweiz über und arbeitete bis 1954 als Schülerin bei Bill. Sie zeigte Skulpturen an der Ausstellung „Brasilien baut“, die in Zürich 1954 und anderen europäischen Städten gezeigt wurde. Alexandre Wollner verliess Deutschland 1958 und gründete „forminform“, ein Designbüro mit Geraldo de Barros, Ruben Martins, Walter Macedo, Karl Heinz Bergmiller, Souza Leite, João de: „Em diálogo com o ideal modernista – Alexandre Wollner, a Hochschule für Gestaltung de Ulm e o design no Brasil“, in: Martius-Staden-Jahrbuch, 59, São Paulo: Instituto Martius-Staden 2012, S. 44-67, hier S. 54.

Zürcher Maler Richard Paul Lohse (* 1902 in Zürich 1902; † 1988 in Zürich) um eine Einzelausstellung angefragt hatte.²⁴

Vor etwa zwei Jahren kam ich mit Herrn Richard Lohse ins Gespräch über seinen langen Wunsch, einmal eine grössere Ausstellung seiner Werke machen zu können. Weil ich wusste, dass dies in absehbarer [Zeit] nicht möglich war, regte ich an, er möchte vielleicht seine Arbeiten im Rahmen einer grösseren Schau zeigen. Dabei kam mir der Gedanke, im Helmhaus eine Ausstellung über die Entwicklung der modernen Malerei, der sogenannten konkreten Kunst, zu veranstalten. Ich dachte dabei nicht an eine reine Kunstausstellung, sondern an eine Veranstaltung, an der auch mit Dokumenten, mit Texten, mit Erklärungen die Geschichte und die Entwicklung dieser Malerei dargestellt würde.²⁵

Lohse begrüßte den Vorschlag, eigene Werke zu einer Ausstellung mit weiterer Teilnahme von Camille Graeser (* 1892 in Carouge; † 1980 in Wald), Verena Loewensberg (* 1912 in Zürich; † 1986 in Zürich), Fritz Glarner (* 1899 in Zürich; † 1972 in Locarno) sowie einer „symbolischen Vertretung mit 1-2 Werken“ von Max Bill beizusteuern.²⁶ Auch von städtischer Seite wurde empfohlen, „mit Herrn Bill die Ausstellung ‚Zürcher konkrete Kunst‘ gründlich vorzubereiten“.²⁷ Am 15. Januar 1960 folgte die schriftliche Zusage des Kunsthaus-Direktors Wehrli an die Stadt, dass die Ausstellung, „eingerichtet durch Herrn Bill“, von der

²⁴ Brief von Richard P. Lohse an Dr. E. Landolt, Stadtpräsident Zürich, 26.1.1957. Stadtarchiv Zürich; Interne Notiz von René Wehrli, 13.1.1960.

²⁵ René Wehrli, interne Notiz, 13.1.1960. Stadtarchiv der Stadt Zürich. Den Wunsch Lohses einer Einzelausstellung im Kunsthaus Zürich oder dem Helmhaus hat Dionys Gurny, Sekretär des Stadtpräsidenten, an René Wehrli, Direktor des Kunsthause, weitergeleitet. Brief von Dionys Gurny, Sekretär des Stadtpräsidenten an Richard P. Lohse, 13.7.1959, Stadtarchiv der Stadt Zürich.

²⁶ Alle in diesem Brief erwähnten Künstler sind Zürcher Herkunft, mit Ausnahme von Max Bill, der Bürger von Winterthur war. Lohse nahm den Titel „Zürcher“ konkrete Künstler wortwörtlich und hoffte offenbar, die Beteiligung von Bill möglichst klein zu halten. Brief Richard P. Lohse an Dionys Gurny, Sekretär des Stadtpräsidenten, 9.2.1957. Stadtarchiv der Stadt Zürich.

²⁷ Brief von Dionys Gurny an Richard P. Lohse, 3.4.1957. Stadtarchiv der Stadt Zürich.

Ausstellungskommission einstimmig gutgeheißen wurde.²⁸ Am 22. Januar erhielt Wehrli ein Schreiben Bills, der die Übernahme der Ausstellung, d.h. der „gesamte[n] Verantwortung für deren Durchführung [...]\“ bestätigte.²⁹ Wenige Monate später schon präsentierte Bill „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“, eine Ausstellung in chronologischer Abfolge mit 168 Arbeiten aus den Jahren 1910 bis 1960 von insgesamt 114 Künstlern aus den USA, Lateinamerika³⁰ und mehreren europäischen Ländern. Bills Genealogie begann mit dem Werk „Première œuvre concrète“ aus dem Jahre 1910 von Wassily Kandinsky (* 1866 in Moskau; † 1944 in Neuilly-sur-Seine), was zunächst zu überraschen vermag, wurde dieses Werk doch auch von Vertretern des Informel als wichtiger Grundstein für ihre eigene Entwicklung gesehen.³¹ Bills „Einleitung zur Ausstellung“ gibt das Ziel der Ausstellung wieder, die Lebendigkeit, Wandlungsfähigkeit und vor allem anhaltende Präsenz der konkreten Kunst veranschaulichen sollte:

Der Sinn der Ausstellung konkrete Kunst ist es, im Zusammenhang die Erscheinung und Entwicklung dieser für heute gewiss charakteristischen Kunstgattung darzustellen, um aufzuzeigen, wie die Anfänge waren und wie sie sich in ständigem Fluss, auch hier sichtbar die entstandenen Ausdrucksformen wandelten und noch immer im Wandel begriffen sind. Dieser Wandel zeugt von der Lebendigkeit der Bewegung.³²

Bills Manifest und die Werkauswahl verdeutlichen, dass er seine Auffassung von konkreter Kunst, die er von den 1930er bis in die

28 Brief von René Wehrli an Dionys Gurny, 15.1.1960. Stadtarchiv der Stadt Zürich.

29 Brief von Max Bill an René Wehrli, 22.1.1960. Stadtarchiv der Stadt Zürich.

30 Laut Werkliste des Ausstellungskataloges waren folgende Künstler aus Brasilien vertreten: Hercules Barsotti, Aluisio Carvão, Lygia Clark, Waldemar Cordeiro, Geraldo de Barros, Amilcar de Castro, Willys de Castro, Hermelindo Fiaminghi, Alfredo Hlito, Enio Iommi, Alfred Julius Jensen, Judith Lauand, Mauricio Nogueiro Lima, Almir Mavignier, Hélio Oiticica, Lygia Pape, Luis Sacilotto, Jesus Raphael Soto, Louis Tomasello, Decio Vieira, Mary Vieira, Franz Weissmann, Alexander Wollner.

31 Bill, Max: Konkrete Kunst: 50 Jahre Entwicklung, Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft 1960, S. 9.

32 M. Bill: 50 Jahre Entwicklung, S. 9.

1950er Jahre in verschiedenen Schriften verhandelt hatte, einer Revision zu unterziehen gedachte. Bill hatte den Begriff der „konkreten Kunst“ zunächst in Anlehnung an die Definition von Theo van Doesburg in einem Text für den Ausstellungskatalog „Zeitprobleme in der Schweizer Malerei und Plastik“ präzisiert. Diese zentrale Ausstellung abstrakter Schweizer Kunst fand 1936 im Kunsthause Zürich statt. Bill definierte: „Konkrete Kunst nennen wir jene Kunstwerke, die in ihren tief angeborenen Medien und Korrelationen verwurzelt sind und sich aus ihnen entwickeln – ohne äussere Nachahmung von Phänomenen oder Transformation, also nicht aus der Abstraktion“.³³ Margit Weinberg Staber zufolge, die als langjährige Mitarbeiterin von Bill an der Organisation der Ausstellung beteiligt war, hatte Bill die „einseitig nur Geometrie und Rechnung zulassende Auffassung der konkreten Kunst [...] zugunsten einer viel weiter reichenden Konzeption aufgehoben“.³⁴ Was für Bill zunächst die „Form“ war, wurde nun die „Struktur“. Sein weit rezipiertes Konzept der „Form“ als „autonomste Existenz einer Idee“, die Kunst und zugleich Schönheit ist,³⁵ verlagert das Merkmal der konkreten Kunst hin zu einer allgemeingültigen Ästhetik, die „Gestaltungsmöglichkeit“ verspricht.³⁶ So sieht Bill Jackson Pollocks „Drippings“ als eine „Bestrebung der konkreten Kunst“:

[...] ja, dass gerade diese wenigen Werke Pollocks deshalb ihre Zeit überdauert haben, weil sie ausser seiner persönlichen Handschrift eine Struktur aufweisen, die den Anspruch auf Allgemeingültigkeit hat im Sinn der Bestrebungen der konkreten Kunst.³⁷

33 Weinberg Staber, Margit: „Konstruktivismus, konkrete, konstruktive Kunst? Die Schwierigkeit der Begriffe“, in: Weinberg Staber, Margit: *Kunst-Stoffe: Texte seit 1960*, Bern: Offizin-Verlag 2008, S. 114–121, hier S. 116.

34 Staber, Margit: „Die Anfänge der Konkreten Kunst“, in: *Das Werk*, 47, 1960, S. 367–374, hier S. 368.

35 Bill, Max: *Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des 20. Jahrhunderts*, Basel: Werner 1952.

36 M. Staber: *Die Anfänge der Konkreten Kunst*, S. 368.

37 Bill Max: „Einleitung zur Ausstellung“, in: M. Bill: *50 Jahre Entwicklung*, S. 8. Zur Struktur vgl. auch Weinberg Staber, Margit: „Kommentar“, in: M. Weinberg Staber: *Kunst-Stoffe*, S. 281.

Der Begriff der „Struktur“ als „entscheidendes Element“ in der „Erfindung der konkreten Kunst“ erscheint zweimal im Text, zum einen, so schreibt er, manifestiere sich „die Persönlichkeit des Künstlers in der Originalität der Struktur, die Dimension und Rhythmus bestimmt, das heißt des Bildgedankens, des Farbklangs, der Materialwahl“, zum anderen sieht er in Pollocks Werk nebst seiner persönlichen Handschrift (die für Bill typisch für die Art Informel ist) auch eine Struktur als allgemeingültiges Merkmal konkreter Kunst. Weiter definiert Bill die „Struktur“ nicht, sondern äußert sich hauptsächlich in Abgrenzung zur von ihm äußerst verschmähten Konkurrenzbewegung der Zeit, dem Informel. Für Bill habe die „unsystematische Schau“ in Kassel 1955, die 1959 gar zu einer „Sintflut“ anschwoll, gezeigt, dass die informelle Malerei „ihren Höhepunkt [...] längst überschritten hatte.“³⁸

Bill erweitert die Bedeutung der Bezeichnung heute auf Struktur, ja auf alles, was – ohne Bezug auf irgendwelche figuralen Zusammenhänge – aus Farbe, Licht, Volumen, Raum oder Bewegung im Sinne eines Kunstobjektes entsteht. So werden Tobey, Dubuffet, Poliakoff, Mathieu und andere einbezogen.³⁹

Der Kritiker schlug deswegen vor, den Begriff ganz zu eliminieren, da der praktische Gebrauch Verwirrung stifte. Bills Versuch, die konkrete Kunst mit allen Mitteln zu revitalisieren und sie gegenüber dem Informel als „immer noch im Wandel begriffen“ darzustellen, lässt sich auch an der überaus weit gefassten Werkauswahl ablesen, in die Bill auch George Matieu integrierte,⁴⁰ einen prominenten Vertreter des französischen Tachismus.

38 Weinberg Staber, Margit: „Von den 60er in die 70er Jahre“, in: Weinberg Staber, Margit/Grossmann, Elisabeth/Bucher, Anne-Marie: Regel und Abweichung: Schweiz konstruktiv 1960 bis 1997, Zürich: Stiftung für Konstruktive und Konkrete Kunst 1997, S. 13–54.

39 Hans, Curjel: „Konkrete Kunst. Fünzig Jahre Entwicklung“, in: Werk, 47, 8, August 1960, S. 160/161.

40 Der biografische Eintrag der Künstlerliste lautet: „Lebt seit 1947 in Paris. Nach eigenen Angaben 1945 Periode einer informellen (bedeutungslosen) Malerei, seither Malerei mit dem Ziel einer „neuen Inkarnation von Zeichen.“ Im Text: „Seine Malerei ist ein extremer Grenzfall innerhalb der Ausdrucksmöglichkeiten der konkreten Kunst, aber sein Text zeigt deutlich, dass er theoretisch ebenfalls das Experiment nach vorn fordert und dass dessen Mittel prinzipiell jene der konkreten Kunst sind, wie sie seit Jahren definiert wurden [...]“

Die Werkauswahl zu „Konkrete Kunst“ kann heute sicherlich als visionär bezeichnet werden, denn Bill brachte nicht nur aktuelle Arbeiten aus den USA in die Schweiz, namentlich von Ellsworth Kelly (* 1923 in Newburgh/Orange County; † 2015 in Spencertown/New York), Agnes Martin (* 1912 in Macklin/Kanada; † 2004 in Taos), Ad Reinhardt (* 1913 in Buffalo; † 1967 in New York) und Mark Tobey (* 1890 in Centerville; † 1976 in Basel), sondern auch eine auffallend große Anzahl von Künstlerinnen und Künstlern aus São Paulo und Rio de Janeiro. Seine an sich bemerkenswerte Werkauswahl steht deshalb in einem etwas eigenartigen Verhältnis zu seinem Manifest für eine konkrete Kunst: Seine in der Einführung festgelegte Argumentation war ausschließlich auf die Abgrenzung zum Informel und die Betonung der Lebendigkeit der konkreten Kunst verengt, ganz ohne Bezugnahme auf die Bewegungen in den USA und in Brasilien. Diese Schlagseite setzt sich im gesamten Katalog fort, denn kein Werk aus diesen beiden Kulturkreisen wurde mit einem Begleittext versehen, obwohl es doch zum Konzept gehörte, Werke und theoretische Äußerungen gegenüber zu stellen, so wie es prominent bei den Katalogeinträgen zu Paul Klee (* 1879 in Münchenbuchsee; † 1940 in Muralto), Theo van Doesburg, Georges Vantongerloo (* 1886 in Antwerpen; † 1965 in Paris) oder Bill selbst umgesetzt wurde.

Rückblickend ist kaum auszumachen, ob Bill diesen Schwerpunkt aus Unwissenheit, durch bewusste Auslassung oder aufgrund einer falschen Einschätzung der damaligen brasilianischen Debatten legte. Explizit hat Bill die brasilianische Kunst weder als konkret noch neokonkret bezeichnet. Es wäre ein Einfaches gewesen, Passagen des „Neokonkreten Manifests“ in den Katalog zu integrieren, wie dort auch andere Texte zur konkreten Kunst aufgenommen worden sind. Die Einseitigkeit erstaunt auch deshalb, weil Bill mit der Berner Künstlerzeitschrift „Spirale“⁴¹ gearbeitet hat, die wiederholt brasilianische konkrete Poesie publizierte. Eine Erklärung mag sein, dass das „Neokonkrete Manifest“ gleich in der ersten Passage Kritik an der „nicht-figurativen, ‚geometrischen‘ Kunst (Neoplastizismus, Konstruktivismus, Suprematismus, Ulmer Schule)“ übt – und damit eben jene Kunst angreift, die Bill jahrelang entwickelt und verteidigt hatte.

⁴¹ Bucher, Annemarie: Spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953 – 1964, Baden: Verlag Lars Müller 1990.

Staber, Bills bereits erwähnte Mitarbeiterin, die auch einen der Katalogtexte verfasste, beantwortet die Frage folgendermaßen:

Die lateinamerikanische Kunst wurde 1960 in den allgemeinen Stand konkrete Kunst integriert, Sie müssen wissen, dass damals noch nicht grosse Recherchen gemacht wurden, und man das auch gar nicht von einer Ausstellung verlangte. Sieht man am Katalog. Es stand gar nicht zur Diskussion, dass jemand in der Welt herumgereist wäre zu Künstlern und zur Erforschung der Zusammenhänge. Es war schlicht eine Zusammenfassung des Materials durch Networking und Mundpropaganda bis 1960.⁴²

Aus heutiger Warte sicherlich zu bedenken sind die damals längeren Korrespondenzwege sowie Sprachbarrieren. Eine andere Begründung stammt vom Maler und Archäologen Jakob Bill, dem Sohn Max Bills und ein wichtiger Kenner des Werks:

[W]as die Ausstellung „konkrete Kunst“ von 1960 betrifft, so waren natürlich alle südamerikanischen Künstler darauf erpicht, sich daran zu beteiligen. Und mein Vater hatte keinen Grund, das Manifest der Neokonkreten mit einzubeziehen – schließlich gab es da auch noch andere Gruppierungen.⁴³

Auch an den Pressereaktionen kann abgelesen werden, welche Stellung den brasilianischen Künstlern zuteilwurde. Immerhin waren 18 Künstlerinnen und Künstler aus Brasilien vertreten. Sie waren damit nach den 22 Schweizern die zweitgrößte Gruppe, gefolgt von jeweils zehn Kunstschaffenden aus Deutschland, Russland und den USA. Nur zwei Kritiken von rund 15 zugänglichen Berichten erwähnen allerdings deren Teilnahme.⁴⁴ Hans Heinz Holz schrieb in der Süddeutschen

42 E-Mail von Margit Staber Weinberg an die Autorin, 21.9.2009.

43 E-Mail von Jakob Bill an die Autorin, 22.7.2010. Es muss festgehalten werden, dass auch die „Ausstellung brasilianischer Künstler“, die ein Jahr zuvor durch europäische Städte tourte, den Neoconcretismo mit keinem Wort erwähnte.

44 Curjel, Hans: „Konkrete Kunst. Fünfzig Jahre Entwicklung“, in: Werk, 47, 8, August 1960, S. 160–161; Holz, Hans Heinz: „Das Duell zwischen Tachismus und konkreter Malerei“, in: Süddeutsche Zeitung, 16.7.1960.

Zeitung, dass die konkrete Kunst gerade in Brasilien einen neuen Schwerpunkt fand, „wo man geradezu von der Entstehung einer ‚Schule‘ sprechen kann“, und Hans Curjel hielt in der August-Ausgabe des „Werk“ fest:

Gerade diese Zusammenstellung der jüngsten Produktion, bei der auffallend viele Lateinamerikaner erscheinen, zeigt die Vielfalt (vielleicht nicht den Reichtum) der Vorgänge, die sich heute in diesem Bereich abspielen, in dem sich produktive Kräfte regen, wenn sie auch in vieler Beziehung anders geartet sind als die Kräfte, die in früheren Zeiten zur Entstehung von Kunstwerken geführt haben [...].⁴⁵

Die Ausstellung „Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“ ist aus heutiger Sicht die Manifestation eines brasilianisch-deutsch(-schweizerischen) Phänomens interkulturellen Kunstimports mit dem Ziel der Illustrierung einer neuen Kanonisierung. Die Berücksichtigung brasilianischer Kunst in Deutschland und der Schweiz ab den späten 1950er Jahren, so unerwartet ihr Einbezug für das Publikum auch gewesen sein mag, hatte deswegen erklärbare Wurzeln. Interkulturelle Ausstellungen und Projekte zur Kanonisierung (oder dem „Labelling“) eines künstlerischen Stils hatten in den 1960er Jahren einen kulturpolitischen Vorlauf. Einordnungen in die großen Narrative der sich gegenüberstehenden Kunstströmungen der Figuration und Abstraktion, nach 1950 des Informel und des Konkretismus, waren personengeprägt und je nach Herkunftsland auch kulturpolitisch motiviert. Eine Auseinandersetzung mit künstlerischen Themen wie dem Neoconcretismo, der auf einzigartige Weise künstlerische Theorie, antikoloniale Emanzipationsbewegung und malerische Konzepte vereinte und so den Boden für heutige noch gültige politische, raumbezogene, emanzipatorische und performative Kunst schuf, wurde aus europäischer Sicht weder Raum gegeben, noch in die eigenen Narrativen integriert. Die Frage, ob es sich hier um eine Problematik der interkulturellen Übersetzung handelt, eine Unverständnis für komplexe, fremde Kulturen im Sinne einer Opazität des Anderen oder um einen Elitismus aus einem europäischen Hegemonieverständnisses heraus, ist nicht zu beantworten. Zumindest war es Bill, der als einer der wenigen vermochte, selbst nach Brasilien zu reisen.

45 H. Curjel: Konkrete Kunst.



Lygia Clark, „Bicho“ [„Creature“], 1960/66, Ausstellungseröffnung „Lygia Clark: Variable Objekte“, Studiengalerie Stuttgart, 1964.

