

Wechselwirkungen der Moderne – über den gegenseitigen Einfluss von
außereuropäischen und westlichen Kulturen in der modernen Kunst
am Beispiel der indianischen Malerei

Dissertation

zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades
an der Philosophischen Fakultät der
Georg-August-Universität Göttingen

vorgelegt von

Nadine Ernst
aus Northeim

Göttingen 2018

1. Gutachter: Prof. Dr. Gordon Whittaker
2. Gutachter: Prof. Dr. Andrew Gross

Tag der mündlichen Prüfung: 06. November 2018

Eidesstattliche Versicherung:

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die eingereichte Dissertation „Wechselwirkungen der Moderne – über den gegenseitigen Einfluss von außereuropäischen und westlichen Kulturen in der modernen Kunst am Beispiel der indianischen Malerei“ selbständig und ohne unerlaubte Hilfe verfasst habe. Anderer als der von mir angegebenen Hilfsmittel und Schriften habe ich mich nicht bedient. Alle wörtlich oder sinngemäß den Schriften anderer Autorinnen oder Autoren entnommenen Stellen habe ich kenntlich gemacht. Die Abhandlung ist noch nicht veröffentlicht worden und noch nicht Gegenstand eines Promotionsverfahrens gewesen.

Inhalt

1.	EINLEITUNG	6
1.1	THEMENEINFÜHRUNG	6
1.2	PROBLEMSTELLUNG	9
2.	MODERNE KUNST UND IHRE ENTWICKLUNG.....	12
2.1	ZEITLICHE EINORDNUNG	12
2.2	PRIMITIVISMUS – EINEBEGRIFFSERKLÄRUNG.....	15
2.3	DER PRIMITIVISMUS IN DER EUROPÄISCHEN MALEREI	19
2.4	INDIANISCHE KUNST ALS EINFLUSS AUF DIEMODERNE EUROPÄISCHE MALEREI 27	
3	DIE GESCHICHTE DER INDIANISCHEN MALEREI	34
3.1	DIE INDIANISCHE MALEREI VOR DER ANKUNFT DER EUROPÄER	34
3.2	DER ERSTE EINFLUSS DER WEIßEN AUF DIE INDIANISCHE MALEREI	44
3.3	DIE ERSTEN TRADITIONELLEN SCHULEN.....	51
3.4	DIE MODERNE INDIANISCHE MALEREI DER USA AB 1960	57
3.5	DIE PROBLEMATIK DER MODERNEN INDIANISCHEN MALEREI.....	61
3.6	DER INDIANISCHE BLICK AUF DIE KUNST DES WESTENS	67
4	WECHSELSEITIGE EINFLÜSSE DER MODERNEN INDIANISCHEN UND EUROPÄISCHEN MALEREI	76
4.1	KUBISMUS.....	78
4.2	EXPRESSIONISMUS.....	99
4.3	SURREALISMUS	108
4.4	ABSTRAKTER EXPRESSIONISMUS	114
5.	DIE FRAGE DER ZUGEHÖRIGKEIT	126
5.1	DIE BETRACHTUNG DER INDIANISCHEN MALEREI IN DER KUNSTGESCHICHTE	127
5.2	DIE BETRACHTUNG DER INDIANISCHEN MALEREI IN DER ETHNOLOGIE.....	131
6	FAZIT	137
	ABBILDUNGSVERZEICHNIS	138
	KÜNSTLERBIOGRAFIEN.....	140
	BILDQUELLEN	144
	LITERATURVERZEICHNIS.....	146

1. Einleitung

1.1 Themeneinführung

Die indianische Malerei ist in Deutschland bisher nur wenig bekannt. Sei es die traditionellen Malereien oder auch die moderne Malerei im Besonderen, haben bisher nur in wenigen Fällen ihren Weg in die deutschen ethnologischen Museen geschafft. In kunstgeschichtlichen Einrichtungen hat diese Form der Kunst bisher noch keine Aufnahme gefunden. Dabei sind die modernen Künste außereuropäischer Kulturen auf dem Vormarsch in die Kunstszenen dieser Welt und finden nicht nur beim Betrachter, sondern auch schon seit vielen Jahren besonders unter Künstlern Eingang in die moderne Kunst Europas und Amerika.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts kam es zu einer rasanten Entwicklung in der Kunst, weg von einer akademischen Prägung und hin zu freien Stilen.¹ Man wendete sich ab von der naturalistischen Darstellung und begann mit abstrakten Formen, die sich von anderen Kulturen inspirieren ließen. Von Europa ausgehend schwappte die Welle der modernen Kunst nach Amerika, wo sie von amerikanischen wie indianischen Künstlern gleichermaßen aufgegriffen wurde. Durch die zunehmende Globalisierung fand sowohl zwischen den Künstlern als auch zwischen den Kulturen ein reger Austausch statt, der sich in den Kunstwerken der modernen Malerei wiederfindet. Von diesem Zeitpunkt an verschwimmen zunehmend die Grenzen zwischen den Kulturen, was die Form der Darstellung von Gedankengut betrifft. Gerade dadurch bieten sich neue Möglichkeiten, die eigene Kultur zu reflektieren und aus ihr selbst Inspiration zu ziehen.

Seit dieser Zeit dient die Kunst in einem noch nie dagewesenen Ausmaß der politischen Meinungsäußerung, der Kritik und der Reflektion. Der Kunstmarkt ist wie alle anderen Märkte zu einem Weltmarkt geworden. Und trotzdem gibt es

¹ Ich widme mich in meiner Arbeit dem Zeitraum nach 1900, obwohl in der Wissenschaft der Zeitraum ab 1800 als „Moderne“ angegeben wird. Einen Einfluss der außereuropäischen Kulturen und damit eine Veränderung in der Malerei war damals schon gegeben und manifestierte sich bereits im Impressionismus, soll aber nicht Teil dieser Arbeit sein.

Kunstrichtungen, die bis heute zwar in der Moderne,² aber nicht in der Kunstwelt zur Gänze angekommen sind.

Der modernen indianischen Malerei ist die Anbindung an die Welt der Fine Art³ noch nicht gelungen. Durch den Indian Arts and Crafts Act⁴⁵ sind viele Künstler geschützt unter einem Label, doch dieses ist äußerst strittig und nicht alle indianischen Künstler entsprechen den festgelegten Definitionen. Die Kunstgeschichte, die sich überwiegend mit westlicher Kunst auseinandersetzt, hat mit der indianischen Malerei so ihre Schwierigkeiten. Die indianische Kunst entspricht den gängigen Stilen, mit den Themen aber tut sich die Fachwelt schwer. Für die Ethnologie gilt indianische Kunst ebenfalls als ein kompliziertes Thema. Zu viel Indianisches für die Kunstgeschichte, zu wenig Indianisches für die Ethnologie. Dabei hat die moderne europäische Kunst ihre Anstöße von den außereuropäischen Kulturen bekommen, unter anderem von den indianischen Kulturen. Von der Entdeckung Amerikas bis zu den ersten Forschungsreisen hat sich die europäische Kunst die Formensprache anderer Kulturen zum Vorbild genommen und neu interpretiert.

Der Primitivismus, wie der Einfluss der außereuropäischen Kulturen auf die Kunst genannt wird, spielt bei der Entwicklung neuer Stile eine entscheidende Rolle. Die Indianer waren dabei vor allem in Deutschland von besonderem Interesse, wurden romantisiert, zu einem Ideal verklärt und als Thema immer wieder gerne von Malern aufgegriffen. Die frühen Künstler der Moderne hatten bereits den Wert dieser Kulturen und ihrer Güter erkannt und anerkannt. Wieso also ist uns in der Kunstgeschichte eine gleichwertige Anerkennung noch nicht gelungen? In Bezug auf die moderne Malerei ist eine Wechselwirkung zwischen den indianischen Kulturen und den westlichen Künstlern eindeutig

² „Moderne“ meint in diesem Zusammenhang die Zeit ab 1900, ab der der Begriff „moderne Kunst“ genutzt wurde, um sich von der traditionellen und akademischen Kunst abzugrenzen.

³ Zu Deutsch „schöne Kunst“ – der Begriff stammt aus dem Englischen und bezeichnet allgemein Kunst, die lediglich dem Zweck dient, schön zu sein, aber keinen praktischen Nutzen hat.

⁴ Der Indian Arts and Crafts Act ist ein Gesetz, welches 1935 zum ersten Mal erlassen wurde und indianische Kunst und Handwerksarbeiten unter staatlichen Schutz stellte. Das heute gültige Gesetz zum Schutz der Kunst wurde 1990 erlassen und 2010 angepasst. Überwacht wird die Einhaltung des Gesetzes vom Indian Arts and Crafts Board, wo eine Abschrift des Gesetzes angefordert werden kann.

⁵ Indian Arts and Crafts Board: <https://www.doi.gov/iacb/> (Stand 10.10.2017).

nachgewiesen. Und dennoch scheinen Kunstgeschichte und Ethnologie dieses gemeinsame Erbe nicht gerne aufzugreifen. Das Zusammenspiel und der Austausch verschiedener Kulturen ist noch immer ein vielfach diskutiertes Thema in vielen Bereichen unseres Lebens. In der Kunst wird die Thematik vermutlich immer bestehen bleiben, genauso wie sie immer weiter von politischer und gesellschaftlicher Seite aus beeinflusst werden wird.

Der sogenannte Primitivismus in der Kunst ist kein junges Phänomen, sondern hinterließ bereits ab 1900 deutlich sichtbare Spuren. Ein Rückgriff auf frühere Werke und die Werke anderer Kulturen hat die Kunst schon immer beeinflusst und geprägt. Dementsprechend hat sich die Kunstgeschichte an verschiedenen Stellen mit dem Thema Primitivismus auseinandergesetzt. Dass diese Auseinandersetzung nicht nur in der europäischen und amerikanischen Kunst stattgefunden hat, möchte ich in meiner Arbeit am Beispiel der modernen indianischen Malerei näher erläutern.

1.2 Problemstellung

Der Primitivismus in der Kunstgeschichte ist recht gut erforscht, jedoch noch nicht in vollem Umfang. Die Schwierigkeit, das Thema in der Literatur einzugrenzen, liegt darin, dass die schwammige Definition des Primitivismus zu viele einzelne Inhalte hat, die man nicht klar voneinander trennen kann. Zu den primitivistischen Einflüssen zählen neben den außereuropäischen Kulturen auch Werke der sogenannten „naiven Kunst“, worunter Werke von geistig behinderten Menschen und Kindern zu verstehen sind. Allen ist gemein, dass man sie für nicht hoch genug entwickelt hält, um ernsthafte und als künstlerisch wertvoll anerkannte Bilder zu schaffen. Einige Werke beleuchten nur den Einfluss eines Teilbereichs des Primitivismus, wie etwa die Kunst von Kindern oder Geisteskranken auf die moderne Malerei, und lassen andere Bereiche der Definition, wie die außereuropäischen Kulturen, vollkommen aus, was eine klare Übersicht über die vorhandene Literatur erschwert. Besonders in der deutschen Literatur lassen sich sowohl allgemein gehaltene Werke zum Primitivismus in der modernen Kunst als auch Werke zu einzelnen Künstlern mit primitivistischen Einflüssen finden.

Über die indianische Malerei hingegen finden wir besonders in der amerikanischen Literatur viele Werke über Künstler oder einzelne Stämme. Eine sehr ausführliche Dokumentation der indianischen Kunstszenenbeschränkt sich fast ausschließlich auf die USA, wo es viele Museen gibt, die sich auf die indianische Malerei spezialisiert haben. Eine Ausstellung, in der zum ersten Mal ethnografische Artefakte im Zusammenhang mit moderner Kunst gezeigt wurden – also die erste gemeinsame Aufarbeitung beider wissenschaftlichen Ansätze – fand 1984 im Museum of Modern Art statt. In der Ausstellung „primitivism in the 20th century art“ wurden zum ersten Mal die Objekte, die die modernen westlichen Maler inspirierten, zusammen mit deren daraus entstandenen Kunstwerken gezeigt. Leider wurden in diesem Zusammenhang die Wechselwirkung und die Existenz einer modernen indianischen Malerei komplett ausgeklammert, so dass keine modernen Kunstwerke indigener Künstler aufgenommen wurden. Ein zweiteiliger Band führt detailliert durch die erstmals fachübergreifend entstandene Ausstellung von Kunsthistorikern

und Ethnologen. Im Nachhinein musste die Ausstellung jedoch von der ethnologischen Seite her viel Kritik einstecken.⁶

Die Quellen, die sich mit der indianischen Malerei beschäftigen, zeigen zunächst meist die Entwicklung der Malerei und gehen hauptsächlich auf die indianischen Inhalte der einzelnen Bilder im Zusammenhang mit den Traditionen der einzelnen Stämme der Künstler ein. Eine Erwähnung der europäischen Einflüsse findet in diesem Zusammenhang oft nur am Rande statt, meist mit Bezug auf die jeweilige Künstlerbiografie. Es gibt keine Literatur, die sich mit Kunstreisen indigener Künstler nach Europa oder den Austausch mit europäischen oder euro-amerikanischen Künstlern beschäftigt. Von den Künstlern selbst erfährt man meist nur sehr wenig über diese Zusammenarbeit oder Inspirationen.

In meiner Arbeit werde ich zunächst eine kurze Einführung in die Entstehung der indianischen Malerei sowie über die bestehenden Traditionen vor der Eroberung Amerikas und die Veränderungen, die die Europäer mit sich brachten, geben. Dies ist wichtig, um die Bedeutung der modernen indianischen Malerei zu verstehen. Besonders in Bezug auf die zeitliche Entstehung der europäischen Moderne ist dies ein wichtiger Aspekt, da diese sich nahezu linear entwickelt hat, wohingegen die Entwicklungsgeschichte der amerikanischen Moderne in zwei Teilen zu betrachten ist: die Entstehung einer euro-amerikanischen Moderne und die Entwicklung einer modernen indianischen Malerei. Die durch den Primitivismus geprägte europäische Moderne hat einen wesentlichen Einfluss auf die Moderne in der indianischen Malerei gehabt, wobei diese sich wiederum als Einfluss in der euro-amerikanischen Malerei finden lässt. Da sowohl die Ethnologie als auch die Kunstgeschichte in der indianischen Moderne eher ein ‚ungeliebtes Stiefkind‘ sehen, möchte ich im Anschluss für vier ausgewählte Stilrichtungen die wechselseitigen Einflüsse darlegen sowie die Gemeinsamkeiten und Unterschiede zwischen den Arbeiten bekannter Künstler der indianischen und der westlichen Malerei⁷ untersuchen. Hierbei werde ich auf die Entstehung der Werke, deren Einfluss auf andere Künstler und die Art und Weise der

⁶ Vergleiche hierzu: Clifford 2002.

⁷ Der Begriff „westliche Malerei“ meint im Folgenden die europäische und euro-amerikanische Malerei als Gegensatz zur indianischen Malerei.

Beschaffenheit eingehen, sowie das Kunstverständnis und die sozialen Hintergründe der jeweiligen Künstler näher beleuchten.

Grundlage für meine Arbeit ist die bestehende Literatur der Kunstgeschichte zum Thema Primitivismus mit Schwerpunkt auf der Verwendung von indigener Kunst als Inspiration für moderne Malerei sowie die über moderne indianische Kunst bestehenden, meist ethnologisch geprägten Werke. Ich werde den derzeitigen Stand der Forschung der zwei Bereiche kurz darstellen und versuchen, eine Brücke zwischen beiden zu schlagen. Die Vergleiche, Beschreibungen und Interpretationen sind der Gegenstand meiner eigenen Forschung und vertreten allein meine Ansicht. Der in Kapitel zwei gegebene Exkurs über die Entstehung der indianischen Malerei dient dem allgemeinen Verständnis der Szene und dem Aufzeigen der ihr zugrundeliegenden Problematik.

Der Begriff „Indianer“ wird für viele verschiedene Bevölkerungsgruppen in Nord- und Südamerika verwendet. In meiner Arbeit werde ich mich nur mit den nordamerikanischen Indianern, hauptsächlich aus dem Gebiet der heutigen USA, beschäftigen. Kulturell werde ich bei den jeweiligen Künstlern auf die Stammeszugehörigkeit eingehen, dies allerdings nur, wenn es für das Verständnis der Kunstwerke oder die Motivation des Künstlers zwingend erforderlich ist. Zudem schließe ich in den Begriff „Indianer“ die Inuit aus Alaska mit ein, obwohl diese kulturell und abstammungstechnisch nicht zu den Indianern gehören. Dies dient lediglich der Vereinfachung der Termini.

Auf eine Analyse bestehender Farblehren in der europäischen modernen Malerei sowie etwaigen Farbbedeutungen der indianischen Kulturen in großem Umfang soll in dieser Arbeit verzichtet werden. Stattdessen sollen die Umsetzung der Themen sowie deren Entwicklung im Vordergrund der Betrachtungen stehen. Die gezeigten Bilder dienen als Beispiele für den Umgang sowohl mit der Thematik als auch mit den Kunstwerken und Künstlern. Der Betrachtungszeitraum meiner Arbeit bezieht sich auf das 19. und 20. Jahrhundert und vorrangig auf die Abwendung von der akademischen Kunst hin zur freien Kunstgestaltung. Wenn im Folgenden von einem Austausch und Wandel zwischen und innerhalb von Kulturen – europäisch wie amerikanisch – gesprochen wird, dann schließt dies einen Austausch vor dem genannten Zeitraum in keinem Fall aus.

2. Moderne Kunst und ihre Entwicklung

2.1 Zeitliche Einordnung

Die Moderne in der Kunst lässt sich bei genauer Betrachtung nicht auf einen exakt definierten Zeitraum festlegen. Im Allgemeinen bezeichnet sie jedoch die Kunst des 20. Jahrhunderts. Bereits ab 1870 gibt es erste Anzeichen einer neu entstehenden Auffassung von Malerei. Der Impressionismus ließ mit seinen neuen Malweisen und seiner auffallenden Farbgestaltung auf einen beginnenden Umbruch in der Kunst schließen. Doch erst mit dem beginnenden 20. Jahrhundert und den Entwicklungen des Kubismus und Expressionismus, in denen sich die Maler von einem natürlichen Sujet mehr und mehr zu einer neuen Art der Darstellung entwickelten, wurde der Bruch mit der Tradition deutlich fühlbar. Bis zum Beginn des zweiten Weltkriegs hatte die Moderne in der Kunst zu radikalen Wandlungen geführt, die in der Hauptsache folgende Gebiete betraf: Zum einen hatte sie das Konzept und die Darstellung der Realität verändert. Galt zuvor noch das Streben nach einer möglichst genauen Darstellung der Realität, wie es zu Zeiten der Romantik noch der Fall gewesen war, wandten sich die modernen Künstler einer neuen Realität durch Abstraktion zu. Neben der äußeren Realität konnte nun die innere Realität, die Traum- und Gefühlswelten der Künstler zum Ausdruck gebracht werden. Auch die Stellung des Künstlers an sich hatte sich verändert. Die Moderne hat die Auffassung von der Rolle und der Lebensform des Künstlers existenzialisiert; er stand jetzt am Schnittpunkt der wachsenden Spannung zwischen Subjekt und Objekt, Individuum und Gesellschaft und zwischen radikalem Bewusstsein und den elementaren Impulsen des Unterbewussten und hatte die Konflikte direkt in seinem Inneren auszutragen. Die Veränderung des Denkens bedingte die Entwicklung neuer Kunstformen.