3.3

Bense, Kultermann, Clark

1952 traf Max Bill (* 1908 in Winterthur; † 1984 in Berlin) an der Volks hochschule in Ulm auf den Wissenschaftstheoretiker Max Bense (* 1910 in Straßburg; † 1990 in Stuttgart),¹ der zu dieser Zeit auch außerordent licher Professor für Philosophie und Wissenschaftstheorie an der Tech nischen Hochschule Stuttgart war. Als sich aus der Volkshochschule 1953 die Hochschule für Gestaltung (HfG) entwickelte, unterrichtete Bense auch dort bis zum Abgang von Bill 1957.² Dieses Kapitel untersucht die deutsch-brasilianischen Kontakte um die HfG in Ulm sowie die Kunstszene in Westdeutschland, die sich offen für brasilianische Kunst gezeigt hat. Im Zentrum stehen dabei beispielhaft Lygia Clark (* 1920 in Belo Horizonte 1920; † 1988 in Rio de Janeiro) und die westdeutsche Rezeption ihrer partizipativen Arbeiten, die zu den Schlüsselwerken der brasilianischen Avantgarde gehören. Max Bills Ausstellung in São Paulo und seine Teilnahme an der Biennale 1951 haben unterschied liche Kontakte über den Atlantik hinweg initiiert, die bis Ende der 1960er Jahre in Kunstkreisen gepflegt wurden. So besuchten der junge brasilianische Maler Almir Mavignier (* 1925 in Rio de Janeiro; † 2018 in Hamburg) und der Kunstkritiker Mário Pedrosa (* 1900 in Timbaúba/ Pernambuco; † 1981 in Rio de Janeiro) Bill 1952 in seinem Zürcher Atelier.³ Ein Jahr zuvor hatte bereits die Künstlerin Mary Vieira (* 1927 in Minas Gerais; † 2001 in Basel) mit Bill korrespondiert, nachdem sie sei ne Ausstellung in São Paulo gesehen hatte. Sie entschied sich daraufhin, in die Schweiz umzusiedeln⁴ und begann ab 1953, wie Mavignier und

1 E-Mail von Elisabeth Walther Bense an die Autorin, 11.8.2009.

2 Da er Max Bill unterstützte, endete sein Engagement 1957 mit dem Ausschluss Bills. Mitte der 1960er Jahre war er nochmals Dozent an der HfG. Müller, Jens/Spitz, René: HfG Ulm. Kurze Geschichte der Hochschule für Gestaltung, Anmerkungen zum Verhältnis von Design und Politik, Baden: Lars Müller 2014, S. 79.

3 Hoffmann, Tobias/Schmidt Frank: „Interview mit Almir Mavignier 2002, Hamburg, Dezember 2002“, <http://www.mavignier.com/hfg.html> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

4 [o.V.]: „Mary Vieira A Timeline“, in: Mary Vieira: O tempo do movimento, Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil 2005, S. 132–136, hier S. 132.

andere angehende Designerinnen und Designer aus Brasilien, ein Studium an der neuen Gestalterschule in Ulm.⁵ 1954 lud Bill sie zur letzten Ausstellung der Allianz im Helmhaus Zürich ein, kurz darauf entwarf sie das Plakat für die Ausstellung „Brasilien baut“ (1954).⁶ Wie wichtig Mavignier die Begegnung mit einigen Zürcher Konkreten war, berichtete er 2010 in einem Interview:

Ich hatte das große Privileg, die konkrete Kunst schon sehr früh – 1952 – in Zürich kennenzulernen. Als wir mit dem brasilianischen Kunstkritiker Mário Pedrosa dort waren, hat uns Max Bill in sein Atelier eingeladen und uns auch zu Richard Paul Lohse, Verena Loewensberg und Camille Graeser geführt. Diese direkte Erfahrung hatten die Konkreten Künstler Brasiliens nicht. Als Bill mir erzählte, dass er eine Art neues Bauhaus in Ulm plane, sagte ich ihm, wenn er das realisieren könne, würde ich sein Schüler sein wollen. Er antwortete, dass das Projekt eher für die junge Generation deutscher Künstler gedacht sei, die durch den Zweiten Weltkrieg von den internationalen Tendenzen abgeschnitten worden sei – nicht für Künstler, die in Paris lebten. Das bezog sich auf mich, weil ich mich 1951 für kurze Zeit in Paris aufhielt.⁷

Das waren nicht die einzigen Kontakte zwischen Brasilien, Deutschland und der Schweiz zu Beginn der 1950er Jahre. Bense lernte 1954 den bolivianisch-schweizerischen Dichter Eugen Gomringer (* 1925 Cachuela Esperanza/Bolivien) an der HfG kennen, als dieser Se-

5 Gomringer bestätigt, dass das Interesse Bills von brasilianischen Künstlern seit seiner Ausstellung in São Paulo 1951 enorm war. Gomringer, Eugen: „Max Bill und die HfG“, in: Buchsteiner, Thomas/Ackermann, Marion (Hg.): Max Bill. Maler, Bildhauer, Architekt, Designer, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 48-49.

6 „Brasilien baut“ wurde am Kunstgewerbemuseum der Stadt Zürich (28.10.-19.12.1954) und am Museum für Gestaltung in Basel (26.02.1955 - 13.03.1955) gezeigt. Sie wurde auch von Udo Kultermann für das Museum Morsbroich in Leverkusen übernommen (30.4.-27.5.1956). Eine Folgeausstellung war „Brasilien braut Brasília“ an der Interbau 1957 in Berlin, zu der Mary Vieira ebenfalls das Plakat entworfen hatte.

7 Kudielka, Robert/Lammert, Angela: „Almir Mavignier und Robert Kudielka/Angela Lammert, Hamburg, 23. April 2010“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): Das Verlangen nach Form, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 206-210, hier S. 208.

kretär Bills war.⁸ Gomringer wiederum würde später, 1959, in Max Bills Katalog zur ersten von Udo Kultermann (* 1927 in Stettin; † 2013 in New York) für das Museum Morsbroich organisierten Ausstellung Gedichte publizieren. Bense interessierte sich für die Arbeit Gomringers insbesondere deswegen, weil dieser mit den „Konstellationen“ eine neue Art von Realität der Dichtung entwickelte. Da die konkrete Dichtung zur gleichen Zeit wie die Kybernetik aufschien, ebenso wie die Informatonstheorie und die Kombinatorik, und sie in die Nähe der Mathematik rückte, war sie für Bense besonders interessant.⁹ Wie die Literaturwissenschaftlerin Jasmin Wrobel feststellt, sind die „Konstellationen“ „inter- bzw. ‚übernationale‘ Form[en] von Dichtung“, die in ihrer Annäherung von Form und Inhalt eine Realität an sich darstellen.¹⁰ Zeitgleiche Entwicklungen fanden in São Paulo statt, als sich 1952 die Gruppe „Noigandres“ mit den Mitgliedern Haroldo (* 1929 in São Paulo; † 2003 in São Paulo) und Augusto de Campos (* 1931 in São Paulo) und Décio Pignatari (* 1927 in Jundiaí; † 2012 in São Paulo) formierte. Ihnen ging es darum, den klassischen Vers aufzulösen und den Raum der weißen Seiten als Mitspieler in die Textgebilde zu integrieren.¹¹

Gomringer setzte sich mit Bense an der HfG für die konkrete Dichtung ein, und durch ihr Wirken wurde auch Benses Interesse an Brasilien geweckt. Erste persönliche Kontakte wurden zwischen Décio Pignatari und Gomringer etabliert, als sich der Brasilianer Mitte der 1950er Jahre in Deutschland aufhielt. Treffen an der HfG und in Gomringers Haus, bei denen auch Bense anwesend war, gelten heute als Ausgangspunkt für die tiefe Zusammenarbeit zwischen brasilianischen und deutschen Dichtern.¹² Bedeutend war auch der Besuch von Haroldo

8 Wrobel, Jasmin: „Benses Brasilien: Reflexionen zur konkreten Poesie, Brasília und dem ‚Entwurf einer Rheinlandschaft‘“, in: Albrecht, Andrea/Bonitz, Masetto/Skowronski, Alexandra/Zittel, Claus (Hg.): Max Bense Werk - Kontext - Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 291–321, hier S. 293.

9 Bense verstand ein Kunstwerk als strukturelle Einheit. Den Zusammenhang von Kunst und Mathematik hat er bereits mit dem Buch „Konturen einer Geistesgeschichte der Mathematik II. Die Mathematik in der Kunst, Hamburg: Claassen & Goverts 1949, dargelegt.

10 J. Wrobel: Benses Brasilien, S. 294.

11 Ebda.

12 Eine wichtige Rolle spielte dabei auch Almir Mavignier, der damals in Ulm studierte. Walther Bense, Elisabeth: „Die Beziehung von Haroldo

de Campos bei Bense 1959, vor allem weil de Campos bereits in Brasilien über Bense publiziert hatte.¹³ Bense veröffentlichte zur gleichen Zeit das „Manifest einer neuen Prosa“ (1960), das sich in die Manifeste des Konkretismus einreihen lässt.¹⁴ Aus der Begegnung resultierte die von Bense organisierte Ausstellung „Konkrete Texte“ der Noigandres-Gruppe in der Studiengalerie der Technischen Hochschule Stuttgart im Wintersemester 1959/60. Die ersten Ausstellungen des Instituts wurden ab 1957 noch in der Galerie Gänseheide gezeigt. Mit der Ausstellung „Konkrete Texte“ erfolgte dann der Umzug in die Studiengalerie, in der von da an bis 1981 Ausstellungen auch zahlreicher brasilianischer Künstlerinnen und Künstler stattfanden.

Im Kontext dieser ersten Schau konkreter Poesie bat Bense Haroldo de Campos um die Organisation offizieller Einladungen für Konferenzen in Brasilien, um ihm eine Reise dorthin zu ermöglichen. In der Folge reiste Bense zusammen mit der Semiotikerin Elisabeth Walther (-Bense) (* 1922 in Oberweißbach; † 2018 in Stuttgart) drei Mal nach Brasilien, um Dichter, Maler und Designer kennenzulernen und Vorträge an den dortigen Museen und Kunstschulen zu halten. Diese Begegnungen ebneten letztlich auch den Weg für die zahlreichen Ausstellungen mit Künstlern und Dichtern, unter anderem mit Bruno Giorgi (1962, 1966), Alfredo Volpi (1963), Lygia Clark (1964), Aloísio Magalhães (1965) und Mira Schendel (1967).¹⁵

Beispielhaft sei in diesem Kapitel ein Blick auf die europäischen Ausstellungen von Lygia Clark (* 1920 in Belo Horizonte; † 1988 in Rio de Janeiro) geworfen, in deren Kontext Bense eine zentrale Rolle spielte. Bense besuchte Clark erst auf seiner zweiten Brasilienreise

de Campos zur deutschen konkreten Poesie, insbesondere zu Max Bense (1994/1997), <http://www.stuttgarter-schule.de/campos.html> (letzter Zugriff: 23.3.2022).

¹³ J. Wrobel: Benses Brasilien, S. 296.

¹⁴ Ohmer, Anja: „Varianten der konkreten Textkunst: die ‚Noigandres‘-Gruppe und Max Bense“, in: Lusorama, 75-76, November 2008, S. 71-96.

¹⁵ Ausstellungen der Studiengalerie des Studium Generale der Universität Stuttgart/Ausstellung des Instituts Max Bense, <https://stuttgarter-schule.de/studiengalerie.htm> (letzter Zugriff: 22.3.2022); vgl. auch Neubauer, Susanne: „Max Bense/Aloisio Magalhães, Alemanha 1969. O contexto transnacional e popular da ‚weg eines zeichens‘“, in: ARS (São Paulo), 16, 32, 2018, <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/141261> (letzter Zugriff: 4.4.2022).

(18.5.–18.6.1963). In diesem Jahr schuf die Künstlerin eines ihrer zentralen Werke, „Caminhando“. Es besteht aus einem Streifen Papier, das zu einem Möbiusband zusammengeklebt und durch den Betrachter mit einer Schere in ein möglichst dünnes Band aufgeschnitten wird. Es war Max Bill, von dem Clark die Inspiration für ein Möbiusband erhielt:

It was Max Bill, when he was here in Brazil, who taught me how to make a Möbius strip. It was the first great discovery – I spent nights and nights studying the phenomenon (in my ignorance I even tried to make it with a string), which was absurd because a string has no reverse side. Many years later, when traditional supports no longer served me to express anything, I made „Caminhando“ [Walking] with the Möbius strip [...] Even before this, when I conceived spectator participation with my „Bichos“ [Critters] sculptures, I was asked how many positions it could accomplish. I said, „I do not know, you do not know, but it knows“.¹⁶

Dieses Werk ist ein Wendepunkt im Œuvre Clarks, da sich die Künstlerin von der malerischen Fläche komplett der Erforschung des „inneren Raums“ der Erfahrung zuwandte. Suely Rolnik, brasilianische Psychoanalytikerin und Kunstkritikerin, schreibt dazu:

In den ersten dreizehn Jahren widmete sie [Clark] sich der Malerei und Skulptur, aber ab 1963 unterzog sie ihre Arbeit mit „Caminhando“ [„Gehend“] einer radikalen Neuorientierung, die sich als unumkehrbar herausstellte. [...] Die experimentellen Praktiken von Lygia Clark werden allgemein als polysensorische Erfahrungen verstanden, deren Bedeutung darin liegt, die Einschränkung der künstlerischen Arbeit auf den Blick überwunden zu haben. Auch wenn die Einbeziehung aller Sinnesorgane ein Thema ihrer Zeit war, haben die Arbeiten dieser Künstlerin einen Schritt darüber hinaus gemacht: Ihr künstlerischer Ausgangspunkt bestand in der Mobilisierung von zwei Fähigkeiten, die von allen Sinnen

¹⁶ Clark, Lygia: „Appropriation Expropriation“, 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. 242–243, hier S. 242.

getragen werden. Ich beziehe mich auf die Fähigkeiten der Wahrnehmung und der Sinnesempfindung, die es uns ermöglichen, die Andersheit der Welt wie auf einer Formenkarte zu begreifen, auf die wir Repräsentationen projizieren, oder wie ein Kräftediagramm, das die Sinne über Schwingungen affiziert. Die Beziehungs dynamik zwischen diesen unumgänglich paradoxen Fähigkeiten ist der ausschlaggebende Impuls für die Freisetzung der schöpferischen Einbildungskraft (also für die Macht des Denkens). Letztere löst Selbstverdungsprozesse und Milieuentwicklungen aus, die in singuläre und nicht parallele Richtungen gehen und aus den Folgen des gegenseitigen Aufeinandertreffens entstehen.¹⁷

Im Sinne Clarks gibt es keine Trennung von Subjekt und Objekt, bei „Caminhando“ als auch bei der Serie der „Bichos“ („Tiere“), beide Werke sind durch den Betrachter bewegbar. Mit ihnen geht der Mensch eine dualistische Beziehung zwischen visuell-mentaler Wahrnehmung und körperlicher Sinnesempfindung ein, wie Rolnik beschreibt. Der Schriftsteller und Kritiker Ferreira Gullar (* 1930 in São Luís; † 2016 in Rio de Janeiro) bemerkte ebenfalls, dass Clark eine Werkgenese durchgemacht habe, die sie von der abstrakten Malerei, von der Befragung malerischer Elemente wie Flächigkeit, Oberfläche und Rahmen dahin geführt habe, die limitierenden Abhängigkeiten dieses Mediums fallen zu lassen, wie „eine Kreatur, ein Körper, ein Organismus, der von der Wand zu Boden fällt“.¹⁸ Die Malerei Clarks sei für ihn eine „radikale Erfahrung“, schrieb Gullar 1958, weil sie durch ihre „organische Linie“ als gliederndes Element zu einem Objekt wird, das Raum- und Zeitdimension integriert. Ohne Rahmungen sind ihre Gemälde unmittelbar mit dem sie umgebenden Raum verbunden. Gullar erklärt sein Verständnis von Clarks Gemälden, z.B. „Planos em superfície modulada No. 1“ („Ebenen in modulierter Oberfläche Nr. 1“, 1958) unter Rückgriff

¹⁷ Rolnik, Suely: „Das Gedächtnis des Körpers kontaminiert das Museum“, in: <https://transversal.at/transversal/o5o7/rolnik/de> (letzter Zugriff: 23.3.2022).

¹⁸ Gullar, Ferreira: „A trajetória de Lygia Clark“, in: Brett, Guy / Herkenhoff, Paulo/Borja-Villel, Manuel J. (Hg.): Lygia Clark, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1997, S. 59–67, hier S. 65, zitiert nach Pérez-Oramas, Luis: „Lygia Clark: If You Hold a Stone“, in: C.H. Butler/L. Pérez-Oramas: Lygia Clark. The Abandonment of Art, S. 31–49, hier S. 33.

auf Josef Albers' „Konstellationen“, in denen die Linien als konstruktive Elemente fungieren und die Bildoberfläche zu einer Struktur werden lassen. Clark experimentiert allerdings direkt mit den Leinwänden, die sie aneinanderfügt. Sie bilden dadurch materiell isolierte Linien, die sie „organisch“ nennt. Die Künstlerin denkt dabei architektonisch, da diesen Linien auch Raum inhärent ist. Zwischen diesen „Bindestellen“ der aufeinandertreffenden Leinwände, der malerischen Oberfläche und dem umgebenden Raum spannt Clark eine Struktur auf, die eine „quasi-organische Vitalität“ hat und zu einer Zeitdimension führt. So fasst Gullar zusammen: „Zeit wird räumlich, Raum wird zeitlich. In diesen Werken gibt es keinen Unterschied mehr zwischen den Grundelementen. Dieser schwarze Rahmen ist der Ort einer genauen Dauer, d.h. der Zeit, in der dieses Quadrat realisiert wird.“¹⁹

Die Auseinandersetzung mit der „organischen Linie“ war die Voraussetzung für Clark, zu einem organischen Verständnis des Möbiusbandes zu kommen und auch die „Bichos“ aus ihren malerischen Ansätzen heraus zu verstehen. Die „Bichos“ sind „Dinge“, die sie aus ihrer Malerei in die Dreidimensionalität abgeleitet hat und die als Objekte gefaltet und aufgestellt werden können. Die Eigenheit dieser Objekte besteht darin, dass sie in der Manipulation durch den Menschen eine Eigen-dynamik entwickeln, die schwer vorhersehbar ist. Zudem ist es nicht einfach, ein solches „Bicho“ in einer ästhetisch adäquaten Form aufzustellen, meist verweigert sich das Objekt einer für unser Auge „schönen“ Form. Fotografische Aufnahmen dieser Objekte geben meist ein Bild wieder, das sich nicht mit der eigenen Erfahrung deckt. Ihre Kunst könne nicht rein optisch sein, schreibt Lygia Clark 1960, sie sei immer verbunden mit der Erfahrung von Gefühlen. Dabei spricht sie von einem „inneren Raum“, den sie auch in der Kunst erfährt, in dem Innen und Außen vereint und die Polaritäten, die das Leben ausmachen, aufgelöst sind.²⁰ An diesem Punkt sieht Clark die Verbindung von Leben und Kunst, die nur

19 „O tempo se espacializa, o espaço se temporaliza. Não há mais, nestas obras, desde sua origem, qualquer distinção entre êsses elementos básicos. Êste quadro prêto é o lugar de uma precisa duração que é o tempo em que êsse quadrado se realiza“. Gullar, Ferreira: Lygia Clark. Uma experiência radical (1954-1958), Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional 1958.

20 Clark, Lygia: „The Empty-Full, 1960“, in: C.H. Butler/L. Pérez-Oramas: Lygia Clark. The Abandonment of Art, S. 159-160.

organisch sein kann. Die „Bichos“ sind diesem Verständnis nach lebende Kreaturen, deren Bewegungen eigenen Gesetzmäßigkeiten folgen.

Es waren genau diese „Bichos“, mit denen Lygia Clark in die Studiengalerie nach Stuttgart eingeladen wurde. Wie vereinbart sollte die Künstlerin erst zur Vernissage anreisen, wie sie später in einem Brief an Hélio Oiticica (* 1937 in Rio de Janeiro; † 1980 in Rio de Janeiro) festhielt, denn sie hätte „Frau Walter“ [sic!] [Elisabeth Walther Bense] vertraut, die Ausstellung selbst aufbauen zu können. Allerdings kam es zu einem zunächst ärgerlichen, später jedoch mit Humor aufgenommenen Missverständnis:

Nachdem ich angekommen bin, sehe ich fast alle „Bichos“ [„Kreaturen“], wie sie an Nylonfäden im Raum hingen, wie die Mobiles von Calder! [...] Ich war todmüde, da ich seit dem Vortag nicht geschlafen hatte und 8 Stunden gereist war. Natürlich protestierte ich sofort, unter großem Protest von Herrn Bense und, später Frau Walter, (die von Bense gerufen wurde damit sie es mir verhindere, die aufgehängten „Bichos“ herunterzunehmen), ich fragte nach einer Schere und schnitt alle Nylonfäden von der Decke. Ein „Casulo“, das Bense nicht wollte, dass es an der Wand bliebe, habe ich aufgehängt, und das große „Gegen-Relief“ [„Contra-Relevo“], das in der Diagonale war (sie haben es in der quadratischen Form aufgehängt), habe ich ausgerichtet. Benses Argument war: - Es ist so hübsch! Lassen Sie es so! [...] Es ist nicht gerade richtig wenn ich sage, es herrschte ein offenes Kriegsklima. Abseits von Herrn [Bense] und Frau [Walter] [,longe do Herr e da Frau“] habe ich schreckliche Worte gesagt, aber ich blieb taktvoll und habe ihnen erklärt, dass dies vollkommen meine Arbeit entstellen würde, und dass ich auf keine Art und Weise Konzessionen machen könne. Nun, in der Stunde der Vernissage, ich war fast ohnmächtig vor Erschöpfung und Nervosität, bat ich einen Brasilianer, dass er mir das, was Bense gerade sagte, übersetze – dieser begann zu erzählen, dass, als ich angekommen sei, ich sein ganzes Arrangement in Unordnung gebracht hätte und dass die Verantwortung nun ganz bei mir läge, er aber meine Meinung respektieren müsste und dass das Wichtigste die „Partizipation des Betrachters“ sei, etc. etc. [...] Jedermann starb vor Lachen und als er aufhörte zu sprechen war es ein totaler Erfolg –

alle ohne Ausnahme berührten ohne Unterbruch unsere „Bichos“. Es war so schön! Mathematiker, Architekten erfreuten sich gewaltig an der Ausstellung [...] Sie gaben mir nicht den großen Raum, es gab da einige Sachen zwischen dem Rektor und Herrn Bense, so dass die Ausstellung sehr inkomplett war. Niedrige Sockel und die Bichos erschienen wie auf einem einzigen Fuß zu stehen, so wie es Vögel machen. Ich habe alle auf den Boden gestellt mit wenigen Ausnahmen, dann habe ich noch improvisierend einige Sockel gerettet. Sie haben nicht die Fotos der „Fantastischen Architekturen“ („Arquiteturas Fantásticas“), und auch nicht die „Schutz/Unterstand“ („Abrigos“), nicht das „Haus“ („A Casa é o corpo. Penetraçāo, ovulação, germinação, expulsão“, 1960), und auch nicht „Gehend“ („Caminhando“) ausgestellt – es fehlte an Platz. Es waren viele Reporter da, die alles aufgenommen haben [„foi televisionada“], Kritiker und Intellektuelle. Mehr als 10 Personen haben mich nach dem Preis gefragt – oh là là!²¹

Bense hat wie üblich auch zu dieser Ausstellung eine kleine Begleitpublikation herausgegeben und darin einen Text mit dem Titel „Lygia Clarks variable Objekte“ veröffentlicht, der auch in seinem Buch „Brasilianische Intelligenz“ von 1965 abgedruckt ist.²² Wie Clark in ihrem Brief an Oiticica ausdrücklich darauf hinweist, hat Bense die Bedeutung der Betrachterpartizipation in seiner Ansprache erwähnt und vielleicht sogar dadurch die Besucher animiert, alle „Bichos“ ausgiebig in die Hand zu nehmen. Der Einführungstext beschreibt die Skulpturen als „veränderliche künstliche Objekte“ mit

mathematische[n] Elemente[n], sie sind konstruktiv; und sie enthalten kinetische Elemente, sofern sie improvisiert werden können und sich der Idee nichtkonstruktiver Objekte nähern. [...] Es ist noch nicht „mouvement“, um das es sich in dieser Art von Skulptur handelt. Aber das „mobile“ Prinzip, das die brasiliani-

²¹ Clark, Lygia/Oiticica, Hélio/Figueiredo, Luciano (Hg.): *Cartas 1964-1974*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ 1998, S. 25-28.

²² Bense, Max: *Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion*, Wiesbaden: Limes Verlag 1965. Auf Portugiesisch erstmalig veröffentlicht in Bense, Max: *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*, São Paulo: Cosac Naify 2009, S. 64-66.

sche Intelligenz so sehr zu bevorzugen scheint, tritt hier in einer äußerst methodischen Version auf und führt die variablen Objekte als eine Brücke zur gesamten neueren kinetischen Kunst ein [...].²³

Diese Passage lässt eine Nähe zum Verständnis von Alexander Calder (* in Lawnton/Pennsylvania; † in New York) schwebenden Objekten aus Metall, Holz, Draht und/oder Schnur, den „Mobiles“ vermuten, was zur fälschlich aufgefassten Präsentationsform geführt haben mag. Eine Korrektur durch die Künstlerin fand in der Ausstellung statt, zu einem Zeitpunkt, so darf anzunehmen sein, als der Text von Bense bereits gedruckt vorlag. Es ist zu vermuten, dass Bense aus deutscher Warte der erste gewesen ist, der das neokonkrete Manifest in seinem Text zu Lygia Clark erwähnt.

Mario Pedrosa hebt in seinem schönen Aufsatz „Die Bedeutung Lygia Clarks“ (1960)²⁴ richtig hervor, dass das Wesentliche des Neo-Konkretismus in dem Versuch bestehe, die statische Intention der Gestalterstarrung des Geometrismus zugunsten einer dynamischen oder kinetischen spatialen Vorstellung zu überspielen und die künstlerischen Objekte als (gewissermaßen vierdimensionale) Raum-Zeitkonstruktion zu erschaffen.²⁵

Es sei hauptsächlich das „mobile“ Prinzip, das bei Lygia Clark in Erscheinung tritt, das Bense selbst als eigentliches Moment der von ihm beschriebenen „brasilianischen Intelligenz“ ausmacht. Benses Hinweis auf Pedrosa weist indirekt auf die Konzepte des Neoconcretismo hin, der den Schwerpunkt auf die soziale Situation legt, die durch eine Manipulation der Objekte zustande kommt und zu einer Dynamisierung des Werks führt. Für Pedrosa löst die Beweglichkeit der „Bichos“ eine Kettenreaktion von „Dislokationen“ aus, die zu neuen Konstellationen

²³ Bense, Max: „Lygia Clarks variable Objekte“, in: Lygia Clark. Brasilien. Variable Objekte, Stuttgart: Studiengalerie 1964, unpaginiert.

²⁴ Pedrosa, Mário: „Significação de Lygia Clark“, in: Jornal do Brasil, 23.10.1960, wieder abgedruckt in Pedrosa Mário: The Significance of Lygia Clark (1960), in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 299-304.

²⁵ M. Bense: Lygia Clark, unpaginiert.

im Raum führen.²⁶ Im Vergleich zu Bill, der vier Jahre zuvor am Geometrismus als Basis des Strukturprinzips aller ungegenständlichen Kunst festhielt, hat Bense damit zumindest den Versuch unternommen, die spezifische Eigenheit brasilianischer Beweglichkeit und das Organische in der Kunst in seine informationsästhetischen Überlegungen einfließen zu lassen.

„Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion“ erschien als Monografie 1965, nachdem Bense 1964 seine letzte Reise ins bereits vom Militär regierte Brasilien unternommen hatte. Die Publikation besteht aus 53 Textfragmenten und wird von einer Hin- und Rückflug-Vision gerahmt, ein Verweis auf den technologischen Fortschritt sowie auf die neue brasilianische Hauptstadt Brasília. Der Grundstein für die ins Landesinnere verlegte Hauptstadt wurde 1922 gesetzt und Staatspräsident Juscelino Kubitschek machte sich 1955 an die Arbeit, das Mammutprojekt innerhalb von fünf Jahren zu vollenden – was ihm auch gelang: Brasília wurde am 21. April 1960 eingeweiht. Bense und Walther hatten bereits auf ihrer ersten Reise Lúcio Costa (* 1902 in Toulon; † 1998 in Rio de Janeiro) und Oscar Niemeyer (* 1907 in Rio de Janeiro; † 2012 in Rio de Janeiro) getroffen. Beide Architekten waren für den Masterplan sowie zahlreiche Gebäude in Brasília verantwortlich gewesen. Bense besuchte die neue Hauptstadt im Herbst 1961 auf seiner ersten Reise. Sie fungiert in seiner Schrift als Katharsis der „brasiliensischen Intelligenz“, als „universale schöpferische Kraft“.²⁷ Der Stuttgarter verbindet damit eine Vorstellung von Urbanität, die als Gegenpol zur Provinz eine neue Humanität verkörpert. Für ihn ist Brasília ein Gesamtkunstwerk, ein „Modell für die weltstädtische Organisation der Menschheit“ und ein kollektives System „emanzipierter Intelligenz“.²⁸ Auch wenn Bense in diesem Kontext die Grundlagen des „wissenschaftlichen Welthumanismus“ eines Julian Huxleys nicht erwähnt, der sich für die demokratischen Prinzipien von Würde, Gleichheit und Res-

²⁶ M. Pedrosa: Significação de Lygia Clark, S. 303. Vgl. auch Thomas, Kerstin: „Max Benses Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst“, in: Albrecht, Andrea/Bonitz, Masetto/Skowronski, Alexandra/Zittel, Claus (Hg.): Max Bense Werk - Kontext – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 241–256.

²⁷ M. Bense: Brasilianische Intelligenz, S. 13.

²⁸ M. Bense: Brasilianische Intelligenz, S. 21f.

pekt für alle Menschen aussprach,²⁹ ist in Benses Bericht eine solche Zukunftsvision mit Hilfe der Architektur angedeutet. Bense sieht die räumliche Struktur Brasília als ein „sich selbst organisierendes System“ und als einen „Raum der Moderne“, der bürgerliche Gleichheit ohne Rassen- und Klassenunterschiede verspricht.³⁰ Rio de Janeiro verbindet er mit Natur und Chaos, sie „ist eine vegetative Stadt“, Brasília hingegen „eine strukturelle.“³¹ Kritik am projizierten Entwurf der Hauptstadt wird bei Bense nicht laut, „die menschlichen Kosten“ des Masterplans und die schlechten Arbeitsbedingungen der vor allem aus dem Land rekrutierten Bauern und Handwerker fanden in seinem Text zumindest keine explizite Erwähnung.³²

Der unveröffentlichte Entwurf eines Radio-Essays über Brasília (1962) lässt dagegen eine kritischere Haltung durchscheinen. Obwohl Bense Brasília als „Hauptstadt des 21. Jahrhunderts“ sieht, verkennt er nicht die „sichtbaren Kontraste“, die sich „mit der Entstehung der modernen Großstädte wie São Paulo, Rio u.s.w. in diesem weiten Land“ ergeben hätten. Mit großem Interesse verfolgte er Pedrosas Überlegungen für eine geplante Fakultät für Urbanismus an der 1961 neu gegründeten Universidade de Brasília, die an das Konzept der HfG in Ulm anschließen und als eine „Institution allgemeiner geistiger und künstlerischer Erziehung fungieren“ sollte.³³ Im gleichen Text erkennt Bense, dass in Brasilien das „Schöpferische gleichermaßen Folklore und Wissenschaft“ verbindet. „Die Tradition ist begrenzt, aber das erleichtert gerade

29 Huxley, Julian: „Unesco. Its Purpose and its Philosophy“, Paris: United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation 1946 <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pfooooo68197> (letzter Zugriff 18.3.2022).

30 Klengel, Susanne: „Horizonte der Moderne: Brasília als Vision bei Max Bense und Vilém Flusser“, in: Bolle, Willi/Kupfer, Eckhard (Hg.): Relações entre Brasil e Alemanha na época contemporânea/Deutsch-brasilianische Beziehungen in der Gegenwart, Santos: Editora Brasileira de Arte e Cultura 2015, S. 150–157, hier S. 152.

31 Ebda.

32 J. Wrobel: Benses Brasilien, S. 306.

33 Bense, Max: „Entwurf zu Brasília: Stadt und Universität“, Radio-Essay, 1962, unpaginiert. Deutsches Literaturarchiv Marburg. Zur Institutsgründung in Brasília vgl. Abdala, Bianca Ardanuy: Brasilia e Mário Pedrosa. Reflexões sobre a crítica da cidade, Brasília: Universidade de Brasília 2020, https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/36818/1/2019_BiancaArdanuyAbdala.pdf (letzter Zugriff: 22.3.2022).

immer wieder den Sprung einerseits in den Mythos und andererseits in die Moderne.“³⁴

Benses Einordnung des Werks von Lygia Clark, in dem er ästhetische Eleganz und organische Intelligenz vereint sah, hat in Deutschland auch anderweitig für Aufsehen gesorgt. Die „Bichos“ und vor allem „Caminhando“, eine Arbeit, die Clark in Stuttgart gerne gezeigt hätte, stellen eine entscheidende Wende im Œuvre der Künstlerin dar, das sich mit der Rauminstallation „A casa é o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão“ („Das Haus ist der Körper. Penetration, Eisprung, Keimung, Ausstoß“) weiterentwickeln sollte. Clark wurde zu dieser Zeit auch in Großbritannien gezeigt – neben Hélio Oiticica³⁵ ebenfalls in der Avantgarde-Galerie Signals in London (1964, 1965). Eine Ausstellung in New York fand 1963 in der Alexander Gallery statt.³⁶

Wichtig für Clark wurde auch der deutsche Kunsthistoriker Udo Kultermann. Kultermann war eine Ausnahmeherrscheinung in der westdeutschen Kunstlandschaft, ehe er 1964 nach New York emigrierte.³⁷ Er studierte Kunstgeschichte, klassische Archäologie und Literaturwissenschaften in Greifswald und Münster und arbeitete am Amerikahaus in Bremen, wo er Programme zur Vermittlung US-amerikanischer Kunst entwickelte. 1958 erschien sein erstes Buch, „Baukunst der Gegenwart: Dokumente des neuen Bauens in der Welt“, mit dem Kultermann seinen Ansatz einer globalen Architekturgeschichte erstmalig in Buchform brachte. Es folgten weitere Schriften, die seinen weltumspannenden Blick auf die Produktion aus verschiedenen Orten der Welt abbilden, darunter „Neues Bauen in Japan“ (1960), „Neues Bauen in Afrika“ (1963) und „Neues Bauen in der Welt“ (1963). Kultermann pu-

34 M. Bense: Entwurf zu Brasília, unpaginiert.

35 Hélio Oiticica, London: Whitechapel Gallery 1969.

36 Brett, Guy: „The Sixties Art Scene in London“, in: Third Text, 7, 23, 1993, S. 121–123; Whitelegg, Isobel: „Everything Was Connected. Kinetic Art and Internationalism at Signals London, 1964–66“, in: Applin, Jo/Spencer, Catherine/Tobin, Amy (Hg.): London Art Worlds: Mobile, Contingent, and Ephemeral Networks, 1960–1980, Penn State University Press 2018, S. 21–38.

37 Kultermann wurde 1967 Professor für Kunstgeschichte und Architekturtheorie an der Washington University in St. Louis. Vgl. [Ohne Autor]: „Obituary: Udo Kultermann, Ruth and Norman Moore Professor Emeritus of Architecture, 85“, 12.2.2013, <https://source.wustl.edu/2013/02/obituary-udo-kultermann-ruth-and-norman-moore-professor-emeritus-of-architecture-85> (letzter Zugriff: 22.3.2022).

bliizierte auch zur Kunst, wo er „Neue Dimensionen der Plastik“ (1967) und „Neue Formen des Bildes“ (1969) erforschte. Die „Geschichte der Kunstgeschichte. Der Weg einer Wissenschaft“ wurde 1966 publiziert und gehört zu den ersten Überblicksdarstellungen des Fachs und zur Grundlagenliteratur der Kunstgeschichte.

Eine sehr aufschlussreiche Publikation für das kanonübergreifende Kunstverständnis Kultermanns ist der Band „Leben und Kunst“ von 1970.³⁸ Mit dem Band wirft der Autor einen beinahe globalen Blick auf die Beziehung von Kunst und Realität und untersucht die Einbettung der Kunst in ihre sozialen Umstände. Bezeichnend für Kultermanns Ansatz sind seine Gegenüberstellungen der verschiedenen Gattungen Kunst, Theater, Literatur und Musik, die er zudem mit anthropologischen Themen wie dem Ritual, dem Schamanismus oder Methoden der Heilung verbindet. Das Genre der Installations- und Performancekunst hat sich für „Leben und Kunst“ als dankbar erwiesen, fließen in diese Praktiken die materiellen und existentiellen Gegensätze zwischen Mensch und Natur zusammen. „Nature and art are no longer opposites in the minds of many artists“, ist Kultermann überzeugt, und die aus Russland übernommene Vorstellung von Kunst als Mittel für soziale Verantwortung zieht sich durch die Beschreibung der zahlreichen künstlerischen Interventionen. Nebst der Wichtigkeit der neuen Technologien in Film, Design und Musik sind es für Kultermann die unterschiedlichen Rituale der Menschen, die sich als wichtiges Element in den Performances von Allan Kaprow über Otto Mühl bis hin zu Jean Tinguely zeigen. Auffallend ist Kultermanns geografischer Weitblick: er integrierte neben den Amerikanern und Europäern mit der Gutai-Gruppe, mit Rafael Ferrer, Yayoi Kusama, Keij Usami, Martha Minujin, Tetsumi Kudo und auch mit Lygia Clark Positionen, die nicht zum engeren euroamerikanischen Kanon gehörten.

Kultermann wurde 1959 Direktor des Museum Morsbroich in Leverkusen. Im Sommer 1959 zeigte er dort das Werk Max Bills (19.6.–26.7.1959), im gleichen Jahr gefolgt von der Übernahme der „Ausstellung brasilianischer Künstler“ (11.11.1959–10.1.1960). 1961 organisierte Kultermann die „Morsbroicher Kunstage“, zu denen er neben Theodor W. Adorno, den Musikkritiker Heinz-Klaus Metzger, die Künstler Nor-

³⁸ Publiziert in Englisch als Art and Life: The Function of Intermedia, New York: Praeger Books 1971.

bert Kricke und Gerhard von Graevenitz und anderen auch Max Bense einlud.³⁹ Ziel der Veranstaltung war die Untersuchung, „wie weit auch die anderen schöpferischen Disziplinen, wie Literatur, Theater, Musik, Film und Tanz sich dem neuen, in Bewegung geratenen Raum der gegenwärtigen künstlerischen Situation einfügen.“⁴⁰ In Leverkusen brachte Kultermann während seiner fünf Amtsjahre bildende Kunst, Architektur, Film und die Wissenschaft mittels Ausstellungen und Vermittlungstätigkeiten zusammen. Außergewöhnliche Grenzgänge für seine Zeit waren „Die gläserner Kette. Visionäre Architekten aus dem Kreis um Bruno Taut 1919–1920“ (1963) und das zeichnerische und filmische Werk von Sergei Eisenstein (1964). Ein vergleichbares avantgardistisches Programm kannte Deutschland nur von Paul Wember in Krefeld.⁴¹ Für sein avantgardistisches Programm wurde Kultermann wiederholt kritisiert, woraufhin er 1964 seine Kündigung bekanntgab.

Kultermann, der zahlreiche Reisen nach Amerika, Asien und Afrika unternahm, begegnete Lygia Clark das erste Mal an der Biennale in Venedig 1968.⁴² Offenbar war er aber vorher schon einmal nach Brasilien gereist.⁴³ Clarks Präsenz in Venedig markiert sicherlich den Höhepunkt ihrer Karriere in Europa, auch weil sich daraus eine Ausstellung in der Kölner Galerie M.E. Thelen ergab, der Kultermann beratend zur Seite stand. Neben Farnese de Andrade, Anna Letycia Quadros und Mira Schendel wurde Clark der größte Raum für ihre Biennale-Arbeit zur Verfügung gestellt. Dort installierte sie „A casa è o corpo. Penetração, ovulação, germinação, expulsão“. Diese raumgreifende, acht Meter lange Arbeit ist in verschiedene Kompartimente unterteilt, durch die der

39 Kultermann hat Bense zu einem Vortrag über „Zeitgenössische Literatur in Deutschland“ eingeladen. E-Mail von Elisabeth Walther Bense an die Autorin, 11.8.2009.

40 Kultermann, Udo: 30 Junge Deutsche. Architektur, Plastik, Malerei, Graphik, Leverkusen: Museum Morsbroich 1961.

41 Martin, Sylvia/Röder, Sabine (Hg.): Paul Wember und das Hyperaktive Museum. Die Kunstmuseen Krefeld 1947–1975, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2013, zit. nach „Udo Kultermann (1959–1964)“, [\(letzter Zugriff: 22.3.2022\).](https://www.wikiwand.com/de/Museum_Morsbroich#/Direktor_Udo_Kultermann_(1959%E2%80%931964))

42 E-Mail Udo und Judy Kultermann mit der Autorin, 15.8.2009. Archiv der Autorin.

43 E-Mail Udo und Judy Kultermann mit der Autorin, 15.8.2009. Archiv der Autorin.

Besucher hindurchgeht und dabei unterschiedliche Wahrnehmungen erleben kann: einem Initiationsritus oder einer Art Menschwerdung gleich definiert Clark die Stadien der „Penetration“ („penetraçāo“), des „Eisprungs“ („ovulação“), der „Entstehung“ oder des „Wachstums“ („germinação“) und der „Ausstoß“ („expulsão“), eine Abfolge, die Clark in einem körperlichen und auch sexuellen Kontext verortet wissen wollte.⁴⁴ Zur Arbeit schrieb die Künstlerin:

Dieses Haus, das derzeit nicht mehr existiert, zeigte besonders die komplexe Beziehung, die meine Arbeit zur Sexualität hat: Es ist eine „strukturelle“ Beziehung (homologisch und nicht analog), die wir immer mit einer einfachen Illustration verwechseln. Meine Arbeit ist nicht weit von sexueller Gewalt entfernt, weil sie unterdrückte Instinkte freisetzt, aber nicht unbedingt mit Vergnügen verbunden ist. Alles hängt natürlich von den Teilnehmern ab: Erotik kann zugunsten des Verspielten geleugnet werden und umgekehrt. (Ich sage dies, um ein häufiges Missverständnis über meine Arbeit zu verbreiten⁴⁵, die normalerweise durch die unvermeidliche Assoziation mit Sexualität gekennzeichnet ist.) In dieser sensorischen Phase meiner Forschung bleibt das Objekt selbst eine unverzichtbare Verbindung zwischen der Empfindung und den Teilnehmern, auch wenn es keine Bedeutung hat, außer wenn der Teilnehmer eingreift. Menschen entdecken ihren eigenen Körper durch die taktilen Empfindungen wieder, die auf Objekte, die sich außerhalb befinden, ausgeübt werden. In der folgenden Phase, die ich bereits am Anfang dieses Artikels erwähnt habe, werden Menschen zur Unterstützung des „Werks“ und das Objekt inkorporiert sich: Es verschwindet. Im Gegensatz zu früheren Erfahrungen nannte ich diese Phase „Der Körper ist das Haus“, in der Menschen zur lebendigen Struktur einer zellulären Architektur wurden, im Netz eines unendlichen Gewebes; und was vom Objekt übrig bleibt (Gummibänder, Blätter, Plastik, Jutesäcke und Netze) ist bereits völlig bedeutungslos

44 Die Arbeit war erstmalig im MAM/RJ 1968 ausgestellt.

45 Lygia Clark schreibt von „disseminar“, was „verbreiten“ bedeutet. Aus dem Kontext heraus würde es korrekterweise heißen, „um ein häufiges Missverständnis über meine Arbeit auszuräumen.“

und es gibt keine Möglichkeit, Leben wiederzugewinnen, außer durch menschliche Unterstützung.⁴⁶

Wenig erstaunlich wurde „A casa é o corpo: penetração, ovulação, germinação, expulsão“ international in den Kontext der aktuellen Installationskunst gestellt, ohne dass explizit auf die zentrale Bedeutung der Beziehung zwischen zwischenmenschlicher Sexualität und den Empfindungsräumen des Körperlichen eingegangen wurde. In einem Artikel im „Time Magazine“ mit dem Titel „Art: The Avantgarde: Subtle, Cerebral, Elusive“ vom 22. November 1968 wurde Clarks „A casa é o corpo“ abgedruckt neben Joseph Beuys' „Raumplastik“, zwei Arbeiten von Walter de Maria („High Energy Bar“ mit Zertifikat und „Earth Room“ in der Galerie Heiner Friedrich) sowie Bruce Naumans Hommage an Ludwig Wittgenstein, „A Rose Has No Teeth (Leed Tree Plaque)“. Der Artikel subsumiert zahlreiche künstlerische Positionen unter den Begriffen „Antiform“ oder „process art“, in denen die Physischheit des Materials und der Akt ihrer Inszenierung im Vordergrund steht. Zu Lygia Clark schreibt der nicht genannte Autor:

At the Venice Biennale, there were five claustrophobic pouches designed by Brazil's Lygia Clark and titled „The House Is a Body“; visitors were invited to scramble through to experience all the pleasures and traumas of intrauterine life, from penetration to expulsion. Some participants find it so terrifying that Sculptress Clark rigged up a „caesarean zipper“ to extract fainters and weepers. [...] Lygia Clark some time ago came to the personal conviction that „the object as art no longer existed. What remained of importance was only the act.“⁴⁷

Ungefähr zum gleichen Zeitpunkt erwähnt Udo Kultermann Lygia Clarks Arbeit in drei seiner kunsthistorischen Überblickswerke,

46 Clark, Lygia: „Fragment aus ‚L'art c'est le corps‘“, in: Preuves, 13, Paris 1973, S. 143–145, zit. nach 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 réel 2005, S. 232–233 (Übers. der Autorin).