Die moderne Kunst war in Europa eine höchst ernste und folgenreiche Kunst, sowohl im einzelnen Werk wie auch in der logischen, scheinbar irreversiblen Entwicklung ihrer Stile vom Impressionismus und Symbolismus, Fauvismus, Expressionismus, Kubismus, Futurismus sowie Abstraktion bis hin zum Surrealismus. Anders verhält es sich hier mit der indianischen

modernen Malerei. Ihre Entstehung folgt der der Moderne in Europa erst gut 30 Jahre später. Dies war nicht zuletzt der eigenen Entwicklung geschuldet.

Die indianische Moderne begann sich bereits vor Gründung des Institute of American Indian Art im Jahr 1932 zu entwickeln. Viele moderne indianische Künstler standen nicht nur innerhalb der USA mit nicht-indianischen Künstlern im Austausch. Wie es zuvor schon die europäischen Künstler getan hatten, reisten die indianischen Künstler, wie etwa Oscar Howe (Yanktonai Sioux) und George Morrison (Chippewa), nach Europa, besuchten dort Kunsthochschulen und erlebten die Entwicklung der Moderne in Europa direkt in Paris und anderen Kunstzentren mit. Von dort nahmen sie Inspiration und Einflüsse mit zurück in die USA, wo sie begannen, die Stilrichtungen in ihre eigenen Werke einfließen zu lassen. In der modernen indianischen Malerei lassen sich vier Besonderheiten feststellen. Zunächst führte der Einfluss aus Europa zu einem Konzept des Dekorativen. Ähnlich der abstrakten Malerei in Europa galt es nun, nicht die Natur zu kopieren, sondern sich allein durch den Traum von der Natur leiten zu lassen.

Der Kubismus und der synthetische Kubismus, auf die ich in einem späteren Kapitel noch genauer eingehen werde, wurden zu einem besonderen Einfluss und einer bevorzugten Stilrichtung, sowohl unter den westlichen als auch den indianischen Malern. Neben der Abstraktion, die sich in allen anderen modernen Stilen auch findet, standen hier besonders die reinen Linien und Farben im Fokus. Dies bildet zeitgleich einen Rückgriff auf die traditionelle Malerei, da viele Stämme in ihren Anfängen besonders auf Linien in Zusammenspiel mit Farben setzten. Nun aber wurde das Naturobjekt zu einem Kunstobjekt gemacht, das nicht mehr den spirituellen Zeremonien diente, sondern vor allem der Ästhetik zuzuordnen war. Die Malerei sollte als Mittel zum Dialog des Menschen mit der inneren Welt fungieren, wobei die Traumwelt in der Kunst abgebildet wurde. Hier finden wir erste Ansätze des abstrakten Expressionismus, dessen lyrische Ausdrucksformen in der Malerei aufgenommen wurden.

Die moderne indianische Kunst entwickelt sich eigentlich erst in den sechziger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts und steht damit in einer geschichtlichen Situation, in der sich die Synthesen der Moderne, die im amerikanischen abstrakten Expressionismus noch einmal bestätigt worden

waren, bereits auflösten. In dieser Einordnung zwischen Moderne und Postmoderne kommt es immer wieder zu Spannungen. Die moderne indianische Malerei als Spätankömmling in der künstlerischen Szene war nicht in die Härte der ideologischen Kämpfe und Konflikte verwickelt, die die Durchsetzung einer neuen Kunstrichtung begleitet hatte. Das ganze Spektrum der modernen und postmodernen Kunststile stand ihr bereits als Ausdrucksmittel zur Verfügung. Die moderne Kunst ist der Ausdruck einer Krise, während sich die indianische Malerei als Ausdruck von wahrhaften realen und alternativen Gefühlen der Geistigkeit einer Minoritätenkultur definiert. Für die indianische Kunst ist die Moderne erst nach Ablösen der spezifischen ideologischen Positionen nutzbar. Die Begriffe selbst verraten eine Reihe neuer Qualitäten (Postqualität) in der heutigen Gesellschaft und Kultur, die offenbar nur negativ definiert werden können, und zwar im Kontrast zu dem, was man als Moderne verstanden hat, wenigstens in Kultur und Kunst. Indem die Kunst auf die Utopie einer „objektiv“ getragenen Bedeutungssetzung verzichtet, wird ganz allgemein die Unfähigkeit sichtbar, den Zusammenhang der Wirklichkeit als einer in sich vernünftigen Realität zur Darstellung zu bringen. Damit wird die Kunst zur partialen Kunst (Reduktionskunst). Ist die moderne indianische Kunst der letzte und jetzt ästhetische Versuch, die verlorene und unwiederbringliche Einheit des indianischen Lebens mit der Natur in der Kunst darzustellen? In der Kunst wird jeglicher Bezug zu der eigenen Lebensweise zur Fiktion. Die moderne Kunst nähert sich durch Imagination der indianischen Moderne und ihre andauernden Konflikte an. Eine Analyse der Entwicklung der indianischen Malerei ist daher nicht nur ein Beitrag zur Kunstgeschichte, sie ist ein Beitrag der Kulturgeschichte der indianischen Bevölkerung in einer sich immer weiter entwickelnden Welt.

2.2 Primitivismus – eine Begriffserklärung

„First of all, art was – if nothing else – beautiful. Art was also rooted in a tradition that reached back to the Old Masters, painters whose names artists repeated as mantra: Michelangelo, Titian, Rembrandt, Rubens. Art was passed from generation to generation in a painstaking process that required the mastery of age-old techniques. Acquiring these techniques mattered more than demonstrating originality or creativity. Art conveyed a message, a moral, or an uplifting story intended to better the lives of those who viewed it. ...⁸

Die moderne Malerei in Europa wird – wie eingangs bereits erwähnt – von der Wissenschaft für die Zeit ab 1800 datiert.⁹ Die Hochphase der Moderne dauerte bis ca. 1930, dann war das Programm der Hochmoderne in allen seinen Facetten zur vollständigen Entwicklung gelangt. Erstmals ließen sich während dieser Entwicklung die modernen Künstler wie Pablo Picasso von außereuropäischen Kulturen inspirieren – ein Einfluss, der in der Wissenschaft als „Primitivismus“ bezeichnet wird. Picasso zitierte in seinen Werken unter anderem aus afrikanischen und ozeanischen Kulturen und schuf mit dem Kubismus einen neuen Ansatz in der Kunst. Um diesen neuen Ansatz besser zu verstehen, werde ich im Folgenden den Begriff „Primitivismus“ und seine Entwicklung näher beleuchten und aufzeigen, worin bis heute die Schwierigkeit seiner Verwendung liegt.

Der Begriff „Primitivismus“ begegnet uns zum ersten Mal im Frankreich des 19. Jahrhunderts. Damals bezeichnete er noch nicht die Artefakte nicht-europäischer Völker, sondern wurde für die frühen Kunstwerke aus Italien und Flandern im 14. und 15. Jahrhundert verwendet. Nichtwestliche Objekte wurden nur selten mit dieser Bezeichnung benannt. Generell kam dem Primitivismus dieser Zeit sehr wenig Aufmerksamkeit zu. Erst mit Beginn des 20. Jahrhunderts begann man, afrikanische und ozeanische Objekte auch unter die Definition des Primitivismus zu stellen. In Amerika hingegen wurde der

⁸Lunday 2015.

⁹ Als Schwelle zur Moderne wird meist die Zeit um das Jahr 1800 genannt. Es beginnt die Zeit einer neuen Autonomie in der Kunst; die Künstler wandeln sich zu „Ausstellungskünstlern“ und sind nicht mehr nur auf Auftraggeber aus Staat oder Kirche angewiesen. Daher können neue Themen erschlossen werden. Allgemein gelten die künstlerischen Mittel des Impressionismus als Signum der künstlerischen Moderne. Aus: Pfisterer 2011.

Begriff bereits zur damaligen Zeit mit der Definition „Rückkehr zur Natur“ versehen (vergleiche hierzu Webster, 1934). Als Terminus für Einflüsse in der modernen Malerei wurde der Begriff „Primitivismus“ erstmals 1938 bei Goldwater verwendet. Bei der Nutzung dieses Begriffes kommt es oftmals zu Verwechslungen; so wird er fälschlicherweise in manchen Publikationen benutzt, um die Kunst indigener Bevölkerungen in nicht westlich geprägten Regionen der Welt zu bezeichnen. Primitivismus ist ein rein westlicher Terminus und bezeichnet neben dem Einfluss nicht westlicher Gegenstände auf die moderne Kunst den Einfluss von Kinderkunst oder den künstlerischen Werken geistig Kranker. Die Benennung „Primitivismus“ ist also in seinen Definitionen sehr schwammig und wird in der Fachliteratur viel kritisiert, konnte bisher aber nicht durch einen weniger kritischen Begriff ersetzt werden. In meiner Arbeit verwende ich den Begriff ausschließlich für die optischen Einflüsse außereuropäischer Kulturgüter auf die moderne Kunst.

Dass die Definition des „Primitivismus“ zu Beginn die Kunst der Vorrenaissance bezeichnet, liegt an dem damaligen Trend, auf Vorrenaissancekunst als Inspiration aufgrund ihrer meist einfachen Darstellungen zurückzugreifen. Hiermit bezweckten die Künstler eine bewusste Abwendung von der damaligen akademisch geprägten Kunst und somit von einer gesellschaftlichen Vorgabe. Diese führte später zu dem vermehrten Aufnehmen von nicht-westlicher Kunst in die eigenen Werke. In der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts änderte sich die Definition durch Matisse, Picasso, Vlaminck und Derain und ihrer Entdeckung der afrikanischen und ozeanischen Kunstendgültig. Besonders afrikanische Masken fanden um 1906/07 Eingang in die Werke der modernen Maler.