47 [o.V.]: „Art: The Avantgarde: Subtle, Cerebral, Elusive“, in: Time Magazine, 22.11.1968, S. 70–77, hier S. 77.

die zwischen 1967 bis 1970 publiziert wurden: „Neue Dimensionen der Plastik“ (1967), „Neue Formen des Bildes“ (1969) und „Leben und Kunst“ (1970).⁴⁸ Im letzteren Band beschreibt er Clarks Arbeiten als eine Aufforderung der Künstlerin, die eigenen Sinne wahrzunehmen:

Being an observer is not enough to experience or to enjoy this work – one has to hear, smell, feel, seek, and sharpen one's senses. Lygia Clark's articles of clothing are not works of art in the old sense. Their goal is to provoke the sensorium into functioning, to activate the whole man.⁴⁹

Wie erwähnt, initiierte Kultermann nach seiner Begegnung mit Lygia Clark in Venedig eine Ausstellung in der Galerie M. E. Thelen in Essen (17.12.1968–17.1.1969).⁵⁰ Michael Nickel und Karl Ernst Jöllenbeck, Eigentümer der Galerie, brachten „A Casa è o corpo“ nach Deutschland. In der Ausstellungs Broschüre beschrieb Kultermann das Werk sowie Clarks „Bichos“ und ihre „Masken“ („máscaras“) mit dem Verständnis eines Kunstvermittlers, der die Anliegen der Künstlerin genau erkannt hat:

Der Benutzer, der Mensch als denkendes, fühlendes und vor allem handelndes Wesen erfährt diese Kunst sozusagen am eigenen Leibe [...] Die Einbeziehung von Bewegung, Veränderung, Entwicklung, Farbe, Licht, Raum, Geometrie, Organik, Dichte, Tastbarkeit usw. bestimmen diese alle Sinne und die Aufnahmefähigkeit des ganzen Menschen erfordernde Kunst, die des Tuns bedarf und dieses Tun unmittelbar mit der Lebensrealität zu verknüpfen sucht.⁵¹

Es ist aus historischer Warte fast verständlich, dass die Entwicklung von Lygia Clarks Œuvre – von der konstruktiven Malerei über

48 The New Sculpture: environments and assemblages of 1967 (Neue Dimensionen der Plastik 1967, engl. 1968), The New Painting of 1969 (engl. 1977, dt. Neue Formen des Bildes, and Art and Life of 1970 (Leben und Kunst, engl. 1971).

49 U. Kultermann: Art and Life, S. 102.

50 Einige Fotos der Ausstellung sind auf der Webseite der Nachfolgegalerie zu sehen, http://www.galerie-joellenbeck.de/Thelen/seite_1.htm (letzter Zugriff: 22.3.2022).

51 Kultermann, Udo: Lygia Clark, Essen: Galerie M. E. Thelen 1968.

den Neoconcretismo hin zu „Caminhando“, das als Werk die formale Sprache der Konkretion und die zukünftige Auseinandersetzung mit der sensoriellen Entwicklung des Betrachters vereint – Ende der 1960er Jahre noch nicht von der großen Kunstgeschichtsschreibung erfasst werden konnte. Trotz Kultermanns guter Einführung wurden Clarks partizipative Objekte in Essen auch als „Spiel-Sachen“ missverstanden, mit denen „neue Seh-Erfahrungen gemacht werden sollen“, Provokationen, so der Kritiker Heiner Stachelhaus, die „den Punkt, wo die intellektuellen Reize einsetzen“ nicht treffen.⁵² Die Mitarbeit der Besucher, die Clark später nur noch mit ausgewählten Personen – Studenten oder Patienten – realisieren wird, stößt auf ein Unverständnis, das auch heute in der Rezeption ihres Spätwerks Raum für Auseinandersetzung bietet:

Bei aller Sympathie für die Künstlerin [...] bleibt unverständlich, dass sie dieses Werk kunstgewerblich abwerten lässt: Im Keller der Galerie darf jeder, der lustig ist, gegen ein geringes Entgelt für das bereitgestellte Material selbst (Clark?)-„Objekte“ fertigen. Für Kinder und Kunstunterricht – bezaubernd!⁵³

Die personellen Verbindungen zwischen Max Bense, Udo Kultermann und Lygia Clark, die hier beispielhaft beschrieben wurden und naturgemäß nur einen Ausschnitt eines grösseren Netzwerks abbilden, zeigen die Dichte an Ebenen, die aus kunsthistorischer Sicht zu beschreiben sind. Nicht nur organisatorische Themen oder sprachliche Begrenzungen sind dabei angesprochen, sondern auch Mechanismen der Rezeption, die damals wie heute ganz eigene Herausforderungen darstellen. Sind Missverständnisse zwischen kulturellen Ausmaßen zu vermeiden? Wohl kaum. Wichtig erscheint, die Grenzen des eigenen Standorts zu erkennen, zu benennen und – so detailliert zu beschreiben wie möglich.

52 Stachelhaus, Heiner: „Spiel-Sachen bei Thelen“, in: NRZ, 10.12.1968.

53 Ebda.

Bibliografie

- Abdala, Bianca Ardanuy: Brasília e Mário Pedrosa. Reflexões sobre a crítica da cidade, Brasília: Universidade de Brasília 2020, https://repositorio.unb.br/bitstream/10482/36818/1/2019_BiancaArdanuyAbdala.pdf (letzter Zugriff: 27.4.2022).
- Ade, Peter A.: Picasso, Kokoschka und all die anderen. Meine abenteuerlichen Jahre für die Kunst, München: Nymphenburger 2001.
- Ades, Dawn: Art in Latin America. The Modern Era, 1820–1980, New Haven/London: Yale University Press 1989.
- Adorno, Theodor W.: Valéry Proust Museum [1955], in: ders.: Kulturkritik und Gesellschaft, Bd. 1, Berlin: Suhrkamp Verlag 2003; engl. in: ders., Prisms, London: Neville Spearman 1967, S. 173–186.
- Aguirre, Mariana: „Giorgio Morandi and the ‚Return to Order‘: From Pittura Metafísica to Regionalism, 1917–1928“, in: Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas, 35, 102, México, Mai, 2013, S. 93–124, http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-12762013000100005 (letzter Zugriff: 21.3.2022).
- Albrecht, Andrea/Bonitz, Masetto/Skovronski, Alexandra/Zittel, Claus (Hg.): Max Bense. Werk – Kontext – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2019.
- Alguiar, Nelson (Hg.): Pietro Maria Bardi. Constructor de um novo paradigma cultural, Campinas: Editora da Unicamp 2019.
- Alvarez, Mariola V./Franco Ana M.: New Geographies of Abstract Art in Postwar Latin America, New York/London: Routledge 2019.
- Alves, Maria Thereza: „A Question of Aesthetics and Colonization“, in: Richter, Dorothee/Kolb, Ronald (Hg.): De-Colonizing Art Institutions, On Curating, 34, <https://www.on-curating.org/issue-34.html> (letzter Zugriff: 22.4.2021).
- Amado, Jorge: „[Esta exposição é um golpe de vista sobre a Bahia]“, Bahía, São Paulo 1959, online: <https://icaa.mfah.org/s/en/item?Search=&property%5B0%5D%5Bproperty%5D=2&property%5B0%5D%5Btype%5D=eq&property%5B0%5D%5Btext%5D=http://icaa.mfah.org/vocabs/names/index.php?tema%3D3896> (letzter Zugriff: 23.3.2021).
- Amaral, Aracy A.: Projeto construtivo brasileiro na arte, Rio de Janeiro: Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro/São Paulo: MEC Funarte 1977.
- Amaral, Aracy A.: „Volpi: construção e reducionismo sob a luz dos trópicos (1998)“, in: dies.: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. Textos do Trópico de Capricórnio, artigos e ensaios (1980–2005), Band 1, São Paulo: Ed. 34 2006, S. 143–152.
- Amaral, Aracy A.: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. Textos do Trópico de Capricórnio, artigos e ensaios (1980–2005), Band 1, São Paulo: Ed. 34 2006.
- Anagnost, Adrian: „Limitless Museum: P. M. Bardi's Aesthetic Reeducation“, in: Modernism/modernity, 4, 4, 2019, unpaginiert, <https://modernismmodernity.org/articles/anagnost-limitless-museum> (letzter Zugriff: 18.3.2022).
- Anelli, Renato: „Lina Bo Bardi im Kontext der brasilianischen Wirtschafts- und Sozial-politik“, in: Lepik, Andres/Bader, Vera Simone (Hg.): Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne, Ostfeldern: Hatje Cantz 2015, S. 169–182.
- Anelli, Renato: „Origins and Topicality of the MASP's Transparency“, in: Pedrosa,

- Ariano (Hg.): *Concreto e cristal. O acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*, São Paulo: MASP/Rio de Janeiro: Cobogó 2015, S. 51-55.
- Aquino, Flávio: „Max Bill critica a nossa moderna arquitetura”, in: *Manchete*, 60, Rio de Janeiro, 13.6.1953, S. 38-39.
- Arantes, Otilia Beatriz (Hg.): *Mário Pedrosa. Itinerário crítico*, São Paulo: Editora Página Aberta 1991.
- Araújo Lima, Elizabeth M.F.: „Crossing borders and inhabiting margins in Brazil: art, subjectivity, health and participation in Lygia Clark's and Hélio Oiticica's poetics”, in: *World Cultural Psychiatry Research Review WCPRR*, September/December, 2015, S. 175-188.
- Araújo, Olívio Tavares de: „Com os olhos da história”, in: *Volpi. 90 anos*, São Paulo: Museu de Arte Moderna de São Paulo 1986, S. 5-14.
- 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).
- Babana-Hampton, Safoi: „Black French Intellectualism and the Rise of Afro-European Studies”, in: *Transition (Looking Ahead)*, 101, 2009, S. 144-149.
- Bachelard, Gaston: *La Poétique de l'Espace*, Paris: Presse Universitaire de France 1958.
- Bachmann, Pauline: *Pure Leiblichkeit. Brasiliens Neokonkretismus (1957-1967)*, Bern/Berlin/Brüssel/New York/Oxford/Warschau/Wien: Peter Lang 2019.
- Ballarin, Matteo: *Rivière, Sandberg, Bardi. Il Museo degli anni cinquanta*, Venedig: Università Iuav di Venezia 2017.
- Bambi, Andrea Christine: „Eberhard Hanfstaengl und seine Amtszeit bei den Bayerischen Staatsgemäldesammlungen von 1945 bis 1953”, in: Friedrich, Julia/Prinzing Andreas (Hg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte”. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin: De Gruyter 2013, S. 157-165.
- Bardi, Pietro Maria/Sambonet, Roberto/Valentinetti, Claudio M.: *Diálogo pré-socrático*, São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi/Mailand: All'Insegna del Pesce D'Oro 1996.
- Bardi, Pietro Maria: „A 'UNESCO' e o futuro dos museus”, in: *Diário de São Paulo*, 4.4.1947.
- Bardi, Pietro Maria: „An Educational Experiment at the Museu de Arte, São Paulo”, in: *Museum*, 1, 3/4, 1947, S. 142/212.
- Bardi, Pietro Maria: „Die Geschichte des Museums von São Paulo”, in: *Meisterwerke aus São Paulo*, Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1954.
- Bardi, Pietro Maria: „O museu e a educação publica”, in: *Diário de São Paulo*, 21.2.1947.
- Bardi, Pietro Maria: „O museu e a vida”, in: *Diário de São Paulo*, 2.3.1947.
- Bardi, Pietro Maria: „Para uma nova cultura do homem”, in: *Diário de São Paulo*, 27.7.1947, wieder abgedruckt in: *Habitat*, 2, Januar-März 1951, S.1-2.
- Bardi, Pietro Maria: „Técnica do museu moderno”, in: *Diário de São Paulo*, 1.3.1947.
- Bardi, Pietro Maria: *New Brazilian Art*, New York: Praeger Publishers 1970.
- Barron, Stephanie/Eckmann, Sabine (Hg.): *Kunst und Kalter Krieg. Deutsche Positionen 1945-89*, Köln: DuMont 2009.
- Barron, Stephanie/Guenther, Peter W. (Hg.): *Entartete Kunst. Das Schicksal der Avantgarde im Nazi-Deutschland*, München: Hirmer Verlag 1992.
- Barron, Stephanie/Guenther, Peter W.: *Expressionismus. Die zweite Generation 1915-25*, München: Prestel 1989.
- Barros, José d'Assunção: „Mário Pedrosa e a crítica de arte no Brasil”, in: *ARS* (São Paulo), 6, II, 2008, S. 40-60.

- Batchen, Gregory: „Guest Editorial: Local Modernisms“, in: *World Art*, 4, 1, 2014, S. 7–15.
- Bayer, Herbert: „Warum wir alles klein schreiben“, in: *bauhaus zeitschrift*, 1, 1926.
- Beaucamp, Eduard: Werner Schmalenbach (Ein Gespräch), Köln: Walther König 2011.
- Bennett, Tony: *The Birth of the Museum. History, Theory, Politics*, London/New York: Routledge 1995.
- Bense, Max: „Entwurf zu Brasília: Stadt und Universität“, Radio-Essay, 1962. Deutsches Literaturarchiv Marburg.
- Bense, Max: „Alfredo Volpi (1963)“, in: ders.: *Artistik und Engagement. Präsentation ästhetischer Objekte*, Köln/Berlin: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 118–119.
- Bense, Max: „Lygia Clarks variable Objekte“, in: Lygia Clark. Brasilien. Variable Objekte, Stuttgart: Studiengalerie 1964.
- Bense, Max: *Brasilianische Intelligenz. Eine cartesianische Reflexion*, Wiesbaden: Limes Verlag 1965.
- Bense, Max: *Inteligência brasileira: uma reflexão cartesiana*, São Paulo: Cosac Naify 2009.
- Bernhard, Peter/Blume, Torsten (Hg.): *Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee (=Edition Bauhaus; 53)*, Leipzig: Spector Books 2021.
- Bernoulli, Christoph: „Ludwig Grote“, in: Schadendorf, Wulf (Hg.): *Beiträge zur Rezeption der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, München: Prestel 1975, S. 7–8.
- Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*, London: Routledge 2004.
- Bill, Max: *Form. Eine Bilanz über die Formentwicklung um die Mitte des 20. Jahrhunderts*, Basel: Werner 1952.
- Bill, Max: „Architect, Architecture and Society (1953)“, in: Andreas, Paul/Flagge, Ingeborg (Hg.): *Oscar Niemeyer. Eine Legende der Moderne*, Frankfurt am Main: Deutsches Architekturmuseum/Basel: Birkhäuser 2003, S. 115–122, auch abgedruckt in: Bill, Max: „O arquiteto, a arquitetura, a sociedade“, in: *Habitat*, 14, São Paulo, Februar 1954, S. A-B.
- Bill, Max: *Konkrete Kunst: 50 Jahre Entwicklung*, Zürich: Zürcher Kunstgesellschaft 1960.
- Blunck, Lars/Savoy, Bénédicte/Shalem, Avinoam: *Contact Zones. Studies in Global Art*, Buchreihe, Berlin: De Gruyter 2014f.
- Bo Bardi, Lina: „[Um dos mais importantes acontecimentos culturais dos últimos tempos...]“, undatiert, Manuskript, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1110870#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> (letzter Zugriff: 9.3.2021).
- Bo Bardi, Lina: „Bahia in Ibirapuera. Introduction to the catalogue of an exhibition held in 1959, for the Fifth Biennial in São Paulo“, in: dies.: „Three Essays on Design and the Folk Arts of Brazil“, in: *West 86th. A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture*, 20, 1, Spring-Summer 2013, S. 110–124.
- Bo Bardi, Lina: „Cinco anos entre os ‚brancos‘. O Museu de Arte Moderna da Bahia“, in: *Mirante das Artes*, São Paulo, 6, November/Dezember 1967, S. I, online: <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1315430#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> (letzter Zugriff: 4.3.2021).
- Bo Bardi, Lina: „Crônicas de arte, de história, de cultura da vida. Arquitetura, pintura, escultura, música, artes visuais“, in: *Diário de Notícias*, 8, Salvador, 26.10.1958, zit. nach Furquim Werneck Lima, Evelyn: „Factory, Street and Theatre: Two Theatres by Lina Bo Bardi“, in: Filmer, Andrew/Rufford, Juliet: *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies*, London: Bloomsbury 2018, S. 35–48.
- Bo Bardi, Lina: „Ensaio sobre a exposição ‚Nordeste‘“, in: *Tempos de grossura: o design no impasse*, São Paulo: Instituto Lina Bo Bardi e P.M. Bardi 1994, S. 35, zit. nach González, Julieta: „Quem não tem cão caça com gato“, in: Pedrosa,

- Adriano/Toledo, Tomás (Hg.): *A mão do povo brasileiro*, 1969/2016, São Paulo: MASP 2016, S. 38–49.
- Bo Bardi, Lina: „O Museu de Arte de São Paulo. Função social dos museus“, in: Habitat, 1, Oktober–Dezember 1950, S. 17.
- Bo Bardi, Lina: „Explanations on the Museum of Art“, in: Pedrosa, Adriano (Hg.): *Concreto e cristal. O acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi*, São Paulo: MASP/Rio de Janeiro: Cobogó 2015, S. 137–138.
- Bo Bardi, Lina: „Three Essays on Design and the Folk Arts of Brazil“, in: West 86th: A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture, 20, 1, Spring–Summer 2013, S. 110–124.
- Bonham-Carter, Charlotte/Mann, Nicola: *Rhetoric, Social Value and the Arts*. Cham: Springer International Publishing 2017.
- 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.
- 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/93/9313/tde-21122012-112413/pt-br.php> (letzter Zugriff: 22.10.2020).
- Botelho, André/Rugai Bastos, Elide/Villas Bôas, Glaucia (Hg.): *O moderno em questão: a década de 1950 no Brasil*, Rio de Janeiro: Topbooks 2008.
- Brantl, Sabine: *Haus der Kunst*, München. Ein Ort und seine Geschichte im Nationalsozialismus, München: Allitera Verlag 2007.
- Braun, Emily: „Speaking Volumes. Giorgio Morandi’s Still Lifes and the Cultural Politics of Strapaese“, in: Modernism/modernity, 2, 3, 1995, S. 89–116.
- Braunstein, Peter/Doyle, Michael William: *Imagine Nation: The American Counterculture of the 1960’s and 70’s*, New York/London: Routledge 2002.
- Bredariolli, Rita: „O lugar da arte no moderno MASP: o ‘museu-vivo’ como mediador entre público e obra“, in: XXIV Colóquio CBHA, http://www.cbha.art.br/coloquios/2004/anais/textos/94_rita_bredariolli.pdf (letzter Zugriff: 18.3.2022).
- Brett, Guy/Herkenhoff, Paulo/Borja-Villel, Manuel J. (Hg.): *Lygia Clark*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1997.
- Brett, Guy: „The Sixties Art Scene in London“, in: Third Text, 7, 23, 1993, S. 121–123.
- Brito, Ronaldo: „Neoconcretismo“, in: *Malasartes*, 3, April–Juni 1976, S. 9–13.
- Brito, Ronaldo: *Neoconcretismo: vértice e ruptura do projeto construtivo brasileiro*, Rio de Janeiro: Funarte 1985.
- Bruhn, Matthias/Juneja, Monica/Werner, Elke Anna: „Universalität der Kunstgeschichte? Editorial“, in: Kritische Berichte, 40, 2, 2012, S. 3–5.
- Bucher, Annemarie: *Spirale. Eine Künstlerzeitschrift 1953–1964*, Baden: Lars Müller 1990.
- Buchmann, Sabeth: *Denken gegen das Denken. Produktion – Technologie – Subjektivität bei Sol LeWitt, Yvonne Rainer und Hélio Oiticica* (Polypen), Berlin: b_books 2007.
- Buergel, Roger M.: „‘This Exhibition Is an Accusation’: The Grammar of Display According to Lina Bo Bardi“, in: Afterall: A Journal of Art, Context, and Enquiry, 26, Frühling 2011, <https://www.afterall.org/journal/issue.26/this-exhibition-is-an-accusation-the-grammar-of-display-according-to-lina-bo-bardil> (letzter Zugriff: 27.3.2022).
- Butler, Cornelia H./Pérez-Oramas, Luis (Hg.): *Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988*, New York: The Museum of Modern Art 2014.

- Cabañas, Kaira M.: „A Strategic Universalist”, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 23–35.
- Cabañas, Kaira M.: Learning from Madness. Brazilian Modernism and Global Contemporary Art, Chicago/London: The University of Chicago Press 2018.
- Cabañas, Kaira M.: „Learning from Madness: Mário Pedrosa and the Physiognomic Gestalt”, in: October, 153, 1, 2015, S. 42–64.
- Caffey, Stephen Mark/Campagnol, Gabriela: „Dis/Solution: Lina Bo Bardi’s Museu de Arte de São Paulo”, in: Journal of Conservation and Museum Studies, 13, 1, 5, S. 1–13.
- Caires, Daniel Rincon: „Lasar Segall e a perseguição ao modernismo na Alemanha e Brasil”, in: Costa, Helouise/Rincon Caires, Daniel (Hg.): Lasar Segall e a „Arte degenerada“. Perseguição à arte moderna em tempos de guerra, São Paulo: Museu Lasar Segall 2018, S. 18–30.
- Caldeira, Teresa P.R.: „Building Up Walls: The New Pattern of Spatial Segregation in São Paulo”, in: International Social Science Journal, 48, 1, 1996, S. 55–66.
- Caliman, Claudia: Brazilian Art under Dictatorship: Antonio Manuel, Artur Barrio, and Cildo Meireles, Durham: Duke University Press Books 2012.
- Camnitzer, Luis: „The Historical Unfitting of Conceptualism in Latin America”, in: Olea, Héctor/Ramírez, Mari Carmen (Hg.): Versions and Inversions. Perspectives on Avant-Garde Art in Latin America, New Haven/London: Yale University Press 2006, S. 89–107.
- Canas, Adriano Tomitão: „Duas exposições: Le Corbusier e Max Bill no MASP”, in: Colóquio Histórias da arte em exposições: modos de ver e de exhibir no Brasil, Campinas/SP: Museu de Arte Visuais 2014, S. 115–115, https://haexposicoes.files.wordpress.com/2014/09/adriano_site1.pdf (letzter Zugriff: 18.3.2022).
- Carboncini, Anna: „Lina Bo und Pietro Maria Bardi – eine Beziehung zwischen Kunst und Architektur”, in: Lepik, Andres/Bader, Vera Simone (Hg.): Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz 2015, S. 185–190.
- Cardoso, Rafael: Modernismo e contexto político: a recepção da arte moderna no Correiro de Manhã (1924–1937), in: Revista de História, São Paulo: Universidade de São Paulo, 172, Jan.–Juni, 2015, S. 335–365.
- Cassou, Jean: 7 artistes brésiliens (7.–30.6.1963) [Sergio de Camargo, Sonia Ebling, Piza, Luiza Miller, Krajcberg, Liuba, Flavio Shiro], Paris: Galerie XXe siècle 1963.
- Castro, Eliane Dias de/ Freire de Araújo Lima, Elizabeth Maria: „Resistance, Innovation and Clinical Practice in Nise da Silveira’s Thoughts and Actions”, in: Interface, 3, 2007, S. 6, http://socialsciences.scielo.org/pdf/s_icse/v3nse/scs_a22.pdf (letzter Zugriff: 10.1.2022).
- Catta-Preta, Marisa V.: „Dialogues between Nise and Jung: The Expressive Work of Nise da Silveira and her Contributions to Analytical Psychology”, in: Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica, 39, 1, 2021, S. 127–142, http://pepsic.bvsalud.org/pdf/jung/v39n1/en_08.pdf (letzter Zugriff: 28.2.2022).
- Cauchy, Ana Paula: „Le modernisme brésilien, entre consécration et contestation”, Perspective. Actualités de la recherche en histoire de l’art, 2, 2013, S. 325–342, <http://journals.openedition.org/perspective/3893> (letzter Zugriff: 26.5.2022).
- César, Osório: A expressão artística nos alienados: Contribuição para o estudo dos símbolos na arte, São Paulo: Oficinas Gráficas do Hospital do Juquery 1929.
- Chahin, Samira B.: „Cidade, escola e urbanismo: O programa escola-parque de Anísio Teixeira, <https://www.iau.usp.br/shcu2016/anais/wp-content/uploads/pdfs/11.pdf> (letzter Zugriff: 29.3.2022).

- Chahin, Samira Bueno: *Cidade nova, escolas novas? Anísio Teixeira, arquitetura e educação em Brasília*, São Paulo: Vidal 2018.
- Clark, John: „*Modernities in Art: How Are They ‘Other’?*”, in: Zijlmans, Kitty/van Damme, Wilfried (Hg.): *World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches*, Amsterdam: Valiz 2008, S. 401–418.
- Clark, Kenneth: *Provincialism*, London: The English Association 1962.
- Clark, Lygia/Oiticica, Hélio/Figueiredo, Luciano (Hg.): *Cartas 1964–1974*, Rio de Janeiro: Editora UFRJ 1998.
- Clark, Lygia: „*Appropriation Expropriation*”, in: Butler, Cornelia H./Pérez-Oramas, Luis (Hg.): *Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988*, New York: The Museum of Modern Art 2014, S. 242–243.
- Clark, Lygia: „*Lecture at the Escola Nacional de Arquitetura, Belo Horizonte, Fall 1956*”, in: Butler, Cornelia H./Pérez-Oramas, Luis (Hg.): *Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988*, New York: The Museum of Modern Art 2014, S. 54–55.
- Clark, Lygia: „*The Empty–Full, 1960*”, in: Butler, Cornelia H./Pérez-Oramas, Luis (Hg.): *Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988*, New York: The Museum of Modern Art 2014, S. 159–160.
- Clavo, María Iñigo: „*Modernity vs. Epistemodiversity*”, in: *e-flux journal 73*, 2016, online: <http://www.e-flux.com/journal/73/60475/modernity-vs-epistemodiversity> (letzter Zugriff: 21.3.2022).
- Cockcroft, Eva: *Abstract Expressionism, Weapon of the Cold War*”, in: *Artforum*, 15, 10, Juni, 1974, S. 39–41.
- Conrad, Sebastian/Randeria, Shalini: „*Einleitung. Geteilte Geschichten – Europa in einer postkolonialen Welt*”, in: dies. (Hg.): *Jenseits des Eurozentrismus. Postkoloniale Perspektiven in den Geschichts- und Kulturwissenschaften*, Frankfurt: Campus Verlag 2013, S. 32–70.
- Costa, Helouise/Caires, Daniel Rincón (Hg.): *Arte degenerada – 80 anos: repercussões no Brasil*, São Paulo: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo 2018.
- Costa, Helouise/Rincon Caires, Daniel (Hg.): *Lasar Segall e a „arte degenerada“: Perseguição à arte moderna em tempos de Guerra*, São Paulo: Museu Lasar Segall 2018.
- Costa, Lucia: „*Lucio Costa defendia a nova arquitectura moderna*”, in: *Manchete*, 63, Rio de Janeiro, 4.7.1953, S. 49.
- Coutinho, Carlos Nelson: *Intervenções: o marxismo na batalha das ideias*, São Paulo: Cortez 2006, S. 148, zit. nach Furquim Werneck Lima, Evelyn: „*Factory, Street and Theatre: Two Theatres by Lina Bo Bardì*”, in: Filmer, Andrew and Rufford, Juliet, *Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies*, London: Bloomsbury 2018, S. 35–48.
- Coutinho, Wilson: „*Neoconcretismo e Merleau-Ponty: através*”, in: *Ciclo de exposições sobre arte no Rio de Janeiro: 1. Neoconcretismo*, Rio de Janeiro: Galeria de Arte Banerj 1984, <https://icaa.mfah.org/s/en/item/1315430#?c=&m=&s=&cv=&xwh=-1116%2C0%2C3930%2C2199> (letzter Zugriff: 19.3.2022).
- Crimp, Douglas: „*On the Museum’s Ruins*”, in: *October*, 13, Sommer, 1980, S. 41–57.
- Curjel, Hans: „*Konkrete Kunst. Fünfzig Jahre Entwicklung*”, in: *Werk*, 47, 8, August 1960, S. 160–161.
- d’Horta, Vera: *Navio de emigrantes*, São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo IMESP 2008.
- de Andrade, Mário: „*El movimiento modernista (1942)*”, in: Serroni, Jose

- Carlos/Traba, Marta/Amaral, Aracy A. (Hg.): Arte y arquitectura del modernismo brasileño. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1978, S. 181-202.
- de Andrade, Oswald: „Aspecto antropofágico da cultura brasileira: O homem cordial“, in: de Andrade, Oswald: Obras completas VI. Do pau-brasil à antropofagia e às utopias, Rio de Janeiro: Vera Cruz 1972, S. 139-144.
- de Campos, Heraldo: „Die Konkreten und die Neo-Konkreten“, in: Magnaguano, Guido (Hg.): Brasilien. Entdeckung und Selbstdentdeckung (Internationale Junifestwochen Zürich 1992), Bern: Benteli 1992, S. 382-385.
- de Oliveira, Olivia: „Lina Bo Bardi's and Paulo Freire's Anti-Museums and Anti-Schools“, in: Pedrosa, Adriano (Hg.): Concreto e cristal. O acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi, São Paulo: MASP/Rio de Janeiro: Cobogó 2015, S. 92-97.
- de Oliveira, Olivia: „Mythos, Volkswissen und kollektives Gedächtnis – die humanistische und symbolische Dimension des Werks von Lina Bo Bardi“, in: Lepik, Andres/Bader, Vera Simone (Hg.): Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz 2015, S. 153-166.
- de Simone, Eliane: „Recepção e ressonância da obra de Käthe Kollwitz no meio artístico brasileiro“, in: Tópicos, 2, 2006, S. 38-39.
- de Sousa Santos, Boaventura: „A Non-Occidental West? Learned Ignorance and Ecology of Knowledge“, in: Theory, Culture & Society, 26, 7-8, 2010, S. 103-125.
- de Sousa Santos, Boaventura: „Beyond Abyssal Thinking. From Global Lines to Ecologies of Knowledges“, in: Review, 30, 1, 2007, S. 45-89, <https://ces.uc.pt/bss/documentos/AbyssalThinking.pdf> (letzter Zugriff: 21.3.2022).
- de Sousa Santos, Boaventura: Epistemologien des Südens. Gegen die Hegemonie des westlichen Denkens, Münster: Unrast Verlag 2018.
- 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.
- del Real, Patricio: Building a Continent: The Idea of Latin American Architecture in the Early Postwar, New York: Columbia University New York 2012.
- Dewey, John: Experience and Education, New York: Free Press 2015.
- Dilly, Heinrich: Deutsche Kunsthistoriker 1933-1945, München: dtv 1988.
- Disserens, Corinne/Rolnik, Suely/Scovino, Felipe (Hg.): Lygia Clark. De l'œuvre à l'événement, Dijon: Les presses du réel 2005.
- Doll, Nikola/Führmeister, Christian/Sprenger Michael H.: „Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Aufriss und Perspektiven“, in: dies. (Hg.): Kunstgeschichte im Nationalsozialismus. Beiträge zur Geschichte einer Wissenschaft zwischen 1930 und 1950, Weimar: VDG 2005, S. 9-36.
- Doll, Nikola/Heftig, Ruth/Rehm, Ulrich (Hg.): Kunstgeschichte nach 1945. Kontinuität und Neubeginn in Deutschland, Köln: Böhlau 2006.
- Duara, Prasenjit (Hg.): Decolonization: Perspectives from Now and Then, London/New York: Routledge 2004.
- Duarte, Hélio: Escola-classe, escola-parque, São Paulo: FAU-USP 2009.
- Duarte, Luiz Fernando Dias: „A pulsão romântica e as ciências humanas no Ocidente“, in: Revista Brasileira de Ciências Sociais, 19, 5, 2004, S. 5-18.
- Dussel, Enrique: „Transmodernity and Interculturality: An Interpretation from the Perspective of Philosophy of Liberation“, in: Transmodernity. Journal of Peripheral Cultural Production of the Luso-Hispanic World, 1, 3, 2012, S. 28-59.
- Eger, Christian: „Politik der Entpolitisierung – Ludwig Grotes Einsatz für ein deutsches Bauhaus“, in: Bernhard, Peter/Blume, Torsten (Hg.): Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee, Dessau: Stiftung Bauhaus/Leipzig: Spector Books 2021, S. 93-104.

- Eisenstadt, Shmuel N.: „Multiple Modernities“, in: *Daedalus*, 129, 1, 2000, S. 1-29.
- Elkins, James: „Review of David Summers's Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism“, in: *The Art Bulletin*, 86, 2, 2004, S. 373-381.
- Elkins, James: „On David Summers's Real Spaces“, in: Elkins, James (Hg.): *Is Art History Global? (=The art seminar, Band 3)*, New York/London: Routledge 2007, S. 41-71.
- Elkins, James: *Is Art History Global?* New York/London: Routledge 2007.
- Enderlein, Angelika: *Der Berliner Kunsthändel in der Weimarer Republik und im NS-Staat: Zum Schicksal der Sammlung Graetz*, Berlin: de Gruyter 2006.
- Enwezor, Okwui: „Modernity and Postcolonial Ambivalence“, in: *South Atlantic Quarterly* 109, 3, 2010, S. 595-620.
- Eschenburg, Theodor: „Ohne Amt und Mandat. Walter Bauer, der politisch stets im Stillen wirkte, wird sechzig Jahre alt“, in: *Die Zeit*, 3.11.1961, online: <http://www.zeit.de/1961/45/ohne-amt-und-mandat> (letzter Zugriff: 20.3.2022).
- Espada, Heloisa: „Mário Pedrosa and Geometrical Abstraction in Brazil: Towards a Non-dogmatic Constructivism“, in: *Critique d'art*, 47, Herbst/Winter 2016, <http://journals.openedition.org/critiquedart/23256> (letzter Zugriff: 21.3.2022).
- Espagne, Michel/Werner, Michael: *Transferts. Les relations interculturelles dans l'espace franco-allemand, XVIIIe et XIXe siècle*, Paris: Éd. Recherche sur les Civilisations 1988.
- Faison Jr., S. Lane: „Paul Klee by Will Grohmann; The Mind and Work of Paul Klee by Werner Haftmann“, in: *The Art Bulletin*, 39, 1, 1957, S. 80-81.
- Fernandez, Silvia: „The Origin of Design Education in Latin-America. From the hfg in Ulm to Globalization“, in: *Design Issues*, 22, 1, Winter 2009, S. 3-19, <https://doi.org/10.1162/074793606775247790> (letzter Zugriff: 18.3.2022).
- Foster, Hal/Krauss, Rosalind/Bois, Yve-Alain/Buchloh/Benjamin H.D.: *Art Since 1900: Modernism, Antimodernism, Postmodernism*, London: Thames & Hudson 2005.
- Franck, Klaus/Reidy, Affonso Eduardo: *Affonso Eduardo Reidy - Bauten und Projekte*, Stuttgart: Hatje 1960.
- Frayze-Pereira, João A.: „Nise da Silveira: imagens do inconsciente entre psicologia, arte e política“, in: *Estudos Avançados*, 17, 49, December 2003, S. 197-208.
- Freire, Paulo: *Pädagogik der Unterdrückten. Bildung als Praxis der Freiheit*, Hamburg: Rowohlt 1973.
- Frey, Stefan: „Die Auktion in der Galerie Fischer in Luzern am 30. Juni 1939 – ein Ausverkauf der Moderne aus Deutschland?“, in: Blume, Eugen/Scholz, Dieter (Hg.): *Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus: Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937*, Köln: Walther König 1999, S. 275-289.
- Frey, Stefan: „Robert Bürgis Engagement für Paul und Lily Klee sowie die Gründung der Paul-Klee-Stiftung“, in: Frey, Stefan/Helfenstein, Josef (Hg.): *Paul Klee. Die Sammlung Bürgi*, Bern: Kunstmuseum Bern 2000, S. 199-217.
- Frey, Stefan: „unverkäuflich für die Nachlaßsammlung bestimmt Klee'. Anmerkungen zur Regelung des künstlerischen Nachlasses Paul Klee von 1940 bis 1952 und zur Geschichte von ‚Sonderklasse‘-Werken“, in: Kersten, Wolfgang/Okuda Osamu/Kakinuma, Marie (Hg.): *Paul Klee. Sonderklasse unverkäuflich*, Köln: Wienand Verlag 2015, S. 128-161.
- Friedrich, Julia/Prinzing Andreas (Hg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. *Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg*, Berlin: De Gruyter 2013.
- Frommhold, Erhard: *Lasar Segall and Dresden Expressionism*, Mailand: Galleria del Levante 1975.
- Frommhold, Erhard: *Lasar Segall Zeichnungen*, Mailand: Galleria del Levante 1976.

- Frommhold, Erhard: Lasar Segall, Mailand: Galleria del Levante 1977.
- Führmeister, Christian: „Statt eines Nachworts: zwei Thesen“, in: Friedrich, Julia/Prinzing Andreas (Hg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“. Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin: De Gruyter 2013, S. 234–239.
- Furquim Werneck Lima, Evelyn: „Factory, Street and Theatre: Two Theatres by Lina Bo Bardi“, in: Filmer, Andrew/Rufford, Juliet (Hg.): Performing Architectures: Projects, Practices, Pedagogies, London: Bloomsbury 2018, S. 35–48.
- García, María Amalia: „Anotações e contatos regionais da arte concreta. Intervenções de Max Bill em São Paulo em 1951“, in: Revista USP, 79, 2008, S. 196–204.
- García, María Amalia: Abstracción entre Argentina y Brasil Inscripción regional e interconexiones del Arte Concreto (1944–1960), Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires 2008, <http://repositorio.filos.uba.ar/handle/filodigital/1665> (letzter Zugriff: 27.3.2022).
- García, María Amalia: „Max Bill on the Map of Argentine–Brazilian Concrete Art“, in: Olea, Héctor/Ramírez, Mari Carmen (Hg.): Building on a Construct: The Adolpho Leirner Collection of Brazilian Constructivist Art at the Museum of Fine Arts Houston, New Haven/London: Yale University Press 2009, S. 53–68.
- García, María Amalia: „Tensiones entre tradición e innovación: las críticas de Max Bill a la arquitectura moderna brasileña“, in: Concinnitas 11, 1, 16, 2020, S. 148–63.
- Giannetti, Claudia: „Tropisches Bewusstsein. Zwischen cartesianischem Projekt und Schöpfungsintelligenz“, in: Uhl, Elke/Zittel, Claus: Max Bense. Weltprogrammierung, Stuttgart: J. B. Metzler’sche Verlagsbuchhandlung & Carl Ernst Poeschel GmbH 2018, S. 169–180.
- Giannotti, Marco Garaude: „Veneza em Volpi“, in: ARS (São Paulo), 16, 34, September/Dezember, 2018, <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2018.145219> (letzter Zugriff: 21.3.2022).
- Giedion, Sigfried: „Brasilien und die heutige Architektur“, in: Werk, 8, 1953, S. 237–240.
- Gilbaut, Serge: How New York Stole the Idea of Modern Art, Chicago: Chicago University Press 1985.
- Gilroy, Paul: The Black Atlantic. Modernity and Double Consciousness, London: Verso 1993.
- Gimmi, Karin: „Max Bill: artista de exposiciones“, in: 2G, Nr. 29–30, Barcelona, Juni, 2004, S. 30–43.
- Giunta, Andrea/Flaherty, George F.: „Latin American Art History: An Historiographic Turn“, in: Art in Translation, 9, supplement 1, 2017, S. 121–142.
- Giunta, Andrea: „Strategies on Modernity in Latin America“, in: Mosquera, Gerardo (Hg.): Beyond the Fantastic. Contemporary Art Criticism from Latin America, London: inVIA 1995, S. 53–66.
- Glissant, Édouard: „For Opacity“, in: ders.: Poetics of Relation, Ann Arbor: The University of Michigan Press 1990, S. 189–193, 220–221.
- Glissant, Edouard: Traktat über die Welt, Heidelberg: Wunderhorn 1999.
- Glissant, Édouard : Philosophie de la relation. Poésie en étendue, Paris: Gallimard (nrf) 2009.
- Glissant, Édouard/Obrist, Hans Ulrich: Édouard Glissant & Hans Ulrich Obrist (=100 Notes – 100 Thoughts, 38), Ostfildern: Hatje Cantz 2011.
- Godinho Lima, Ana Gabriela: „Two moments of School Architecture in São Paulo, Ramos de Azevedo and his republican pioneering schools. Hélio Duarte and the ‚educational agreement‘“, in: Paedagogica Historica, 41, 1–2, Februar, 2005, S. 215–241.