Amerikanische Artefakte waren zu dieser Zeit besonders in Deutschland bekannt, in Paris wurden sie erst in den 20er und 30er Jahren zunehmend „entdeckt“. Das damalige Publikum sah nicht-westliche Artefakte und Kunstobjekte nicht als Kunst an. Erst die Wertschätzung durch die frühen modernen Künstler führte zu einem Umdenken in Bezug auf indigene Artefakte vom Kuriosum zum geschätzten Kulturgut. Die Künstler griffen die Objekte, die ihnen durch den steigenden Handel und die zunehmend entstehenden Museen zugänglich wurden, auf und nutzten sie als Instrument zur Kritik an der eigenen Gesellschaft. Erste Rezipienten waren die Fauvisten

und Kubisten. Mit Picassos Werk „Demoiselles d'Avignon“ von 1907 begann das große Interesse an nicht-westlichen Objekten.

Nach dem Zweiten Weltkrieg begannen sich Künstler vermehrt von individuellen Kunstwerken inspirieren zu lassen. Primitive Kunst allein ist jedoch nicht der Grund für die Entwicklung der modernen Malerei; denn die Kunst war bereits dabei sich zu ändern, als die primitive Kunst entdeckt wurde. Durch moderne Medien ist Kunst heute verbreiteter denn je.

Nach dem Impressionismus wandte man sich stark von der möglichst realen Darstellung ab, die bis dahin die Kunst dominiert hatte. Durch andere Kunst oder Medien, wie beispielsweise die sich immer weiter entwickelnde Fotografie, konnte man die eigene Kunst in ihrem Ausdruck erweitern. Zum ersten Mal finden sich derartige Einflüsse bei Gauguin, der in seinen Bildern vermehrt begann, die Darstellungen zu stilisieren. Die Kubisten hingegen fanden eher in Cézanne einen Vorreiter ihrer eigenen Darstellungsweise.

Eine Fang-Maske gilt als Hauptsymbol, diente sie doch Picasso als Inspiration für seine „Demoiselles d'Avignon“. Später findet sich diese Maske bei anderen Künstlern. Von ihrem ethnologischen Wert her betrachtet war diese Maske jedoch nicht von hoher Qualität. Bereits zur Zeit Picassos zeichnete sich in den nichteuropäischen Kulturen ein Marktverständnis für besonders gefragte Objekte ab. Bei den Fang waren diese Masken bereits als Serienmodell für den westlichen Markt hergestellt worden und generell von minderer Qualität. Allerdings zeigt dies, wie wenig gute Stücke den Künstlern zur Verfügung standen. Nun muss dazu beachtet werden, dass die frühen modernen Künstler keine Sammler im eigentlichen Sinne waren, sondern dass sie mehr Wert auf die Optik eines Gegenstandes als auf die Herkunft und Bedeutung legten. Von Picasso ist bekannt, dass aus hunderten Artefakten, die er in seinem Atelier gesammelt hatte, nur wenige von sehr guter Qualität waren. Das Meiste, was ihn in seiner Kunst inspirierte, war Touristenkunst, was jedoch für Picasso nicht von Bedeutung war. „You don't need the masterpiece to get the idea“ – Pablo Picasso. Sammler hingegen wollen jeden Aspekt eines Objektes verstehen und seine Zusammenhänge begreifen. Objekte werden nicht als Kunst von Künstlern hergestellt, sondern von normalen Mitgliedern eines Stammes für rituelle Zwecke – ohne einen Anspruch auf Ästhetik. Die Händler, die in der Anfangszeit mit Artefakten

handelten, waren selten in die Gebiete gereist, aus denen sie Ware bezogen, und waren demnach keine Experten auf dem jeweiligen Gebiet. Die ersten großen Reisen, die der Forschung und dem Beschaffen qualitativ hochwertiger Gegenstände dienten, gab es vermehrt erst nach dem Zweiten Weltkrieg.

Den größten Einfluss nordamerikanischer Artefakte finden wir, wie ich später noch zeigen werde, in der Kunst der Surrealisten. Für das Verständnis der modernen Kunst und ihrer Wechselwirkung mit der modernen indianischen Malerei ist jedoch die allgemeine Entwicklung in der Malerei der Moderne von großer Bedeutung. Daher werde ich mich im Folgenden sowohl mit der Moderne in Europa als auch der Moderne in der indianischen Malerei und deren Entwicklung näher befassen.

2.3 Der Primitivismus in der europäischen Malerei

„Als kunsthistorischer Terminus bezeichnet Primitivismus die Aufnahme sogenannter primitiver Kulturen in der Kunst der Moderne. Abgeleitet vom Lateinischen primitivus (der erste seiner Art) ist es ein ambivalenter Begriff, da in ihm die pejorative Wertung des Wortes >primitiv< mitschwingt, die – ob gewollt oder nicht – einen rückständigen kulturellen Entwicklungsstand konnotieren lässt.“¹⁰

Reisen in andere Länder hatten bereits in der Antike stattgefunden, allerdings noch nicht in den nordamerikanischen Raum. Im Mittelalter wurden diese wesentlich weniger, was dem sich stark durchsetzenden Weltbild des Christentums in Europa entsprach. Erst mit der Entdeckung Amerikas änderte sich dieses Weltbild.

Von damals bis heute gibt es eine andauernde Geschichte des Sammelns indianischer Artefakte. Die frühesten importierten Gegenstände kamen aus dem heutigen Brasilien, von wo aus sich die Eroberung Amerikas weiter nach Norden fortsetzte. Von den ersten Objekten, die aus Amerika nach Europa kamen, sind heute jedoch nur noch eine Hand voll erhalten. Als ältestes Artefakt aus dieser Zeit gilt ein in den 1530ern von Jaques Cartier nach Europa gebrachtes, mit gefärbten Federn verziertes Paar Moccasins. Das bis heute prägendste Zeichen für „indianisch“ ist nach wie vor jedoch der Federschmuck. Bereits in der Kunst des 16. Jahrhunderts diente großer, aus Federn bestehender Kopfschmuck als ein eindeutiges Erkennungszeichen für Indianer. Zunächst sind es jedoch nur einzelne Zeichnungen von Reisenden, die die indianische Bevölkerung zeigen. Die ersten Ölgemälde, die sich mit der Darstellung von Indianern beschäftigen, entstehen erst ab Mitte des 17. Jahrhunderts.

In Deutschland entstehen bereits im 16. Jahrhundert viele Publikationen über die neu entdeckten amerikanischen Kontinente. Das Interesse an Gegenständen aus der neuen Welt, aber auch an den Indianern selbst war sehr hoch. Besonders in der Zeit zwischen dem 17. und dem 19. Jahrhundert „importierten“ die europäischen Königshäuser gerne Indianer. Der Umgang

¹⁰Pfisterer 2011, S. 357.

mit einzelnen Individuen variierte jedoch stark. Während einige wenige in die feinen Gesellschaften eingeführt wurden oder Freundschaften zu Mitgliedern des hohen Adels knüpften, wurden die meisten Indianer in Zoos, auf Völkerschauen und in Kuriositätenkabinetts als Menschenfresser ausgestellt. Durch die wenigen Kontakte zum Hochadel lassen sich einige Einflüsse auf die Mode der einzelnen Länder feststellen. Außerdem avancierte es zu einer Art Trend, seine Kinder mit der nötigen Kleidung auszustatten, so dass diese „Indianer spielen“ konnten. Kunstgegenstände, die in der damaligen Zeit importiert wurden, stammten meist von Stämmen aus dem Raum des heutigen Floridas. Ein Großteil dieser Gegenstände fiel jedoch der europäischen Inquisition zum Opfer, die oftmals von dämonischen Objekten sprach und besonders im Raum Spanien viele Artefakte vernichtete. Doch einige Sammlungen, damals meist in privater Hand und erst später in Museen, konnten erhalten werden.

Gründe für solche Sammlungen war in der Regel das Interesse an raren und kuriosen Objekten. Mit der Erweiterung der eroberten Gebiete in Amerika wuchs die Vielfalt an gesammelten Gegenständen. Eine Veränderung des allgemein existierenden Indianerbildes oder der Gründe für Sammlungen fand allerdings nicht statt. Neben Raritäten und Kuriosen waren es vor allem religiöse und wertvolle Objekte, die ihren Weg in die Sammlungen in der alten Welt fanden.¹¹ Das Künstlerische stand zu diesem Zeitpunkt nicht im Vordergrund. In Amerika selbst begannen die Indianer ihrerseits erste Sammlungen von europäischen Gegenständen anzulegen, so wie es aus dem kleinen Indianerdorf Powhatan in der Nähe von Washington D.C. überliefert ist.¹² Durch diesen Austausch zwischen den einzelnen Kulturen wurde ein besonderer Markt begünstigt. Indianer begannen speziell für erste Touristen und den allgemeinen Handel mit den Europäern Güter herzustellen, so wie die Europäer begannen, bestimmte Gegenstände speziell für den Handel mit Indianern zu produzieren. Dies hatte Auswirkungen auf die Ausführung der

¹¹ Der Grund für das Sammeln von kuriosen und religiösen Objekten war die Faszination an andersartigen Kulturen. Rares und Wertvolles sammelte man auf Grund von Exklusivität.

¹²Rubin 1984.

einzelnen Gegenstände, ästhetische Einflüsse lassen sich nach wie vor aber noch nicht feststellen.¹³

Im 18. Jahrhundert kamen immer mehr Indianer als politische Vertreternach Europa, wo sie Verhandlungen zu Territorialgrenzen und Handelsabkommen führten und erstmals mit der Kultur der alten Welt intensiv in Berührung kamen. Diese Gesandten blieben meist nur für wenige Monate in Europa, bevor sie zurück in ihre jeweiligen Regionen in Amerika gingen. Sienahmen von diesen Reisen die Einflüsse der Kultur und der Kunst mit.