- Goldstein, Cora Sol: „Before the CIA: American Actions in the German Fine Arts (1946–1949)“, in: *Diplomatic History*, 29, 5, November, 2005, S. 747–778.
- Gomringen, Eugen: „Max Bill und die HfG“, in: Buchsteiner, Thomas/Ackermann, Marion (Hg.): *Max Bill. Maler, Bildhauer, Architekt, Designer*, Ostfildern-Ruit: Hatje Cantz 2005, S. 48–49.
- Grasskamp, Walter: „Becoming Global: From Eurocentrism to North-Atlantic Feedback – documenta as an ‚International Exhibition‘ (1955–1972)“, in: *On Curating*, 33, <http://www.on-curating.org/issue-33-reader/becoming-global-from-eurocentrism-to-north-atlantic-feedbackdocumenta-as-an-international-exhibition-1955-1972.html> (letzter Zugriff: 20.3.2022).
- Gräw, Isabelle/Rebentisch, Juliane: „Vorwort“, in: *Texte zur Kunst*, Canon, 100, Dezember 2015.
- Grenier, Catherine: *Multiple Modernities – 1905 to 1970*, Paris: Centre Pompidou 2014.
- 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*, 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, Will: *Lasar Segall*, Weimar: Feuerverlag 1921.
- Grohmann, Will: „Der Blaue Reiter. Gedächtnisausstellung im Haus der Kunst, München“, in: *Die Neue Zeitung*, 7. September 1949, S. 3.
- Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian/Scrima, Andrea (Hg.): *German Art in São Paulo. Deutsche Kunst auf der Biennale 1951–2012*, Ostfildern: Hatje Cantz 2013.
- Grote, Gertrud Maud/Schadendorf, Wulf (Hg.): *Bibliographie Ludwig Grote 1893–1974*, München: [Eigenverlag] 1986.
- Grote, Ludwig: „Zum Plan einer Deutschen Ausstellung in London“, in: *Kunstchronik*, 2, 1950, S. 161–163.
- Grote, Ludwig: „Vorwort“, in: *Ausstellung brasilianischer Künstler*, München: Ausstellungsleitung München e.V. Haus der Kunst 1959, S. 13–14.
- Guilbaut, Serge: *How New York Stole the Idea of Modern Art. Abstract Expressionism, Freedom, and the Cold War*, Chicago: University of Chicago Press 1983.
- Gullar, Ferreira/Bastos, Oliveira: „A Exposição Nacional de Arte Concreta, I, O Grupo de São Paulo“, in: *Jornal do Brasil* (suplemento dominical), Rio de Janeiro, 17.2.1957, S. 9.
- Gullar, Ferreira: Lygia Clark. Uma experiência radical (1954–1958), Rio de Janeiro: Departamento de Imprensa Nacional 1958.
- Gullar, Ferreira: „Das Neokonkrete Manifest (Erstabdruck Jornal do Brasil, Suplemento Dominical, 22.3.1959)“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): *Das Verlangen nach Form*, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 12–15.
- Gullar, Ferreira: Nise da Silveira. Uma psiquiatra rebelde, Rio de Janeiro: Relume Dumará 1996.
- Gullar, Ferreira: „A trajetória de Lygia Clark“, in: Brett, Guy/Herkenhoff, Paulo/Borja-Villel, Manuel J. (Hg.): *Lygia Clark*, Barcelona: Fundació Antoni Tàpies 1997, S. 59–67.
- Gurlitt, Hildebrand: „Vorwort“, in: *Meisterwerke aus São Paulo*, Düsseldorf: Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen 1954.
- Gutiérrez, Ramon: „Pietro María Bardi, la otra memoria“, in: *Arquitectos* 139, 12.12.2011, <https://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitectos/12.139/4178> (letzter Zugriff: 18.3.2022).

- 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.
- Haug, Ute: „Getreuer Statthalter in schwerer Übergangszeit“: Carl Georg Heise und die Hamburger Kunsthalle von 1845 bis 1955“, in: Friedrich, Julia/Prinzing, Andreas (Hg.): „So fing man einfach an, ohne viele Worte“: Ausstellungswesen und Sammlungspolitik in den ersten Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg, Berlin: de Gruyter 2013, S. 72–81.
- Heise, Helga: „Die ersten Jahre der Anhaltischen Gemäldegalerie unter Ludwig Grote“, in: Michels, Norbert (Hg.), *Verrat an der Moderne. Die Gründungsgeschichte und das erste Jahrzehnt der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 1927–37*, Dessau 1996, S. 51–79.
- Held, Jutta/Schneider, Norbert (Hg.): *Grundzüge der Kunstwissenschaft*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2007.
- Hélio Oiticica, London: Whitechapel Gallery 1969.
- Heuß, Anja: „Friedrich Heinrich Zinckgraf und die ‚Arisierung‘ der Galerie Heinemann in München“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 2012, S. 85–94.
- Heuss, Theodor: „Ludwig Grote“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums*, 7, 1963, S. 7.
- Hinterwaldner, Inge: „Sensorial, Supra-Sensorial, Hélio-Sensorial. Analyzing Oiticica in Action“, in: *Analés des Instituto de Investigaciones estéticas*, 38, 108, 2016, S. 87–122.
- Hochgeschwender, Michael: *Freiheit in der Offensive? Der Kongreß für kulturelle Freiheit und die Deutschen*, München: R. Oldenbourg Verlag 1998.
- Hoffmann, Meike/Nicola Kuhn: *Hitlers Kunsthändler. Hildebrand Gurlitt 1895–1956. Die Biographie*, München: C.H. Beck Verlag 2016.
- Holert, Tom: „Learning Curve: Tom Holert on Radical Art and Education in Germany“, in: *Artforum*, 46, 9, 2008, S. 334–339, 406.
- Holländer, Katarina: „Reconstruierte Scherben“: der Nachlass von Paul Klee“, in: du, 60, 2000, S. 50–54.
- Holz, Hans Heinz: „Das Duell zwischen Tachismus und konkreter Malerei“, in: *Süddeutsche Zeitung*, 16.7.1960.
- Honnefelder, Ludger: „Menschenbilder“, in: Kühnhardt, Ludger/Mayer, Tilman (Hg.): *Bonner Enzyklopädie der Globalität*, Wiesbaden: Springer VS 2017, S. 1409–1417.
- Hüttinger, Eduard: *Max Bill*, Zürich: ABC-Verlag 1977.
- Huxley, Julian: „Unesco. Its Purpose and its Philosophy“, Paris: United Nations Educational Scientific and Cultural Organisation 1946 <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000068197> (letzter Zugriff: 18.3.2022).
- Huxley, Julian: „Vorwort“, in: *Museum*, 1, 1/2, 1948, unpaginiert, <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000127418> (letzter Zugriff: 18.3.2022).
- Jooss, Birgit: „Das Tagebuch des Kunsthistorikers Ludwig Grote aus dem Jahre 1947“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2010, S. 306–307.
- Jooss, Birgit: „Galerie Heinemann. Die wechselvolle Geschichte einer jüdischen Kunsthändlung zwischen 1872 und 1938“, in: *Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums* 2012, S. 69–84.
- Jooss, Birgit: „Ludwig Grote und die Galerie Zinckgraf (ehemals Heinemann) in den Jahren 1940–1946“, in: Bernhard, Peter/Blume, Torsten (Hg.): *Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee*, Dessau: Stiftung Bauhaus/Leipzig: Spector Books 2021, S. 117–129.

- Joyeux-Prunel, Béatrice: „The Uses and Abuses of Peripheries in Art History“, in: Artles Bulletin (Peripheries), 3, 1, 2014, S. 4-7.
- Kantor, Sybil Gordon: Alfred H. Barr, Jr. and the Intellectual Origins of the Museum of Modern Art, Cambridge, Mass.: The MIT Press 2002.
- Karp, Ivan/Wilson, Fred: „Constructing the Spectacle of Culture in Museums“, in: Greenberg, Reesa/Ferguson, Bruce/Nairne, Nancy (Hg.): Thinking about Exhibitions, London: Routledge 1996, S. 251-274.
- Kaufmann, Thomas DaCosta: Toward a Geography of Art. Chicago: University of Chicago Press 2004.
- Kazeem, Belinda/Marinz-Turek, Charlotte/Sternfeld, Nora: Das Unbehagen im Museum (=Ausstellungstheorie & Praxis, Band 3), Wien: Turia + Kant 2009.
- Keel, John S.: „Herbert Read on Education through Art“, in: Journal of Aesthetic Education, 3, 4, 1969, S. 47-58.
- Keller, Heinz: „Der Internationale Guggenheim-Preis 1958“, in: Werk, 46, 3, 1959, S. 108-112.
- Keller, Heinz: Giorgio Morandi, Winterthur: Kunstmuseum Winterthur 1954.
- Kippenberg, Hans G./Mersmann, Birgit (Hg.): The Humanities between Global Integration and Cultural Diversity. Concepts for the Study of Culture, Band 6, Berlin: De Gruyter 2016.
- Kirkendall, Andrew J.: Paulo Freire and the Cold War Politics of Literacy, Chapel Hill: University of North Carolina Press 2010.
- Klee, Ernst: Das Kulturlexikon zum Dritten Reich. Wer war was vor und nach 1945, Frankfurt am Main: S. Fischer Verlag 2007.
- Klemperer, Victor: Der alte und der neue Humanismus: Vortrag, gehalten im Kulturbund Dresden, Berlin: Aufbau-Verlag 1953.
- Klengel, Susanne: „Horizonte der Moderne: Brasília als Vision bei Max Bense und Vilém Flusser“, in: Bolle, Willi/Kupfer, Eckhard (Hg.): Relações entre Brasil e Alemanha na época contemporânea/Deutsch-brasilianische Beziehungen in der Gegenwart, Santos: Editora Brasileira de Arte e Cultura 2015, S. 150-157.
- Klessmann, Christoph: Die doppelte Staatsgründung. Deutsche Geschichte 1945-1955, Band 193, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1982.
- Kozloff, Max: „American Painting During the Cold War“, in: Artforum, 13, Mai, 1973, S. 43-54.
- Krauss, Rosalind/Michelson, Annette: „About October“, in: October, 1, Spring 1976, S. 3-5.
- Krauss, Rosalind/Michelson, Annette/Bois, Yve-Alain/et al. (Hg.): October. The Second Decade, Cambridge/Mass.: The MIT Press 1998.
- Kravagna, Christian: „The Originality of Modernism and other Western Myths: Art in the (Post-)colonial Interstice“, in: Art Education Research, 3, 6, Dezember 2012, https://www.google.com/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&cad=rj&uact=8&ved=2ahUKEwj2yKmd8uPrAhWSEMAKV8oA48QFjAAegQIBBAB&url=https%3A%2F%2Fwww.academia.edu%2F30452142%2FThe_Originality_of_Modernism_and_other_Western_Myths&usg=AOvVaw2Gttial6TkvAuFeePFB64R (letzter Zugriff: 27.3.2022).
- Kravagna, Christian: „When Routes Entered Culture: Histories and Politics of Transcultural Thinking“, in: Gludovatz, Karin (Hg.): The Itineraries of Art: Topographies of Artistic Mobility in Europe and Asia, Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2015, S. 35-56.
- Kravagna, Christian: Transmoderne. Eine Kunstgeschichte des Kontakts, Berlin: b-books (PoLYpeN) 2017.
- Kremer, Elisabeth: „Die erste Ausstellung zur ‚entarteten Kunst‘ in Deutschland: Ludwig Grotes Rolle nach der Schließung des Bauhauses durch die NSDAP“,

- in: Bernhard, Peter/Blume, Torsten (Hg.): *Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee*, Dessau: Dessau: Stiftung Bauhaus/Leipzig: Spector Books 2021, S. 105–116.
- Kruke, Anja (Hg.): *Dekolonisation: Verflechtungen und Prozesse, 1945–1990*, Bonn: Dietz 2009.
- Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): *Das Verlangen nach Form*, Berlin: Akademie der Künste 2010.
- Kudielka, Robert/Lammert, Angela: „Almir Mavignier und Robert Kudielka/Angela Lammert, Hamburg, 23. April 2010“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): *Das Verlangen nach Form*, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 206–210.
- Kudielka, Robert/Lammert, Angela: „Eugen Gomringer und Robert Kudielka/Angela Lammert Rehau, 26. April 2010“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): *Das Verlangen nach Form*, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 211–215.
- Kultermann, Udo: *30 Junge Deutsche. Architektur, Plastik, Malerei, Graphik*, Leverkusen: Museum Morsbroich 1961.
- Kultermann, Udo: *Art and Life. The Function of Intermedia*, New York: Praeger Books 1971.
- Kultermann, Udo: *Lygia Clark, Essen*: Galerie M. E. Thelen 1968.
- Kushner, Marilyn S./Orcutt, Kimberly: *The Armory Show at 100: Modernism and Revolution*, New York: Historical Society/London: Giles 2013.
- Kushner, Marilyn S./Orcutt, Kimberly: *The Armory Show at 100. Modernism and Revolution*, New York: Historical Society/London: Giles 2013.
- Laade, Clea Catharina: *Die Ausstellung „Das Menschenbild in unserer Zeit“ und das erste Darmstädter Gespräch*, Berlin: Logos-Verlag 2016.
- Lagnado, Lisette: *Cultural anthropophagy. The 24th Bienal de São Paulo 1998*, London: Afterall Books 2015.
- Laithier, Stéphanie/Vilmain, Vincent: *L'histoire des minorités est-elle une histoire marginale?* Paris: Sorbonne Université Presses 2008.
- Lammert, Angela: „Der ‚Schweizer Uhrmacher‘ und der ‚Urwald im Bauwesen‘: Max Bill und die Moderne in Brasilien oder: Was ist Moderne Kunst?“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): *Das Verlangen nach Form*, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 56–68.
- Lampe, Jörg: „Folklore und abstrakte Konsequenz“, in: *Die Presse*, 24.9.1959.
- Le Blanc, Aleca: „A ‚Democratic Education for the Masses‘: Ivan Serpa at Museu de Arte Moderna“, in: Ivan Serpa: Pioneering Abstraction in Brazil, New York: Dickinson Roundell 2012, S. 9–21.
- Le Blanc, Aleca: „Serpa, Portinari, Palatnik and Pedrosa: The Drama of an ‚Artistic Moment‘ in Rio de Janeiro, 1951“, in: *Diálogo*, 20, 1, 2017, S. 9–20.
- Leeb, Susanne: „Die Aufgabe der Fünfziger. Einleitung“, in: *Texte zur Kunst*, 50, Juni 2003, <http://www.textezurkunst.de/50/einleitung> (letzter Zugriff 10.2009).
- León, Ana María: „Exhibit/Counter-Exhibit: Lina Bo Bardi and Resistance“, Vortrag, London: Goldsmiths, 2019, https://www.youtube.com/watch?v=WS_qWKMGDHk (letzter Aufruf: 22.4.2021).
- Leon, Ethel: IAC – Instituto de Arte Contemporânea escola de desenho industrial do MASP (1951–1953) – primeiros estudos, São Paulo: Universidade de São Paulo 2006, <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16133/tde-03052007-125721/publico/dissertacao.pdf> (letzter Zugriff: 18.3.2022).
- Lepik, Andres/Bader, Vera Simone (Hg.): *Lina Bo Bardi 100. Brasiliens alternativer Weg in die Moderne*, Ostfildern: Hatje Cantz 2015.
- Lévy-Bruhl, Lucien: *La mentalité primitive* [1922], Paris: Presses Univ. de France 1947.

- Lima, Zeuler R.: „Nelson A. Rockefeller and Art Patronage in Brazil after World War II: Assis Chateaubriand, the Museu de Arte de São Paulo (MASP) and the Museu de Arte Moderna (MAM)“, 2010, https://www.google.com/urllib?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=&ved=2ahUKEwii5_v0qvzrAhWzoVwKHvD3By0QFjAAegQIBRAB&url=https%3A%2F%2Fwww.issuelab.org%2Fresources%2F27914%2F27914.pdf&usg=AOvVaw3-x-J-UKQBZ4zx_EaM5nph (letzter Zugriff: 22.9.2020).
- Lima, Zeuler R.: „Ceci n'est pas un mur: The Architecture of Organic Lines“, in: Butler, Cornelia H./Pérez-Oramas, Luis (Hg.): Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948–1988, New York: The Museum of Modern Art 2014, S. 72–75.
- Lima, Zeuler R.: „Zwischen Kuriositätenkabinett und Teatro Povero – Lina Bo Bardis Ausstellungspraktiken“, in: Lepik, Andres/Bader, Vera Simone (Hg.): Lina Bo Bardi 100. Brasilien alternativer Weg in die Moderne, Ostfildern: Hatje Cantz 2015, S. 67–84.
- Lopes de Lima, João Francisco: „Educar para a democracia como fundamento da educação no Brasil do século XX: a contribuição de Anísio Teixeira“, in: Educar em Revista, Curitiba, 39, Jan./April 2011, S. 225–239.
- Lunday, Elizabeth: The Modern Art Invasion: Picasso, Duchamp, and the 1913 Armory Show that Scandalized America, Guildford/Conn.: Lyons-Press 2013.
- Macartney, Hilary/Zanna, Gilbert: „Lina Bo Bardi: Three Essays on Design and the Folk Arts of Brazil“, in: West 86th–A Journal of Decorative Arts, Design History, and Material Culture 20, 1, 2013, S. 110–24.
- Magaldi, Felipe: „Nas tramas da poção mágica: psicofármacos e criatividade em um hospital psiquiátrico do Rio de Janeiro“, in: Revista de Antropologia, 63, 2, Mai/August, 2020, S. 1–23.
- Magaldi, Felipe: „Psyche meets matter: Body and personhood in the medical-scientific project of Nise da Silveira“, in: História, Ciências, Saúde, 25, 1, Januar–März 2018, S. 1–20, <https://pdfs.semanticscholar.org/8036/67d6340a2c159b5532ec9d3b532cda67lb86.pdf> (letzter Zugriff: 27.3.2022).
- Magaldi, Felipe: Mania de liberdade: Nise da Silveira e a humanização da saúde mental no Brasil, Rio de Janeiro: Editora Fiocruz 2020.
- Mancke, Claus: „Aspekte der Schulreform am Beginn der Nachkriegszeit“, in: Demokratische Erziehung, 3, Heft 6, 1977, S. 651–662.
- Mari, Marcelo: Mário Pedrosa e Ferreira Gullar. Sobre o ideário da crítica de arte nos anos 50, São Paulo: Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo 2001.
- Mari, Marcelo: Estética e política em Mário Pedrosa (1930–1950), São Paulo: Universidade de São Paulo 2006.
- Mari, Marcelo: „Formação de ambiente: Primeira exposição de arte brasileira contemporânea na Europa (1959–1960)“, in: ANAIS, Encontro national ANPAP 2013.
- Mari, Marcelo: „Mário Pedrosa's Turn Point: From the Good Neighbour Policy in the United States to the Brazilian Modern Project (1938–1951)“, in: AM Journal, 21, 2020, S. 87–99.
- Mari, Marcelo: „Theodor Heuberger, Kunsthändler: Entre predileções artísticas modernistas e a propaganda nazista no Brasil (1924–1942)“, in: ARS (São Paulo), 19, 41, 2021, S. 399–445, <https://doi.org/10.11606/issn.2178-0447.ars.2021.180502> (letzter Zugriff: 8.6.2021).
- Maroja, Camila: „From São Paulo to Paris and Back Again. Tarsila do Amaral“, in: Stedelijk Studies, 9, Fall, 2019, <https://stedelijkstudies.com/journal/from->

- sao-paulo-to-paris-and-back-again-tarsila-do-amaral/) letzter Zugriff: 27.3.2022).
- Martins, Sérgio B.: Constructing an Avant-garde. Art in Brazil, 1949–1979, Massachusetts: The MIT Press 2013.
- McNamara, Andrew: „Inversions, Conversions, Aberrations. Visual Acuity and the Erratic Chemistry of Art-Historical Transmission in a Transcultural Situation“, in: Australian and New Zealand Journal of Art, 16, 1, 2016, S. 3–21.
- Mello, Luiz Carlos: Nise da Silveira: Caminhos de uma psiquiatra rebelde, Rio de Janeiro: Edições Automática/Hólos 2014.
- Melo, Walter/Pacelli Ferreira, Ademir: „Clínica, pesquisa e ensino: Nise da Silveira e as mutações na psiquiatria brasileira“, in: Revista Latinoamericana Psicopatologia Fundamental, São Paulo, 16, 4, Dezember, 2013, S. 555–569.
- Melo, Walter: Nise da Silveira, Coleção Pioneiros da Psicologia, 4, Rio de Janeiro: Imago Editora 2001.
- Merklinger, Martina: „2. Biennale“, in: Groos, Ulrike/Preuss, Sebastian/Scrima, Andrea (Hg.): German Art in São Paulo. Deutsche Kunst auf der Biennale 1951–2012, Ostfildern: Hatje Cantz 2013, S. 110.
- Merklinger, Martina: Die Biennale São Paulo. Kulturaustausch zwischen Brasilien und der jungen Bundesrepublik Deutschland (1949–1954), Bielefeld: transcript Verlag 2013.
- Michels, Norbert (Hg.): Verrat an der Moderne. Die Gründungsgeschichte und das erste Jahrzehnt der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 1927–37, Dessau: Anhaltische Gemäldegalerie 1996.
- Michelson, Annette/Krauss, Rosalind/Crimp, Douglas/et al. (Hg.): October. The First Decade, Cambridge/Mass.: The MIT Press 1987.
- Millet, Sérgio: „Alfredo Volpi“, in: Planalto, 15.10.1941, zit. nach Amaral, Aracy A.: Modernismo, arte moderna e o compromisso com o lugar. Textos do Trópico de Capricórnio, artigos e ensaios (1980–2005), Band 1, São Paulo: Ed. 34 2006, S. 143.
- Millon, Henry A.: „Rudolf Wittkower. ,Architectural Principles in the Age of Humanism‘: Its Influence on the Development and Interpretation of Modern Architecture“, in: Journal of the Society of Architectural Historians, 31, 2, Mai, 1972, S. 83–91.
- Mitter, Partha: „Decentering Modernism: Art History and Avant-Garde from the Periphery“, in: The Art Bulletin, 90, 4, 2008, S. 531–548.
- Mittig, Hans-Ernst: „‘Ohn’ Ursach ist das nicht getan’. Zur Sozial- und Berufsprychologie von Künstlern und Kunsthistorikern“, in: Blume, Eugen/Scholz, Dieter (Hg.): Überbrückt. Ästhetische Moderne und Nationalsozialismus: Kunsthistoriker und Künstler 1925–1937, Köln: Walther König 1999, S. 292–306.
- Morais, Fernando: Chatô – o rei do Brasil, São Paulo: Companhia das Letras 1994.
- Morais, Frederico: Artes plásticas. A crise da hora atual, Rio de Janeiro: Paz e Terra 1975.
- Mosquera, Gerardo: „The Marco Polo Syndrome. Some Problems Around Art and Eurocentrism“, in: Third Text, 6, 21, 1992, S. 35–41.
- Moura, Sabina: „Alike, but not the Same: The Reenactment of Lina Bo Bardi’s Display for the São Paulo Museum of Art (1968–2015)“, in: Stedelijk Studies, 5, Herbst, 2017, <https://stedelijkstudies.com/journal/reenactment-lina-bo-bardis-display-sao-paulo-museum-art-1968-2015> (letzter Zugriff: 19.3.2022).
- 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.
- Moyano, Neus: „El intercambio artístico entre Brasil y Europa: la HfG Ulm“, in: Revista de Estudios Globales y Arte Contemporáneo, 5, 2018, S. 167–00, <https://www.raco.cat/index.php/REGAC/article/view/348265> (letzter Zugriff: 22.10.2020).

- Müller, Jens/Spitz, René: HfG Ulm. Kurze Geschichte der Hochschule für Gestaltung, Anmerkungen zum Verhältnis von Design und Politik, Baden: Lars Müller 2014.
- Münch, Andreas: „Die Rezeption der modernen lateinamerikanischen Kunst und Architektur“, in: Bernecker, Walther L./López de Abiada, José M. (Hg.): Die Lateinamerikanistik in der Schweiz (=Erlanger Lateinamerika-Studien, 31), Frankfurt a.M.: Vervuert Verlag 1993, S. 327–342.
- Muniz, Durval: „Um povo sem cabeça, soltando arte pelas mãos“, in: Pedrosa, Adriano/Toledo, Tomás (Hg.): A mão do povo brasileiro 1969/2016, São Paulo: MASP 2016, S. 71–85.
- Murphy, Maureen: „From ‚Magiciens de la Terre‘ to the Globalization of the Art World: Going Back to a Historic Exhibition“, in: Critique d’art, 41, 2013, <http://journals.openedition.org/critiquedart/8308> (letzter Zugriff: 14.9.2020).
- 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.
- Naclério Forte, Graziela: CAM e SPAM: Arte, Política e Sociabilidade na São Paulo Moderna, do Início dos Anos 1930, São Paulo: Universidade de São Paulo 2008, http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8138/tde-30112009-120459/publico/GRAZIELA_NACLERIO_FORTE.pdf (letzter Zugriff: 21.3.2022).
- Nascimento, Evando: „A Semana de Arte Moderna de 1922 e o Modernismo Brasileiro: atualização cultural e ‚primitivismo‘ artístico“, in: Gragoatá/Niterói, 39, 2015, S. 376–391.
- Ndiaye, Pap: La condition noire. Essai sur une minorité française, Paris: Calmann-Lévy 2008.
- Nelson, Adele: „Radical and Inclusive: Mário Pedrosa’s Modernism“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 35–43.
- Neri, Louise: „Multiplo-Diverso-Plural: Museu de Arte de São Paulo“, in: Gagosian Quarterly, Sommer 2020, <https://gagosian.com/quarterly/2020/05/28/multiplo-diverso-plural-museu-de-arte-de-sao-paulo-interview> (letzter Zugriff: 19.3.2022).
- Neubauer, Susanne: „Ludwig Grote und die Moderne 1933–1959: Paradigma einer Internationalisierung“, in: RIHA Journal, 0180, 10. Oktober 2017, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70267> (letzter Zugriff: 25.3.2022).
- Neubauer, Susanne: „Max Bense/Aloisio Magalhães, Alemanha 1969. O contexto transnacional e popular da ‚weg eines zeichens‘“, in: ARS (São Paulo), 16, 32, 2018, <https://www.revistas.usp.br/ars/article/view/141261> (letzter Zugriff: 4.4.2022).
- Neubauer, Susanne: „Ludwig Grote und das Interesse Brasiliens am Bauhaus – kulturpolitische Verflechtungen und Adaptationen“, in: Bernhard, Peter/Blume, Torsten (Hg.): Ludwig Grote und die Bauhaus-Idee, Dessau: Stiftung Bauhaus/Leipzig: Spector Books 2021, S. 130–137.
- Norberg-Schulz, Christian: Existence, Space and Architecture, London: Praeger 1971.
- Ohmer, Anja: „Varianten der konkreten Textkunst: die ‚Noigandres‘-Gruppe und Max Bense“, in: Lusorama, 75–76, November 2008, S. 71–96.
- Ohrt, Roberto/Heil, Axel (Hg.): Aby Warburg: Bilderatlas Mnemosyne – The Original, Berlin: Haus der Kulturen der Welt/London: The Warburg Institute London/Berlin: Hatje Cantz Verlag 2020.

- Oiticica, César Filho: Encontros. Mário Pedrosa, Rio de Janeiro: Beco do Azougue Editorial 2014, S. 186–189.
- Okeke-Agulu, Chika: „The Challenge of the Modern. An Introduction“, in: African Arts, Spring 2006, S. 14–15, 91.
- Oliven, Ruben George: „Brazil: The Modern in the Tropics“, in: Schelling, Vivian (Hg.): Through the Kaleidoscope. The Experience of Modernity in Latin America, New York: Verso 2001, S. 53–71.
- Osorio, Luis Camillo: „Lygia Pape. Experimentation and Resistance“, in: Third Text, 20, 5, September 2006, S. 571–583.
- Osorio, Luis Camillo: „Das Verlangen der Form und die Formen des Verlangens: Der Neokonkretismus als einzigartiger Beitrag der brasilianischen Kunst“, in: Kudielka, Robert/Lammert, Angela/Osorio, Luiz Camillo (Hg.): Das Verlangen nach Form, Berlin: Akademie der Künste 2010, S. 16–25.
- Pallasmaa, Juhani: „Hapticity and Time. Notes on Fragile Architecture (2000)“, in: Pallasmaa, Juhani/MacKeith, Peter (Hg.): Encounters. Architectural Essays, Helsinki : Rakennustieto 2005, S. 321–333.
- Pape, Lygia: Catiti catiti, na terra dos Brasis, Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Departament de Filosofia 1980.
- Passetti, Edson: „Nise da Silveira, um andarilha cósmica“, in: Ecopolitica, 11, Januar–April 2015, S. 72–76, <https://revistas.pucsp.br/index.php/ecopolitica/article/view/23576/16903> (letzter Zugriff: 28.1.2022).
- Pavone, Vincenzo: Globalisation, Science and the „Minds of Men“. Scientific Humanism and the philosophical foundations of UNESCO, Florenz: European University Institute 2005, https://www.researchgate.net/publication/280527332_Globalisation_Science_and_the_Minds_of_Men_Scientific_Humanism_and_the_philosophical_foundations_of_UNESCO (letzter Zugriff: 26.3.2022).
- Pearson, Christopher E.M.: Designing UNESCO. Art, Architecture and International Politics at Mid-Century, London/New York: Routledge 2010.
- Pedrosa, Adriano/Toledo Tomás: O mão do provo brasileiro, 1969/2016, São Paulo: Museu de Arte de São Paulo 2016.
- Pedrosa, Adriano: „Concrete and Crystal: Learning with Lina“, in: ders. (Hg.): Concreto e cristal. O acervo do MASP nos cavaletes de Lina Bo Bardi, São Paulo: MASP/Rio de Janeiro: Cobogó 2015, S. 22–27.
- Pedrosa, Mário/Arantes Otília (Hg.): Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV, São Paulo: Edusp 2000.
- Pedrosa, Mário: „As tendências sociais da Arte e Kathe Kollwitz“ [1933], in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília (Hg.): Política das Artes. Textos escolhidos I, São Paulo: EDUSP 1995, S. 35–36, engl. in 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.
- Pedrosa, Mário: „Da natureza afetiva da forma na obra de arte“ [1949], in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília (Hg.): Forma e Percepção. Estética. Textos Escolhidos II, São Paulo: EDUSP 1995, S. 105–230.
- Pedrosa, Mário: „Arte, necessidade vital“, in: Correio da manhã, Rio de Janeiro 13./21.4.1947, engl. in Pedrosa, Mário: „The Vital Need for Art (1947)“, in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): Mário Pedrosa. Primary Documents, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 103–112.
- Pedrosa, Mário: „Giorgio Morandi, Correio da Manhã, 23.5.1947“, in: Pedrosa, Mário/

- Arantes, Otília: *Textos escolhidos IV: Modernidade Cá e Lá*, São Paulo: EDUSP 2000, S. 91-94.
- Pedrosa, Mário: „A resistência alemã na arte“, in: *Correio da Manhã*, August 1948, wieder abgedruckt in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília (Hg.): *Política das Artes. Textos Escolhidos I*, São Paulo: EDUSP 1995, S. 77-88.
- Pedrosa, Mário: „Ivan Serpa's Experiment“ [18.8.1951], in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): *Mário Pedrosa. Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 267-269.
- Pedrosa, Mário: „Arte infantil“ [1952], in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília (Hg.): *Forma e Percepção. Estética. Textos Escolhidos II*, São Paulo: EDUSP 1995, S. 63-70.
- Pedrosa, Mário: „Klee, o ponto de partida“, in: *Tribuna da Imprensa*, 31.1.1953, wieder abgedruckt in: Pedrosa, Mário/Arantes Otília (Hg.): *Modernidade cá e lá. Textos Escolhidos IV*, São Paulo : Edusp 2000, S. 193-196.
- Pedrosa, Mário/Serpa, Ivan: *Crescimento e Criação*, Rio de Janeiro 1954; wieder abgedruckt in Auszügen in Pedrosa, Mário: „Crescimento e Criação“, in: Pedrosa, Mário/Arantes, Otília (Hg.): *Forma e Percepção. Estética. Textos Escolhidos II*, São Paulo: EDUSP 1995, S. 71-79.
- Pedrosa, Mário: Alfredo Volpi 1924-1957, Rio de Janeiro: Museu de Arte Moderna 1957.
- Pedrosa, Mário: „Paulistas e cariocas“, in: *Jornal do Brasil* (Rio de Janeiro), 19.2.1957, wieder abgedruckt in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): *Mário Pedrosa. Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 274-275.
- 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.
- Pedrosa, Mário: „O mestre brasileiro de sua época (Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 18.7.1957)“, in: Pedrosa, Mário (Hg.): *Dos murais de Portiari aos espaços de Brasília*, São Paulo: Perspectiva 1981, S. 59-62.
- Pedrosa, Mário: „Giorgio Morandi, Jornal do Brasil, 1.10.1957“, in: Pedrosa, Mário/ Arantes, Otília: *Textos escolhidos IV: Modernidade Cá e Lá*, São Paulo: EDUSP 2000, S. 221-224.
- Pedrosa, Mário: „Significação de Lygia Clark“, in: *Jornal do Brasil*, 23.10.1960, wieder abgedruckt in *Pedrosa Mário: The Significance of Lygia Clark (1960)*, in: G. Ferreira/P. Herkenhoff: *Mário Pedrosa. Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 299-304.
- Pedrosa, Mário: „The Bienal From Here to There“ [1970], in: Ferreira, Glória/ Herkenhoff, Paulo (Hg.): *Mário Pedrosa. Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 153-157.
- Pedrosa, Mário: „On the Eve of the Biennial“ [1973], in: Ferreira, Glória/Herkenhoff, Paulo (Hg.): *Mário Pedrosa: Primary Documents*, New York: The Museum of Modern Art 2015, S. 165-169.
- Pedrosa, Mario: „Arte culta e arte popular“ [1980], in: Pedrosa, Mário, Arantes, Otília (Org.), *Política das Artes. Textos escolhidos I*, São Paulo: EDUSP 1995, S. 321-332.
- Peez, Georg: *Einführung in die Kunstpädagogik*, Stuttgart: W. Kohlhammer 2008.
- Pereira, Juliano Aparecido: „A Didáctica dos Museus de Lina Bo Bardi na Bahia e os conteúdos da modernidade e da identidade local (1960-1964)“, <https://docomomo.org.br/wp-content/uploads/2016/01/080R.pdf> (letzter Zugriff: 29.3.2022).
- Pérez-Oramas, Luis: „Lygia Clark: If You Hold a Stone“, in: Butler, Cornelia H./Pérez- Oramas, Luis (Hg.): *Lygia Clark. The Abandonment of Art, 1948-1988*, New York: The Museum of Modern Art 2014, S. 31-49.

- Pignatari, Décio: „A Exposição de Arte Concreta e Volpi,“ in: S. D. Jornal do Brasil, 19.1.1957, in: Amaral, Aracy A.: „Duas linhas de contribuição: Concretos em São Paulo/Neoconcretos no Rio“, in: dies.: Projeto construtivo brasileiro na arte, Rio de Janeiro: Museo de Arte Moderna do Rio de Janeiro/São Paulo: MEC Funarte 1977, S. 300.
- Piotrowski, Piotr: „Toward a Horizontal History of the European Avant-Garde,“ in: Bru, Sascha (Hg.): Europa! Europa? The Avant-Garde, Modernism and the Fate of a Continent, Berlin: De Gruyter 2009, S. 49–58.
- Politano, Stela: Exposição didática e vitrine das formas. A didática do Museu de Arte de São Paulo, Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas 2010.
- Pratt, Mary Louise: Imperial Eyes. Travel Writing and Transculturation, London: Routledge 2008.
- Presler, Gerd: „Lasar Segall: der Expressionist aus der Ferne,“ in: Weltkunst, 49, 1979, S. 1871.
- Quintero, Pablo: „Notas sobre la teoría de la colonialidad del poder y la estructuración de la sociedad en América Latina,“ in: Centro de Estudios Interdisciplinarios en Etnolingüística y Antropología Socio-Cultural, 19, 2010, <https://papelesdetrabajo.unr.edu.ar/index.php/revista/article/view/122/114> (letzter Zugriff: 19.3.2022).
- Ramírez, Mari Carmen (Hg.): Hélio Oiticica: The Body of Colour, London: Tate Publishing/Houston: Museum of Fine Arts 2007.
- Rees, Joachim: „Vergleichende Verfahren – verfahrene Vergleiche. Kunstgeschichte als komparative Kunsthistorik – eine Problem skizze,“ in: Kritische Berichte, 40, 2, 2012, S. 32–47.
- Remig, Sophie-Marie: Die Last der Mauern: Das Münchner Haus der Kunst nach 1945 und die Auseinandersetzung mit seiner Vergangenheit unter der Ära von Peter A. Ade, Christoph Vitali und Chris Dercon, Karlsruhe: Hochschule für Gestaltung 2014.
- Richter, Horst: „Zwischen Wolkenkratzern und Urwäldern,“ in: Kölner Stadtanzeiger, 3.12.1959.
- Rider, Alistair: „The Concreteness of Concrete Art,“ in: Parallax, 21, 3, 2015, S. 340–352.
- Rifkind, David: „Pietro Maria Bardi, Quadrante, and the Architecture of Fascist Italy,“ in: MAC Virtual, Museu de Arte Contemporâneo MAC da USP, http://www.mac.usp.br/mac/conteudo/academico/publicacoes/anais/modernidade/pdfs/DAVID_ING.pdf (letzter Zugriff: 18.3.2022).
- Riley, Lucia/Pompeu, José Otávio: Marcas e memórias. Almir Magivnier e o ateliê de pintura de Engeho de Dentro, Campinas/SP: Komedi 2012.
- Rocha, Glauber: „MAMB não é museu: é escola e ‘movimento’ por uma arte que não seja desligada do homem,“ in: Jornal da Bahia, Salvador, 21.9.1960.
- Rockefeller, Nelson A.: „Citadel of Civilization,“ in: Habitat, 1, 1950, unpaginiert.
- Rodeghero, Carla Simone: „O anticomunismo nas encruzilhadas do autoritarismo e da democracia: a conjuntura 1945–1947,“ in: Métis. História & cultura, 5, 10, Juli/Dezember 2006, S. 179–202.
- Rodrigues Nöhles, Laura: Lasar Segall e sua recepção no Brasil, Brasília: Universidade de Brasília 2015.
- Rolnik, Suely: „Das Gedächtnis des Körpers kontaminiert das Museum,“ in: <https://transversal.at/transversal/0507/rolnik/de> (letzter Zugriff: 23.3.2022).
- Rolnik, Suely: „Subjetividade Antropofágica/Anthropophagic Subjectivity,“ in: Herkenhoff, Paulo/Pedrosa, Adriano (Hg.): rte Contemporânea Brasileira: Um e/entre Outro/s, XXIVa Bienal Internacional de São Paulo, São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo 1998, S. 128–147.
- Rossetti de Toledo, Carolina: „The Nelson Rockefeller donation of 1946 at the Museum

- of Contemporary Art of the University of São Paulo”, in: Revista de História da Arte e Arqueologia RHAA, 23, 2015, S. 149–173, <https://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%202023%20-%20artigo%208.pdf> (letzter Zugriff: 22.9.2020).
- Ruby, Sigrid: „Have we an American Art?“ Präsentation und Rezeption amerikanischer Malerei im Westdeutschland und Westeuropa der Nachkriegszeit, Weimar: VDG 1999.
- Rudert, Konstanze (Hg.): Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann, München: Hirmer 2012.
- Rudolph, Sabine: Restitution von Kunstwerken aus jüdischem Besitz: Dingliche Herausgabeansprüche nach deutschen Recht, Berlin: de Gruyter 2007.
- Rusconi, Paolo: „Un’idea del Brasile’. Pietro Maria Bardi’s Second Life“, in: Modos. Revista de História da Arte, Campinas: Unicamp, 4, 1, 2020, S. 241–253.
- Rusconi, Paolo: „Pietro Maria Bardi’s First Journey to South America. A Narrative of Travel, Politics and Architectural Utopia“, in: Galimi, Valeria/Gori, Annarita: Intellectuals in the Latin Space During the Era of Fascism, London/New York: Routledge 2020, S. 57–84.
- Sandführ, Thomas: Só a Antropofagia nos une – Assimilation und Differenz in der Figur des Anthropophagen, in: Moore, Elke aus dem (Hg.): Entre Pindorama. Zeitgenössische brasilianische Kunst und die Antropofagia/A arte Brasileira contemporânea e a antropofagia/Contemporary Brazilian Art and Antropofagia, Nürnberg: Verlag für moderne Kunst 2005.
- Santana, Jussilene: Martin Gonçalves: uma escola de teatro contra a província, Salvador: Escola de Teatro, Universidade Federal da Bahia, 2011, <https://goo.gl/lKa48i> (letzter Zugriff: 19.3.2022).
- Santarrita, Marcos/Vieira, Décio/Volpi, Alfredo: „Voulez-vous, m’sieur? (Take it or leave it)“, in: GAM: Galeria de Arte Moderna: Rio de Janeiro, 2, Juni, 1967, S. 40–42.
- Saunders, Frances Stonor: Wer die Zeche zahlt... Der CIA und die Kultur im Kalten Krieg, Berlin: Siedler 2001.
- Schadendorf, Wulf: „Ludwig Grote“, in: Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums 1974, S. 6–7.
- Schadendorf, Wulf: „Ludwig Grote“, in: Das Münster, 27, 1974, S. 214–215.
- Schelling, Vivian: „Die Pädagogik der Unterdrückten. Ein Gespräch mit dem Brasilianer Paulo Freire, dem Begründer der berühmten Alphabetisierungskampagne“, in: taz.am Wochenende, 26.11.1988, S. 20, <https://taz.de/l!830307> (letzter Zugriff: 19.8.2021).
- Scheps, Marc (Hg.): Lateinamerikanische Kunst im 20. Jahrhundert, Köln/München: Prestel 1993.
- Schieder, Martin: Im Blick des Anderen. Die deutsch-französischen Kunstbeziehungen 1945–1959, Berlin: De Gruyter 2005.
- Schieder, Martin (Hg.): In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, Berlin: De Gruyter 2006.
- Schieder, Martin: „Der Kritiker ist für die Kunst.“ Will Grohmann und die Moderne, 1914–1968“, in: Krähenbühl, Regula (Hg.): Avantgarden im Fokus der Kunstkritik. Eine Hommage an Carola Giedion-Welcker (1893–1979), Zürich 2011, S. 205–222.
- Schieder, Martin: „To Be On the Spot. Will Grohmann und der Nationalsozialismus“, in: Rudert, Konstanze (Hg.): Im Netzwerk der Moderne. Kirchner, Braque, Kandinsky, Klee, Richter, Bacon, Altenbourg und ihr Kritiker Will Grohmann, München: Hirmer 2012, S. 35–41.