In den Kolonien und an den amerikanischen Gebietsfronten entstanden im 18. Jahrhundert ebenfalls Sammlungen mit indianischen Gütern. Diese hatten jedoch weniger den Anspruch, Kurioses oder Rares zu sammeln, sondern vielmehr einen sentimentalwert, da sie den Soldaten als Erinnerungsstücke dienten. In der Literatur begann der Ton gegenüber den Indianern von einem eher abwertenden zu einem mehr und mehr sentimentalwert Bild umzuschwenken. Zwar wurden Indianer immer noch als Primitive dargestellt, doch anstatt des Bildes vom Barbaren begann sich das des „edlen Wilden“ durchzusetzen, der als ein Frühstadium der Menschheit angesehen wurde. Es entstand eine Art „freundliche Faszination“.

Mit den ersten Forschungsreisen von James Cook¹⁴ und anderen begann ein Zeitalter, in dem Reisen mehr zu wissenschaftlichen Zwecken unternommen wurden und nicht mehr nur zur Eroberung. Diese neuen Reisen fanden nicht nur in der eigenen Heimat ein reges Interesse, sondern wurden in ganz Europa bekannt. Dieser Umstand hatte Auswirkungen auf die Art der nun entstehenden Sammlungen. Viele der damals mitgebrachten Artefakte bilden heute den Grundstein für einige der bis dato bedeutendsten Museen. Und in der künstlerischen Darstellung rückten Indianer immer mehr in den Fokus von Künstlern, wie beispielsweise bei George Catlin oder Carl Bodmer, die wie viele andere Künstler die Expeditionen von Wissenschaftlern zum Zweck der Dokumentation begleiteten, um sich vor Ort inspirieren zu lassen und eigene Sammlungen anzulegen. Das Interesse an dieser die Reiseberichte und Forschungen begleitenden Kunst war in Europa um einiges größer als in den

¹³ Bei der Ausführung wurde weniger Wert auf Material gelegt, da der Fokus nun auf der Masse der Herstellung lag.

¹⁴ James Cook, 1728 – 1779, englischer Entdecker und Seefahrer, der drei Fahrten in den Pazifischen Ozean unternahm.

bereisten Gebieten selbst. Das systematische Erfassen und Sammeln in dieser Zeit bildete die Basis für die sich neu entwickelnde Wissenschaft der Ethnologie. Die ersten ethnologischen Sammlungen entstanden zunächst an Universitäten und in naturhistorischen Museen. Eine Abkopplung in eigene Museen fand erst im 20. Jahrhundert statt. All diese Einrichtungen waren auf die Spenden privater Sammler angewiesen, da die öffentlichen Gelder für die Erweiterungen fehlten. Was diese Sammlungen und Museen gemein hatten, war der Zugang für die Öffentlichkeit. So wurden die Kulturen für die Künstler zugänglich, die nicht auf Reisen in die neue Welt gingen, sondern sich in der eigenen Heimat Inspiration für ihre Werke holten. Festzuhalten bleibt hier, dass es eine eher romantische Darstellung gab, die weder die adäquate Deutung von Kultur noch von Ästhetik als Grundlage hatten. Der koloniale Gedanke von einer überlegenen auf eine primitive Kultur zu schauen, war nach wie vor gegeben. Die Darstellung variierte allerdings innerhalb der Kolonialmächte, da jede ihr eigenes Ziel und ihre eigenen Regionen hatte. Je nach Region konnten Indianer eingeladen werden, nach Europa zu kommen, um dort ihre Tänze in originalen Kostümen für die Öffentlichkeit vorzuführen oder um allgemeine Fähigkeiten, wie die Jagd oder die Herstellung von Alltagsgegenständen, zu demonstrieren. Entsprechend dem bestehenden Klischee, das sich auf die Kultur der Plains Indianer mit ihrem Federschmuck bezog, standen diese noch immer im Fokus, da sie am ehesten dem romantischen Bild des Indianers entsprachen. Gegen dieses Ungleichgewicht in der Darstellung waren die Museen machtlos, da das Publikum in den Ausstellungen die Bestätigung ihrer Klischees erwartete. Ein erneuter Boom von privaten Sammlungen entstand zwischen den beiden Weltkriegen. Hier lässt sich die stärkste Beeinflussung von indigener Kunst auf die europäische Malerei feststellen, da nun auch Künstler begannen, eigene Sammlungen anzulegen. Natürlich wurden die indianischen Künstler durch ihre Reisen nach Europa, die sie nach dem Zweiten Weltkrieg unternahmen, nachhaltig in ihrer Kunst beeinflusst. Die genaue Wechselwirkung soll in einem späteren Kapitel ausführlich beleuchtet werden.

Nach Europa kamen die ersten Objekte amerikanischer Ureinwohner bereits kurz nach der Entdeckung Amerikas durch Columbus. Cortes schickte

mit den ersten Rückkehrern aus der neuen Welt Kunstschatze – vorwiegend Objekte aus Gold – und einige Vertreter der indigenen Gesellschaft in die alte Welt, vorzugsweise Eskimos, die in ihren Booten auf dem Wasser aufgegriffen und auf den Schiffen nach Europa gebracht wurden. Mit der Eroberung Amerikas stieg erneut die Anzahl der Reiseberichte durch Aufzeichnungen von Seeleuten, Händlern und ersten Forschungsreisenden. Missionare, die in der neuen Welt den christlichen Glauben lehrten, verfassten detaillierte Berichte, die neben den fantasievoll ausgeschmückten Schilderungen nun erstmals Themen wie Sprache und Gebräuche in den Fokus rückten. Jedoch waren es meist mehr die ausgeschmückten Berichte, die die Erwartungen der breiten Öffentlichkeit befriedigten.

Im Jahr 1520 wurden einige Artefakte in Brüssel ausgestellt, wo der Künstler Albrecht Dürer diese sah und sie später angesichts der großen Auswahl an Objekten und der Materialien als beeindruckend beschrieb. Zunächst fanden sich in den neu angelegten Sammlungen bevorzugt Gegenstände aus besonderen und vor allem seltenen Materialien. Einen Einfluss auf die Kunst hatten diese jedoch noch nicht. Ihren Weg in die Kunstwerke der damaligen Zeit fanden sie lediglich in der Darstellung verschiedener Reiseszenen (teils während wirklicher Expeditionen angefertigt, teils ohne einen realen Hintergrund auf Grundlage eines Reiseberichts). Die wenigsten Künstler hatten Zugang zu den Sammlungen des Adels. Zur damaligen Zeit war ein Maler noch ein rein gelernter Handwerker, der im Auftrag Arbeiten anfertigte. Erst im 19. Jahrhundert wandelte sich der Beruf des Malers von einem erlernbaren Handwerk zu einer eher freien Kunst. Die Verbreitung von Berichten und dazugehörigen Bildern aus der neuen Welt kam mit dem Buchdruck zu besonderer Geltung und führte zur Bildung von Klischees wie der Existenz der oben angesprochenen Barbaren oder der „edlen Wilden“. Besonders das Bild dieser „edlen Wilden“ fand zu Beginn des 20. Jahrhunderts seinen Weg zurück in die Malerei und diente den ersten modernen Malern wie Picasso, den Mitgliedern der Künstlergruppen des Blauen Reiters oder der Brücke als Inspiration nicht nur in der Kunst, sondern auch in Bezug auf das eigene Leben, das Verhältnis zur Natur und die eigene gelebte Freizügigkeit, die für die Künstler mit dem Leben von Naturvölkern verbunden war.

Zunächst aber waren es sogenannte Völker- und Kuriositätenschauen, die in der Mitte des 18. Jahrhunderts aufkamen und in denen neben den einzelnen Objekten Tiere und Menschen aus verschiedenen Teiler der Welt ausgestellt wurden. Neben dem Einfluss der Sammlungen und Kuriositätenkabinette auf die moderne Malerei führte die immer weiter voranschreitende Expansion des Abendlandes zusammen mit dem technischen Vorschritt zu einem immer größer werdenden Interesse an fremden Kulturen, Gebräuchen und Sitten. Im Zuge des sich immer weiter ausbreitenden Liberalismus stieg die Anzahl an privaten Sammlungen, die später Museen überlassen und damit für die breite Öffentlichkeit zugänglich gemacht wurden. Mit der Öffnung der Sammlungen Mitte des 19. Jahrhunderts oder ihrer Überführung in Museen wurden erstmals Präsentationskonzepte entwickelt.¹⁵ Zudem wurden Forschungsreisen in die Kolonialgebiete und weiter entfernte Ländereinfacher. Sven Müller¹⁶ spricht in diesem Zusammenhang von einer „zweiten Welle“ des europäischen Kolonialismus. Diese betraf vorrangig den afrikanischen und ozeanischen Raum. In dieser Zeit begann sich die Ethnologie als neue Wissenschaft abzuzeichnen. Ihre Entstehung kann nicht losgelöst von Primitivismus gesehen werden.¹⁷

Eine erste Erwähnung verwandter Begriffe wie „Völkerkunde“ oder „Ethnografie“ finden sich bereits 1771 bei dem Göttinger Historiker August Ludwig Schlözer. Der Begriff der Ethnologie findet seine erste Verwendung 1783 bei Adam Frantisek Kollár. Von einem wirklichen Durchsetzen des Begriffs in Deutschland kann jedoch erst ab den 1920er Jahren gesprochen werden. Zu diesem Zeitpunkt hatte der primitivistische Einfluss der indianischen und anderer Stammeskunst in der europäischen Kunst schon seinen Höhepunkt überschritten.

Betrachtet man den Zeitraum zwischen 1890 und 1920 genauer, so erscheint einem die Aufnahme der Stammeskunst als Inspiration der sich neu erfindenden Kunst als durchaus plausibel. Die sich immer weiter ausdehnende Welt mit ihren vielfältigen Völkern hatte einen großen Einfluss auf das Gedankengut und die Kunst. Besonders in der Kunst jedoch stellte der

¹⁵ Museen versuchten über die bestehenden Klischees hinaus ein umfassendes Bild von Kulturen zu vermitteln.

¹⁶ Müller 2010.

¹⁷ Vgl. Müller, 2010.