- Schieder, Martin: „Die Überfahrt als Daseinsmetapher. Auf dem Navio de emigrantes von Lasar Segall“, in: Kritische Berichte, 43, 2, 2015, S. 39–49.
- Schiedlausky, Günther: „Die Zeit des Wiederaufbaus nach dem Kriege. Das Museum unter der Leitung von Ernst Günther Troche und Ludwig Grote“, in: Deneke, Bernhard/Kahsnitz, Rainer (Hg.): Das Germanische Nationalmuseum Nürnberg 1852–1977. Beiträge zu seiner Geschichte, München: Deutscher Kunstverlag 1978, S. 263–312.
- Schildt, Axel/Sywottek, Arnold (Hg.): Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre, Bonn: Dietz 1993.
- 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.
- Schmidt, Georg: Paul Klee. 10 Farbenlichtdrucke nach Aquarellen und Temperablätttern, Basel: Holbein-Verlag 1948.
- Schmitt-Imkamp, Lioba: Roderich Fick (1886–1955) (=Hitlers Architekten. Historisch-kritische Monografien zur Regimearchitektur im Nationalsozialismus, Band 3), Wien/Köln/Weimar: Böhlau Verlag 2014.
- Schneider, Norbert: „Hans Sedlmayr (1896–1984)“, in: Dilly, Heinrich (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin: Reimer 1990, S. 267–288.
- Schubert, Karsten: The Curator's Egg. The Evolution of the Museum Concept from the French Revolution to the Present Day, London: Ridinghouse 2009.
- Scott, Geoffrey: The Architecture of Humanism. A Study in the History of Taste, Boston and New York, Houghton Mifflin Company 1914.
- Scott-Smith, Giles: The Politics of Apolitical Culture. The Congress for Cultural Freedom, the CIA and Post-War American Hegemony, London: Routledge 2002.
- Scott-Smith, Giles (Hg.): The Cultural Cold War in Western Europe, 1945–1960, London: Cass 2003.
- Scovino, Felipe: „A Brief History of Identity in Brazilian Art“, in: ArtReview, 21.7.2014, http://artreview.com/features/a_brief_history_of_identity_in_brazilian_art (letzter Zugriff: 29.3.2022).
- Seitenfus, Ricardo Silva: „Ideology and Diplomacy: Italian Fascism and Brazil (1935–38)“, in: The Hispanic American Historical Review, 64, 3, 1984, S. 503–534.
- Serroni, Jose Carlos/Traba, Marta/Amaral, Aracy A. (Hg.): Arte y arquitectura del modernismo brasileño. Caracas: Biblioteca Ayacucho 1978.
- Shepard, Todd: Voices of Decolonization: A Brief History with Documents, Boston/New York: Bedford St. Martins 2015.
- Silveira, Nise da: Jung. Vida e obra, Rio de Janeiro: Paz e terra 1968.
- Silveira, Nise da: Imagens do inconsciente, Rio de Janeiro: Alhambra 1981.
- Silveira, Nise da: O mundo das imagens, São Paulo: Ática 1992.
- Skidmore, Thomas E.: Politics in Brazil, 1930 – 1964: An Experiment in Democracy, Oxford/New York: Oxford University Press 1967.
- Skidmore, Thomas E.: The politics of military rule in Brazil, 1964–85, New York/Oxford: Oxford University Press 1989.
- Smith, Ralph A.: „MoMA as Educator: The Legacy of Alfred H. Barr Jr.“, in: The Journal of Aesthetic Education, University of Illinois Press, 39, 2, Summer 2005, S. 97–103.
- Smith, Terry: „The Provincialism Problem“, in: Artforum, 13, 1, September, 1974, S. 54–9.
- Smith, Terry: „The Provincialism Problem: Then and Now“, in: ARTMargins, 6, 1, Februar, 2017, S. 6–32.
- Soares Cabrera de Souza, Márcia Cristina: Anísio Teixeira e a educação brasileira.

- Da Formação intelectual aos projetos para a escola pública, 1924–64,
Uberlândia: Universidade federal de Uberlândia, Faculade de educação 2018.
- Söderlund, Kalinca Costa: „Antropofagia: Early Arrière-Garde Manifestation in
1920s Brazil“, in: RIHA Journal, 0132, 15 July 2016, <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/70198/71092> (letzter Zugriff: 26.3.2022).
- Söderlund, Kalinca Costa: „Culture War in Brazil with the Opening of the Museum of
Modern Art of São Paulo and the Official Arrival of Abstraction“, in: IX Jornadas
de historia y cultura de América, Montevideo: Universidad de Montevideo,
26–30.7.2019, https://www.academia.edu/40347515/Culture_War_in_Brazil_with_the_Opening_of_the_Museum_of_Modern_Art_of_S%C3%A3o_Paulo_MAM_SP_and_the_Official_Arrival_of_Abstraction (letzter Zugriff 18.3.2022).
- Souza Leite, João de: „Em diálogo com o ideal modernista – Alexandre Wollner, a
Hochschule für Gestaltung de Ulm e o design no Brasil“, in: Martius-Staden-
Jahrbuch, 59, São Paulo: Instituto Martius-Staden 2012, S. 44–67.
- Sperling, Katrin H.: Nur der Kannibalismus eint uns: Die globale Kunstwelt im Zeichen
kultureller Einverleibung. Brasilianische Kunst auf der documenta, Bielefeld:
transcript Verlag 2011.
- Staber, Margit: „Die Anfänge der Konkreten Kunst“, in: Das Werk, 47, 1960, S. 367–374.
- Stachelhaus, Heiner: „Spiel–Sachen bei Thelen“, in: NRZ, 10.12.1968.
- Steeds, Lucy: Making Art Global (Part 2): „Magiciens de la Terre“ 1989, London:
Afterall Books 2013.
- Steinkamp, Maike: Werke und Werte. Über das Handeln und Sammeln von Kunst im
Nationalsozialismus (=Schriften der Forschungsstelle „Entartete Kunst“, Band 5),
Berlin: De Gruyter 2010.
- Summers, David: Real Spaces: World Art History and the Rise of Western Modernism,
Phaidon Press: New York 2003.
- Tamms, Werner: „Bei Ihnen gilt kein Dogma“, in: Westdeutsche Allgemeine, 2.12.1959.
- Teixeira, Anísio: „Um preságio de progresso“, in: Habitat, São Paulo, 4, 2, 1951, S. 2.
- Teixeira, Anísio: „A Escola Parque da Bahia“, in: Revista Brasileira de Estudos
Pedagógicos, Rio de Janeiro: INEP, 47, 106, April/Juni 1967, S. 246–253, <http://www.bvanisioteixeira.ufba.br/artigos/parque.htm> (letzter Zugriff: 26.3.2022).
- Tejo, Cristiana: A nova crítica de Frederico Morais ou Por uma érotica da crítica,
Wrong Wrong, 3.9.2019, <https://wrongwrong.net/artigo/a-nova-critica-de-frederico-morais-ou-por-uma-erotica-da-critica> (letzter Zugriff: 8.6.2021).
- Tentori, Francesco: P.M. Bardi, Mailand: Nuove edizioni Gabriele Mazzotta 1990.
- Thomas, Irmela: „Frischer Wind aus Übersee“, in: Soester Anzeiger, ohne Datum.
- Thomas, Kerstin: „Max Benses Auseinandersetzung mit der bildenden Kunst“, in:
Albrecht, Andrea/Bonitz, Masetto/Skowronski, Alexandra/Zittel, Claus (Hg.):
Max Bense Werk – Kontext – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 241–256.
- Thwaites, John Anthony: „Brasilianische Überraschungen“, in: Deutsche Zeitung,
12.12.1959.
- Tota, Antonio Pedro: O amigo americano. Nelson Rockefeller e o Brasil, São Paulo:
Companhia das Letras 2014.
- Trommler, Frank: Kulturmacht ohne Kompass. Deutsche auswärtige Kulturbeziehungen
im 20. Jahrhundert, Köln/Weimar/Wien: Böhlau Verlag 2014.
- Uhlitzsch, Joachim: Kunst im Aufbruch, Dresden: Staatliche Kunstsammlungen 1980.
- Urbinati, Nadia: „From the Periphery of Modernity: Antonio Gramsci's Theory of
Subordination and Hegemony“, in: Political Theory, 26, 3, June 1998, S. 370–391.
- Valladão de Mattos, Claudia: „Lasar Segall e as vanguardas judaicas na Europa e no

- Brasil“, in: RHAA 7, <http://www.unicamp.br/chaa/rhaa/downloads/Revista%207%20-%20artigo%208.pdf> (letzter Zugriff: 21.3.2022).
- Valladão de Mattos, Claudia: „Lasar Segall e sua crítica no contexto da modernidade“, in: Psicol, USP, 5, 1-2, 1994, S. 101-113.
- Vartanian, Hrag: „Amazing New Graph Drawing Charts the Birth of Abstraction“, <http://hyperallergic.com/57599/amazing-new-graph-drawing-charts-the-invention-of-abstraction> (letzter Zugriff: 21.3.2022).
- Veikos, Cathrine: Lina Bo Bardi. The Theory of Architectural Practice, London/New York: Routledge 2014.
- Villas Bôas, Cláudia: „A estética da conversão. O ateliê do Engenho de Dentro e a arte concreta carioca (1946-1951)“, in: Tempo Social. Revista de sociologia da USP, 20, 2, November 2008, S. 197-219.
- Villas Bôas, Cláudia: „Geopolitical Criteria and the Classification of Art“, in: Third Text, 26, 1, Januar 2012, S. 41-52.
- Villas-Bôas Lobão, Luna: A missão artística do primeiro MASP: um estudo da concepção de Pietro Maria Bardi para os primeiros anos do MASP, Campinas: Universidade Estadual de Campinas 2014.
- Vitali, Lamberto (Hg.): Giorgio Morandi (catalogo generale, Nr. 27), Mailand: Electa Editrice 1977.
- Völz, Franziska: „Biennale Venedig und documenta – versteckte Beziehungen? Zu Konzepten, Künstlern, Organisatoren“, in: Panzer, Gerhard/Völz, Franziska/Rehberg, Karl-Siegbert (Hg.): Beziehungsanalysen. Bildende Künste in Westdeutschland nach 1945. Akteure, Institutionen, Ausstellungen und Kontexte, Wiesbaden: Springer 2015, S. 229-256.
- von der Osten, Gert: „Ludwig Grote“, in: Kunstchronik, 27, 1974, S. 231-237.
- Walther Bense, Elisabeth: „Die Beziehung von Haroldo de Campos zur deutschen konkreten Poesie, insbesondere zu Max Bense (1994/1997)“, <http://www.stuttgarter-schule.de/campos.html> (letzter Zugriff: 23.3.2022).
- Weber-Schäfer, Harriet: „Abstrakt oder figurativ? Das umstrittene Menschenbild in der französischen und deutschen Kunsttheorie nach 1945“, in: Schieder, Martin; Ewig, Isabelle (Hg.), In die Freiheit geworfen. Positionen zur deutsch-französischen Kunstgeschichte nach 1945, Berlin: Akademie Verlag 2006, S. 205-228.
- Weinberg Staber, Margit: „Von den 60er in die 70er Jahre“, in: Weinberg Staber, Margit/Grossmann, Elisabeth/Bucher, Anne-Marie: Regel und Abweichung: Schweiz konstruktiv 1960 bis 1997, Zürich: Stiftung für Konstruktive und Konkrete Kunst 1997, S. 13-54.
- Weinberg Staber, Margit: „Konstruktivismus, konkrete, konstruktive Kunst? Die Schwierigkeit der Begriffe“, in: Weinberg Staber, Margit: Kunst-Stoffe: Texte seit 1960, Bern: Offizin-Verlag 2008, S. 114-121.
- Weinberg Staber, Margit: Kunst-Stoffe: Texte seit 1960, Bern: Offizin-Verlag 2008.
- Weiner, Andrew S.: „Memory under Reconstruction. Politics and Event in Wirtschaftswunder West Germany“, in: Grey Room, 37, 2009, S. 94-124.
- Wendland, Ulrike: Biographisches Handbuch deutschsprachiger Kunsthistoriker im Exil. Leben und Werk der unter dem Nationalsozialismus verfolgten und vertriebenen Wissenschaftler, Band 1, München: De Gruyter Saur 1999.
- Whitelegg, Isobel: „Everything Was Connected. Kinetic Art and Internationalism at Signals London, 1964-66“, in: Applin, Jo/Spencer, Catherine/Tobin, Amy (Hg.): London Art Worlds: Mobile, Contingent, and Ephemeral Networks, 1960-1980, Penn State University Press 2018, S. 21-38.

- Wikidal, Elke: „Die Jugendkunstklasse des Franz Čížek“, in: Magazin Wien Museum, 04.09.2020, <https://magazin.wienmuseum.at/die-jugendkunstklasse-des-franz-cizek> (letzter Zugriff: 28.2.2022).
- Wilson, Sarah: „The Images of Man: Postwar Humanism and its Challenges in the West, in: Enwezor, Okwui/Siegel, Katy/Wilmes, Ulrich (Hg.): Postwar. Art between the Pacific and the Atlantic 1945–1965, München/London/New York: Prestel 2016.
- Wisnik, Guilherme: „Public Space on the Run. Brazilian Art and Architecture at the End of the 1960s“, in: Third Text, 26, 1, 2012, S. 117–129.
- 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
- Wollner, Alexandre: Visual Design 50 Years. Alexandre Wollner, São Paulo: Cosac & Naify 2003.
- Wrobel, Jasmin: „Benses Brasilien: Reflexionen zur konkreten Poesie, Brasília und dem ‚Entwurf einer Rheinlandschaft‘“, in: Albrecht, Andrea/Bonitz, Masetto/Skowronski, Alexandra/Zittel, Claus (Hg.): Max Bense Werk – Kontext – Wirkung, Stuttgart: J.B. Metzler 2019, S. 291–321.
- Wulf, Christoph: Bilder des Menschen. Imaginäre und performative Grundlagen der Kultur, Bielefeld: transcript Verlag 2014.
- Wüthrich, Werner: „Felix Klee“, in: Kotte, Andreas (Hg.): Theaterlexikon der Schweiz, Band 2, Zürich: Chronos 2005, S. 997.
- Yinger, Milton J., Countercultures: The Promise and Peril of a World Turned Upside Down, New York: Free Press, 1982.
- Yinger, Milton J.: „ContraCulture and Subculture“, in: American Sociological Review, 25, 4, October 1960, S. 625–35.
- Zichy, Michael: Menschenbilder: eine Grundlegung, Freiburg/München: Verlag Karl Alber 2017.
- Zichy, Michael: Menschenbilder: Zur Klärung einiger Missverständnisse, Archiv für Rechts- und Sozialphilosophie, 105, 1, 2019, S. 88–103.
- Zichy, Michael: „Menschenbild. Begriffsgeschichtliche Anmerkungen“, in: Archiv für Begriffsgeschichte, 56, 2014, S. 7–30.
- Ziesché, Margit: „Die Anhaltische Gemäldegalerie in der Zeit des Nationalsozialismus. Die Jahre 1933 bis 1937“, in: Michels, Norbert (Hg.): Verrat an der Moderne. Die Gründungsgeschichte und das erste Jahrzehnt der Anhaltischen Gemäldegalerie Dessau 1927–37, Dessau: Anhaltische Gemäldegalerie 1996, S. 80–117.
- Zijlmans, Kitty/van Damme, Wilfried: World Art Studies: Exploring Concepts and Approaches, Amsterdam: Valiz 2008.

Bildnachweise

Abb. S. 6

Mário Pedrosa und Ivan Serpa, Crescimento e criação, 1954, Buchcover.
Archiv Quito Pedrosa, Rio de Janeiro

Abb. S. 30/31

Installationsansicht der Sammlung des
MASP, Rua 7 de Abril, 1940er Jahre.
Fotograf: unbekannt. Acervo do Centro
de Pesquisa do MASP/Museu de Arte de
São Paulo Assis Chateaubriand

Abb. S. 32

Pietro Maria Bardi spricht neben Assis
Chateaubriand an der Eröffnung des
Museu de Arte de São Paulo, 1947.
Fotograf: unbekannt. Acervo do Centro
de Pesquisa do MASP/Museu de Arte de
São Paulo Assis Chateaubriand

Abb. S. 60

Ausstellungsansicht „Bahia no Iberapue-
ra“, 5. Biennale São Paulo, 1959.
Instituto Bardi Archive, São Paulo. Photo:
Miroslav Javurek, 048ARQf0007

Abb. S. 92

Artur Amora, Ohne Titel, undatiert.
Öl auf Leinwand, 45 x 55.3 cm
Sammlung Museu de Imagens do
Inconsciente, Rio de Janeiro

Abb. S. 120/121

„Ausstellung brasilianischer Künstler“,
Raumaufnahme, Haus der Kunst Mün-
chen 1959, Foto: Künstlerverbund im Haus
der Kunst e.V., München

Abb. S. 122

Zeitungsausschnitt A Gazeta São Paulo,
18.9.1957. GNM, Deutsches Kunstabchiv,
NL Grote, Ludwig, 1817-1957_09_10.

Abb. S. 146

Sonderausstellung Paul Klee, 2. Biennale
São Paulo, 1953. Fundação Bienal de
São Paulo/Arquivo Histórico Wanda
Svevo

Abb. S. 158

„Ausstellung brasilianischer Künstler“,
Raumaufnahme Haus der Kunst München
1959, Foto: Künstlerverbund im Haus der
Kunst e.V., München

Abb. S. 182

Lasar Segall, „Erinnerung an Wilna“, 1917.
Radierung, 28 x 22 cm. Museu Lasar
Segall, São Paulo

Abb. 194/195

5. Biennale São Paulo, „Bahia no Ibera-
puera“, Aussenansicht, 1959. Fundação
Bienal de São Paulo/Arquivo Histórico
Wanda Svevo

Abb. S. 196

Alfredo Volpi, „Menina“ („Retrato de
Eugênia“), 1951. Öl auf Leinwand, 116 x 73
cm. 2. Biennale São Paulo, Sala geral.
Fundação Bienal de São Paulo/Arquivo
Histórico Wanda Svevo

Abb. S. 220

„Konkrete Kunst. 50 Jahre Entwicklung“,
Helmhaus Zürich, 1960. Zeitungsartikel
im Tagesanzeiger, 2.8.1960, Fotokopie.
Archiv der Autorin

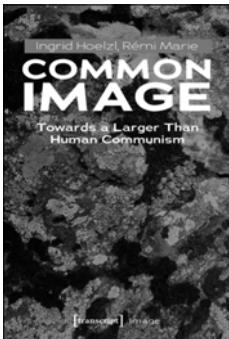
Abb. S. 236

Lygia Clark, „Bicho“ [„Creature“],
1960/66, Ausstellungseröffnung „Lygia
Clark: Variable Objekte“, Studiengalerie
Stuttgart, 1964. Foto: Elisabeth Walther
Bense; Archiv Elisabeth Walther Bense
ZKM Karlsruhe; Werk: Courtesy of „The
World of Lygia Clark“ Cultural Associa-
tion

Umschlag

8. Biennale São Paulo, Allgemeine
Ausstellung, Efício Putzolu. Foto: © Athay-
de de Barros. Fundação Bienal de São
Paulo/Arquivo Histórico Wanda Svevo

Kunst- und Bildwissenschaft



Ingrid Hoelzl, Rémi Marie

Common Image

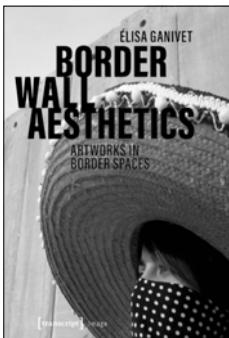
Towards a Larger Than Human Communism

2021, 156 p., pb., ill.

29,50 € (DE), 978-3-8376-5939-9

E-Book:

PDF: 26,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5939-3



Elisa Ganivet

Border Wall Aesthetics

Artworks in Border Spaces

2019, 250 p., hardcover, ill.

79,99 € (DE), 978-3-8376-4777-8

E-Book:

PDF: 79,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-4777-2



Ivana Pilic, Anne Wiederhold-Daryanavard (Hg.)

Kunstpraxis in der Migrationsgesellschaft

Transkulturelle Handlungsstrategien
der Brunnenpassage Wien

2021, 244 S., kart.

29,00 € (DE), 978-3-8376-5546-9

E-Book:

PDF: 25,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5546-3

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**

Kunst- und Bildwissenschaft



Petra Lange-Berndt, Isabelle Lindermann (Hg.)

Dreizehn Beiträge zu 1968

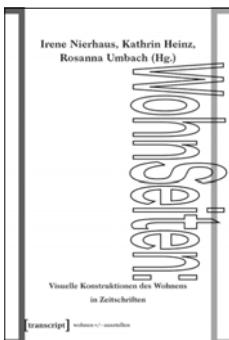
Von künstlerischen Praktiken und vertrackten Utopien

Februar 2022, 338 S., kart.

32,00 € (DE), 978-3-8376-6002-9

E-Book:

PDF: 31,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-6002-3



Irene Nierhaus, Kathrin Heinz, Rosanna Umbach (Hg.)

WohnSeiten

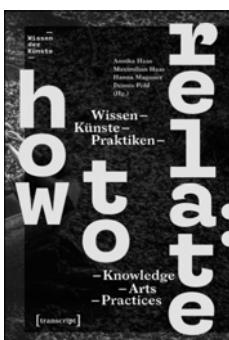
Visuelle Konstruktionen des Wohnens in Zeitschriften

2021, 494 S., kart., 91 SW-Abbildungen, 43 Farabbildungen

45,00 € (DE), 978-3-8376-5404-2

E-Book:

PDF: 44,99 € (DE), ISBN 978-3-8394-5404-6



Annika Haas, Maximilian Haas,
Hanna Magauer, Dennis Pohl (Hg.)

How to Relate

Wissen, Künste, Praktiken / Knowledge, Arts, Practices

2021, 290 S., kart., 67 Farabbildungen, 5 SW-Abbildungen

35,00 € (DE), 978-3-8376-5765-4

E-Book: kostenlos erhältlich als Open-Access-Publikation

PDF: ISBN 978-3-8394-5765-8

**Leseproben, weitere Informationen und Bestellmöglichkeiten
finden Sie unter www.transcript-verlag.de**