Umgang mit den Objekten einen Bruch mit den althergebrachten Idealen dar. War in der Malerei in Europa bisher der Realitätsgedanke ein tragendes Fundament der Darstellung, so musste man sich nun mit den stilisierten Formen der sogenannten „primitiven Kunst“ auseinandersetzen. Dem in der Zeit einheitlichen Bruch mit der Tradition wandten sich nun Künstler von der realistischen zur stilisierten und provozierend „hässlichen“ Darstellung zu. Diese diente dem Oppositionsgedanken, der die Abwendung vom bisher vorherrschenden Ästhetizismus bedeutete und zu den erklärten Zielen der Avantgarde gehörte.

Die Beziehung zwischen ethnografischen Gegenständen und der Entwicklung der modernen Malerei kann nur in kulturellem und historischem Zusammenhang gesehen werden. Die Dekomposition der Realität, wie wir sie bei Cézanne und den Kubisten finden, ist der damaligen Weltsituation geschuldet. Mit dem Ersten Weltkrieg und der Zunahme der modernen Technik wurde die Realität als zunehmend surrealistisch empfunden, was in der Literatur und der Kunst zum Ausdruck kam. Man stellte die Realität in Frage. Der zunehmenden technischen Revolution stellten die Künstler die durch Ethnografika inspirierte Kunst des Inneren gegenüber. Der daraus entstehende ethnografische Surrealismus hatte die Aufgabe, das volle Potential kultureller Ausdrucksweisen zu studieren, wobei Surrealismus kein rein europäisches Phänomen war, sondern international auftrat. 1934 hatten sich Ethnographie und moderne Kunst in Bezug auf Artefakte komplett voneinander entfernt. In Frankreich, wo ab den zwanziger Jahren vermehrt die Kulturen Nordamerikas in den Fokus der Betrachtung rückten, bekamen besonders zwei Museen eine besondere Stellung: das Tocadero Museum, in dem Picasso sich oft inspirieren ließ und dessen Ausstellungskonzept mehr die Ästhetik in den Vordergrund stellte, und das Museo del Homme, das sich in seinen Ausstellungen eher der Wissenschaft verpflichtet sah und mehr der heutigen Ethnologie nahestand.

Bei jeder Betrachtung von Kultur wird die kulturelle Realität aus ihrem Kontext gerissen, durch die Differenz einer Betrachtung von innen und von außen. Picasso war, wie bereits zuvor erwähnt, weder an den kulturellen Hintergründen der ihn inspirierenden Gegenstände interessiert noch an Afrika an sich, von wo er die meisten Objekte seiner Sammlung bezogen hatte. Für

ihn zählte rein die Form eines Objektes. Die Adaption des fremden Kulturgutes für den eigenen Ausdruck gab es jedoch, wie bereits erwähnt, auch bei indigenen Kulturen. Diese nutzten sie hauptsächlich in ihren kreativen Prozessen und um Unterschiede statt Gemeinsamkeiten zur eigenen Identität zu finden und abzugrenzen. Es sei an dieser Stelle aber noch einmal darauf hingewiesen, dass indigene Kulturen zwar aus ästhetischen Gründen Objekte schufen, der Begriff „Kunst“ hier jedoch nicht genutzt werden kann, da er nicht universell ist, sondern eine westliche Kategorie darstellt. Die „Erhebung“ von Artefakten zu Kunstobjekten sollte sowohl in der Kunstgeschichte als auch in der Ethnologie kritisch betrachtet werden. Die Herstellung der Objekte durch indigene Völker in den von Europäern eroberten und regierten Gebieten ist nicht unproblematisch. Während heute noch die moderne Kunst mit einer positiven Ausdrucksweise verknüpft wird, haftet dem Primitivismus bis dato eine negative Note an, die sich nicht einfach lösen lässt. Objekte werden nach einem modernen westlichen System in wahlweise primitive Kunst oder Ethnografika klassifiziert, die einem Zweck dienen. Dabei ist es nicht von Belang, aus welchem kulturellen Kontext etwas stammt, sondern nur, wie es von der westlichen Gesellschaft gesehen wird. Bereits vor ihrer „Entdeckung“ durch die modernen Künstler, wurden die Objekte von Sammlern und ersten Wissenschaftlern in Skulptur oder materielle Kunst eingestuft. Den Skulpturen kam hierbei die Bewertung als Kunst zu; sie hatten einen ästhetischen Wert. Die materiellen Kunstgegenstände wurden mehr als Ethnografika bewertet, die ihre Bedeutung aus ihrem Gebrauch zogen. Für den Austausch zwischen den Kulturen gilt, dass ein westlicher Einfluss immer eine indigene Antwort bedingt. In Ausstellungen damals wie heute kann immer nur ein gewisser Teil einer Kultur gezeigt werden. Daher ist bei der Betrachtung einer Ausstellung stets die Frage wichtig, an welchen Stellen eine Exklusion von Wissen stattgefunden hat und wie diese zu werten ist.

Welchen detaillierten Einfluss die indianischen Kunstobjekte auf diese Entwicklung hatten und welche Künstler von ihnen am meisten beeinflusst wurden, werde ich im nächsten Kapitel näher erörtern.

2.4 Indianische Kunst als Einfluss auf die moderne europäische Malerei

Wie bereits in Kapitel 2.2 näher erläutert, kamen die ersten Einflüsse auf die moderne Malerei durch das Ausstellen von Artefakten in Kuriositätenkabinetts und privaten Sammlungen zustande. Wie im Besonderen Gegenstände aus dem Raum Nordamerika ihren Weg nach Europa fanden, sei in diesem Kapitel daher noch einmal genauer dargestellt.

Eine detaillierte Einleitung zu diesem Thema liefert Christian Feest im Ausstellungskatalog zu der bereits erwähnten New Yorker Ausstellung „primitivism in the 20th century art“.¹⁸ Leider finden sich hier keine konkreten Beispiele zu einzelnen Objekten, die Einfluss auf die einzelnen Künstler oder deren Kunstwerke hatten. Währendes bereits detaillierte Arbeiten über den Einfluss der afrikanischen oder ozeanischen Artefakte auf die Kunst gibt – zum Beispiel die bekannte Fang-Maske, deren Einfluss sich in vielen Werken von Picasso, Braque und anderen modernen Malern einwandfrei nachweisen lässt –, sucht man nach Werken speziell zum Einfluss amerikanischer Kulturen zumindest in Deutschland noch immer vergebens und in der internationalen Literatur sind die Quellen zu diesem Thema noch nicht sehr verbreitet.

Anders verhält es sich mit den Werken der Literatur. Hier findet sich eine Fülle von Reiseberichten, Geschichten und Beschreibungen der indianischen Kulturen, wenn auch in sehr verklärter Form. Der Panindianismus¹⁹ und die sich mit ihm weiterentwickelnden Klischees vom „echten Indianer“ hatten sich hier besonders durchgesetzt und leisteten somit einen großen Beitrag zur Verklärung des Indianerbildes in der Öffentlichkeit und beeinflusste so indirekt die Darstellung von Artefakten in Sammlungen und Museen in Europa.

Im Folgenden möchte ich einige konkrete Beispiele nennen, wie die indianischen Kulturen einen sichtbaren Einfluss in den Werken moderner Maler hinterlassen haben. Eine konzentrierte Betrachtung ausgewählter Werke der einzelnen modernen Gattungen folgt in Kapitel 6, wo ich auf vier

¹⁸Rubin 1984.

¹⁹Panindianismus bezeichnet eine übergeordnete indianische Identität, die die Vielzahl aller bestehenden indianischen Kulturen zu einer indianischen Solidaritätsgemeinschaft zusammenführt.

verschiedene moderne Stile eingehen und ihre Entstehung in der europäischen wie der indianischen Moderne näher beleuchten werde.

Wenn wir über moderne Maler sprechen, müssen wir uns immer ihre Geschichte vor Augen führen. In den großen Künstlerzusammenschlüssen der neueren Zeit finden sich nicht nur in Europa geborene Künstler. Durch die steigenden Reisemöglichkeiten konnten aus den ehemaligen Kolonien Künstler nach Europa kommen und sich dort niederlassen, sei es nur für einige Zeit oder für immer. Im Surrealismus finden wir hier beispielsweise Wifredo Lam, dessen 1943 geschaffenes Werk „The jungle“²⁰(Abb. 1) zwar keinen sehr deutlichen Bezug zu Lams Heimat Kuba aufweist, sich aber intensiv mit seinem Studium der avantgardistischen Kunst Europas und den dort vorherrschenden primitivistischen Einflüssen auseinandersetzt. Es ist eine visuelle Attacke auf den Kolonialismus durch einen kolonialisierten Künstler. Die Inspirationen für das Bild sind vielfältig; neben den Einflüssen von Picasso findet sich ein Teufel, der an mittelalterliche Darstellungen erinnert. Es ist eine Mischung aus den Erinnerungen an die Kindheit des Künstlers in Kuba mit den Zuckerrohrfeldern und den modernen Einflüssen der surrealistischen Kunst. Als Vorlage für die Personen lassen sich Holzfiguren aus Papua-Neuguinea deutlich erkennen.

In Victor Brauners Werk von 1954 „preludeto a civilizazion“ (Abb. 2) finden wir Einflüsse aus einer indianischen Kultur. Brauner malte sein Bild in Anlehnung an die zeremoniellen Roben der Plains-Indianer (Abb. 3 und 4).²¹ Das Bild zeigt ein stilisiertes Tier, wahrscheinlich ein Pferd, auf einer Wiese vor blauem Grund. Das Tier erinnert an eine abgezogene Lederhaut, wie sie für zeremonielle Roben benutzt wurde.²² Die im Inneren dargestellten Figuren erinnern in ihrer Art an die Darstellungen von Menschen und Tieren, wie wir sie auf den Roben finden, oder an die ersten frühen Werke der indianischen Malerei, so wie etwa die Bilder von Koba (vgl. Kapitel 3.2).

Joan Miro griff in seinen Bildern ebenfalls auf die Vorlagennordamerikanischer Kulturen zurück. Miro's Bilder zeichnen sich generell durch eine kindlich anmutende Beschaffenheit aus. In seinen beiden Bildern „the hunter“ von 1923/ 24 (Abb. 5) und dem 1924/25 entstandenen

²⁰Klingsöhr-Leroy 2015.

²¹Rhodes 1997.

²²Bjerregaard 2003.

„Carnival of harlequin“ (Abb. 6) bediente sich Miro der Darstellung von Eskimomasken, die er in der Sammlung Bretons gesehen hatte. Bei diesen Masken ragen Federn und hölzerne Schnitzereien aus einem stilisierten Gesicht mit teilweise aufgemalten Augen und Nase. Miro gestaltete seine Bilder ähnlich; aus abstrakten Gesichtern oder einzelnen Körperteilen ragen, verbunden durch einfache Linien, geometrische Formen (Abb. 7 und 8).

Der Primitivismus in der modernen Malerei ist, wie bereits erwähnt, sehr vielfältig und kann daher hier nicht umfassend dargestellt werden. Die genannten Beispiele sollen lediglich einen Eindruck vermitteln, wie und in welcher Form eine Beeinflussung der Moderne durch die sogenannten „primitiven Kulturen“ stattgefunden hat. Im nächsten Kapitel werde ich nun zunächst darauf eingehen, wie sich der Einfluss der modernen europäischen Malerei auf die moderne Malerei der indianischen Künstler ausgewirkt hat. Hier werde ich verschiedentlich Beispiele der Einflussnahme der indianischen Künstler auf westliche Künstler aufgreifen, um die Problematik der Ausgrenzung der indianischen Moderne aus der internationalen Kunstszene zu verdeutlichen.



Abbildung 1: Wifredo Lam, "The Jungle", 1943



Abbildung 2: Victor Brauner, „Prelude to a civilisation“, 1954



Abbildung 3 (links): Bisonrobe von Pehrika-Ruhpa, Hidatsa 1833 aus der Sammlung Prinz von Wied im Ethnologischen Museum Berlin

Abbildung 4 (rechts): Bemalte Bisonrobe, Sioux, 1846, Sammlung Köhler im Ethnologischen Museum Berlin



Abbildung 5: Joan Miro, "The Hunter", 1923/ 24



Abbildung6: Joan Miro, "Carnival of Harlequin", 1924/ 25



Abbildung 5: Yup`ik Eskimo, Schwanenmaske, Sammlung Jacobsen 1883, Ethnologisches Museum Berlin



Abbildung 6: Yup`ik Eskimo, Dämonenmaske, Sammlung Jacobsen 1883, Ethnologisches Museum Berlin

3 Die Geschichte der indianischen Malerei

3.1 Die indianische Malerei vor der Ankunft der Europäer

Schon vor dem ersten Kontakt der indianischen Bevölkerung mit den Europäern und deren Vorstellungen von Kunst, gab es bei allen indianischen Stämmen bereits verschiedene Formen von Malerei. Zu den frühesten Formen, die wir in heutiger Zeit noch betrachten können, gehören die Felsenbilder, die hauptsächlich im Westen Nordamerikas gefunden wurden. Es handelt sich hier um insgesamt ca. 15.000 Bilder, die mit Steinwerkzeugen in die Felsen gemeißelt oder mit Farben auf die Felswände aufgebracht wurden.²³Die ältesten dieser Bilder sind bis zu 5000 Jahre alt. An vielen Stellen findet man sich überlagernde Bilder, die in verschiedenen Epochen übereinander gemalt wurden und sich in ihrer Art der Darstellungen unterscheiden.²⁴Bei den bis heute erhaltenen Bildern handelt es sich meist um Gravierungen, Petroglyphe genannt. Bei diesen Bildern wurden die Motive mit Hilfe spitzer Gegenstände in die Felsen eingearbeitet. Diese Art der Herstellung macht die Bilder weitaus witterungsresistenter als die Felsmalereien, die sogenannte Piktographie. Hierbei wurden die Farben, die für die Malereien benutzt wurden, mit Stöcken, Zweigen oder mit den Fingern auf die Felswände aufgetragen. Sie bestanden aus verschiedenen Arten zerriebener Steine oder Erde, die mit Öl, Eiweißen, Speichel oder Blut vermischt wurden. Dadurch waren sie anfälliger für Witterungseinflüsse, was die Datierung der einzelnen Bilder zusätzlich erschwert. Einflüsse durch die fortschreitende Zivilisation trugen zusätzlich zur Zerstörung der Felsmalereien bei.²⁵

Nur wenige Zeichnungen entstanden nach Ankunft der Europäer und sind durch historische Quellen belegt und zeitlich genau eingeordnet. Bei den meisten Bildern ist die Wissenschaft auf Schätzungen angewiesen. Diese werden in erster Linie durch eine Analyse der Art der Darstellungen durchgeführt. Hinweise sind hier verschiedene Gegenstände, die im Laufe der Jahrhunderte aus dem Leben der Indianer verschwanden, wie z.B. die Speerschleuder. Auch Gegenstände, die erst nach der Ankunft der weißen

²³Wellmann und Arndt 1976S.6.

²⁴Schulze-Thulin 1973, S.16 ff.

²⁵Schulze-Thulin 1973, S.15.

Eroberer das indianische Leben beeinflussten, wie z.B. Gewehre, können Aufschluss geben, wann ein Bild entstanden sein könnte. Tierdarstellungen wie etwa die des Pferdes, das erst nach der Ankunft der Spanier Teil des indianischen Lebens wurde, geben ebenfalls Hinweise auf die Zeit der Entstehung.

Die folgende Abbildung 9²⁶ zeigt Petroglyphe, die in der Nähe von Willow Springs in Arizona gefunden wurden. Zu sehen sind Klansymbole der Hopi-Indianer in der Darstellungsweise des Glen Canyon-Stil²⁷, die in den weichen Sandstein geritzt wurden. Die Darstellungen sind zweidimensional und vereinfacht in der Strichführung. Das Besondere hier ist, dass es sich um Klansymbole aller Hopi-Clans handelt – von bereits nicht mehr existierenden Klans –, die sich nebeneinander aufgereiht mehrfach wiederholen. Der Ort, an dem sich diese Symbole befinden, wird von den Indianern Tutuveni genannt und ist für die Hopi ein heiliger Ort, der sich auf dem alten Salzpfad im Grand Canyon befindet. Den gefährlichen Abstieg zu den Salzvorkommen im Berg wagten nur Wenige. In den Vertiefungen des Grand Canyon wohnen im Glauben der Hopi die Geister ihrer Verstorbenen und so ist ein Abstieg hin zu den Salzvorkommen ein Abstieg ins Totenreich. Wer von hier zurückkehrt, dankt den Göttern, indem er sein Klanzeichen in die Felsen graviert. Bis ins 20. Jahrhundert hinein war dies üblich. Abbildung 10²⁸ zeigt die Zuordnung der Symbole zu den einzelnen Klans.

Anders verhält es sich in Abbildung 11²⁹ mit dem dort gezeigten Piktogramm. Hier zu sehen ist ein Schutzgeist der Salish, der sich im Keremeos Creek in British Columbia befindet. Entstanden ist das Bild wahrscheinlich im Zusammenhang mit einem Initiationsritus. Dieser existierte bei den Salish sowohl für Männer wie für Frauen. Die jungen Männer verbrachten zur Initiation mehrere Tage im Wald, wo sie fasteten und beteten, um in einer Vision mit einem mächtigen Geistwesen in Kontakt zu treten, das sie in ihrem weiteren Leben begleiten würde. Junge Frauen hingegen verrichteten in speziellen Hütten verschiedene Aufgaben wie Weben oder Flechten von Alltagsgegenständen. Für beide Geschlechter galt es, ihre

²⁶Wellmann und Arndt 1976, Tafel 10.

²⁷Wellmann 1979.

²⁸Wellmann und Arndt 1976, S. 79.

²⁹Wellmann und Arndt 1976, Tafel 3.

Erfahrungen und ihr Erlebtes in Felsenbildern festzuhalten. Aber auch Erwachsene konnten wichtige Visionen oder Erlebnisse auf den Felsen mit Farbe verewigen.

Für beide Formen der Darstellung gilt, dass sie bis heute in ihren Kulturen überliefert sind und nun in der modernen Malerei der Indianer noch immer Einfluss auf die Darstellungen ausüben, wie wir später noch genauer betrachten werden.

Einfacher ist es, Felsenbilder zu datieren, wenn sich verschiedene Malstile in den Bildern überlagern. In den Bildern lassen sich drei verschiedene Stile feststellen: naturalistische Darstellungen, stilisierte Darstellungen und Abstraktes³⁰. Diese Stile sind zu unterschiedlichen Zeiten entweder einzeln oder in begrenzten Kombinationen bei den verschiedenen Kulturen aufgetreten und können daher Hinweise auf die Entstehungszeit liefern. Interpretationen und Datierungen sind allerdings nur dann möglich, wenn man die in der jeweiligen Region vorherrschenden Verschiedenheiten der Kulturen berücksichtigt. Neben Zu der Herausforderung der Datierung und Zuordnung der einzelnen Bilder kommt noch das Problem der Interpretation. Nicht einmal die Stammesangehörigen sind heute noch in der Lage, die Felsenbilder in ihrer Ganzheit zu deuten. Nur in einzelnen Fällen, vorwiegend bei symbolischen Darstellungen, lässt sich der Inhalt der Zeichnungen nachvollziehen. Allen Stilen ist die einfache zweidimensionale Art der Darstellung gemein. In den einzelnen Bildern herrscht eine Hierarchie in der Darstellung. Dies gilt besonders bei zeremoniellen Malereien. Hier treten die wichtigen Dinge in der Größe hervor, während weniger Wichtiges kleiner dargestellt wird. Inhaltlich sind die Felsenbilder sehr vielfältig. Neben symbolischen Darstellungen werden häufig Rituale gezeigt, da die Bilder selbst meist Bestandteile von Ritualen gewesen sind, wie bei oben genannten Initiationsriten einzelner Stämme. Ebenso können historische Ereignisse, Visionen oder Gebete dargestellt sein.

Unter den alltäglichen Gegenständen fanden sich viele weitere Objekte, die mit Malereien versehen waren. Auf zeremoniellen Roben, Taschen oder den Wänden der Zelte etwa waren oftmals Malereien zu sehen, die etwas über

³⁰Wellmann 1979.

ihren Besitzer oder ihre Besitzerin aussagten. Die meisten dieser Gegenstände sind aufgrund der benutzten Materialien nicht erhalten geblieben.³¹

In der modernen Malerei griffen indianische Maler immer wieder auf die alten Felsenbilder zurück und verwendeten ihren Stil und ihre Symbolik in ihren eigenen Werken, wie beispielsweise Carl Gorman (Navajo), Mike Kabotie (Hopi) oder David Chetlahe Paladin (Navajo), der bereits als Kind die Felsenmalereien bewunderte und durch sie zum Malen inspiriert wurde. In seinen Werken finden sich viele Einflüsse aus den Felsenbildern wieder. Abbildung 12 zeigt das Bild „Clear Creek Odyssey“ von Paladin. Hier zeigen sich besonders der Einfluss und der Stil der Felsenmalereien. Der Hintergrund des Bildes ist einer Steinwand nachempfunden und zeigt neben zwei größer dargestellten Figuren Symbole, die denen der Hopi ähneln. Die beiden großen Figuren sind sogenannte koshares, zwei Clowns, die eine Niederung bei Clear Creek, einem Teil des Navajo Reservats im Nordwesten von Arizona, flankieren. Heute ist diese Niederung fast nicht mehr erkennbar. Und doch finden sich dort Felsmalereien, welche die Navajo in einer Art Schrein angefertigt haben. Paladin versucht in seinem Bild an diese Darstellungen zu erinnern. Der Ort wurde vom Wasser-Klan geheim gehalten, die glaubten, dass am Fuß der Wand ein Fluss läge, von dem aus sie in diese Welt kamen. Die sich in der Mitte befindenden Figuren sind Clansymbole, die für die Sonne, Wüstentiere und das Labyrinth des Lebens stehen. Im Unterschied zu den originalen Felsbildern konnte Paladin in seiner Arbeit auf eine Vielzahl an modernen Farben zurückgreifen, um dem Bild so mehr Dynamik zu verleihen.

Bei den Navajos entwickelte sich neben der Felsen- und Gegenstandskunst eine weitere Kunstform, die besonders für Heilungsrituale wichtig war: die Sandbilder. Diese wurden während der Durchführung von Heilungsritualen in den Boden geritzt oder mit farbigem Sand auf den Boden gezeichnet und am Ende der Zeremonie wieder zerstört. Es gab nur eine begrenzte Anzahl von Motiven, die bis heute verwendet werden. Neben der Malerei entwickelten sich die Sandbilder zu einer modernen Kunstform weiter.³² Heute greifen Künstler auf die alte Tradition der Sandbilder zurück, nur werden sie heute

³¹Schulze-Thulin 1973, S.19 ff.

³²Jacka 1994.

meist mit Klebstoff auf Holztafeln oder auf Leinwänden fixiert und haltbar gemacht. „Sacred Serpent’s World“ von David Chethlahe Paladin (Abb. 13),³³ zeigt eine Schlange auf dem Weg in die Unterwelt. Viele Indianer des Südwestens glauben, dass Schlangen Boten der Unterwelt sind und Gebete zum Regengott bringen. Das 1976 entstandene Bild ist aus fixiertem Sand auf einer Holzfaserplatte.

Eine weitere frühe Form der indianischen Malerei sind die sogenannten „ledgerdrawings“. Darunter werden zwei aufeinander aufbauende Arten von Kunst verstanden. Zum einen gehört dazu die ursprüngliche Form der Ledermalerei, die sich hauptsächlich in den Plains durchgesetzt hatte. Hierbei wurden Malereien auf Bison-, Hirsch- oder Antilopenhäuten angefertigt. Im Gegensatz zum Südwesten war die Malerei hier mehr durch das Individuum geprägt und zeichnete sich durch einen bewegten Stil aus. Die Bilder wirken im Vergleich mit den Wandbildern nicht stoisch, sondern versuchen die Bewegungen von Mensch und Tier aufzugreifen und darzustellen. Dabei weisen sie jedoch wie alle frühen indianischen Formen der Malerei keine perspektivische Darstellungsweise auf. Die Handlungsrichtung in den Bildern ist meist von rechts nach links. Die Art der Darstellungen war nach Geschlechtern getrennt. Während Männer meist Gegenständliches malten, waren für Frauen abstrakte Motive vorgesehen. Dargestellt wurden hauptsächlich kriegerische Ereignisse, meist aus dem eigenen Leben, aber auch das normale Dorfleben wurde abgebildet, ebenso wie Tänze, Zeremonien oder die Jagd. Diese Art der Malerei war besonders gut für Erzählungen geeignet und bildete die Grundlage für die später ebenfalls unter dem Begriff „ledgerdrawings“ bekannt gewordenen Bilder aus Fort Marion, die eine direkte Fortführung des Stils der Ledermalerei waren. Die neuen „ledgerdrawings“ entstanden gegen Ende des 19. Jahrhunderts und gehören in die durch Weiße beeinflusste Kunst, die ich im nächsten Kapitel genauer vorstellen werde.

Im Südwesten, bei den Pueblo-Indianern, war neben den Fels- und Sandbildern eine besondere Form der Wandmalerei vertreten, die Kivamalerei. In den Kivas, den Zeremonialräumen der Pueblo-Indianer,

³³Paladin 1992.

spielten sie bei religiösen Riten eine Rolle. Die Bemalung der Wände stellte einen Teil der Rituale dar, die für das ganze Volk Wohlergehen bringen sollten. Die Kivamalerei wurde in Secco-Technik ausgeführt, also auf den trockenen Putz der Wände in den unterirdischen Räumen während der verschiedenen Rituale aufgetragen. Diese Malereiform ist heute noch in den Dörfern der Pueblo-Indianer zu finden. Dargestellt sind übernatürliche Wesen, Menschen, Tiere oder Pflanzen in zweidimensionaler Form ohne Einteilung der Bildgründe, Vordergrund, Mittelgrund und Hintergrund. Die Malerei in den Kivas ist sehr unpersönlich und für die Öffentlichkeit nur selten zugänglich. Frühere Besucher hatten durch unangebrachtes Verhalten das Misstrauen der Indianer geweckt, die nun auf Besucher nur noch mit äußerster Zurückhaltung reagieren. In die Werke moderner Pueblokünstler hat die Kivamalerei dennoch ihren Einfluss eingebracht.

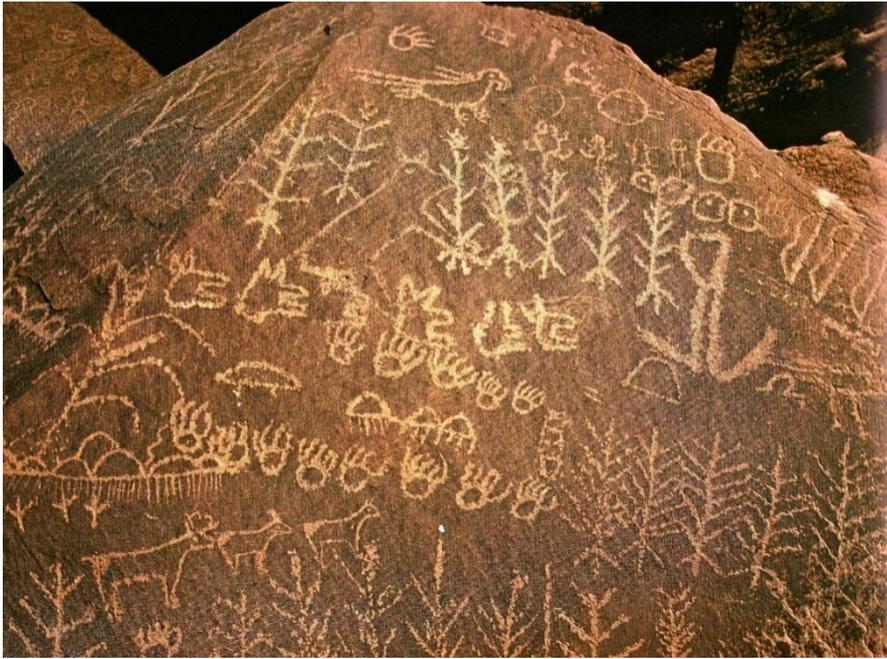


Abbildung 7: Petroglyphe - Hopi-Klansymbole bei Willow Springs, Arizona

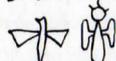
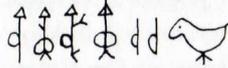
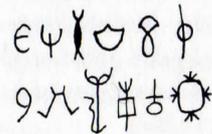
Dachs		Papagei	
Bär		Kaninchen	
Bogen		Rote Ameise	
Schmetterling		Schilf	
Wolke		Sand	
Mais		Schlange	
Steppenwolf		Schnee	
Kräh		Spinne	
Adler		Eiche (Klan nicht mehr existent)	
Blauhäher		Seil	
Horn (des Bergschafes)		Rabbit Bush (Chrysothamnus graveolens)	
Kachina		Aufgehende Sonne	
Eidechse		Puma	
Mond (Klan nicht mehr existent)		Nicht identifizierbare Klansymbole	

Abbildung 8: Bedeutung der Klansymbole nach Wellermann



Abbildung 9: Piktographie – Schutzgeist; Keremeos Creek, British Columbia



Abbildung 10: David Chetlahe Paladin "Clear Creek Odyssey", Acryl und Ton auf Leinwand, 1982

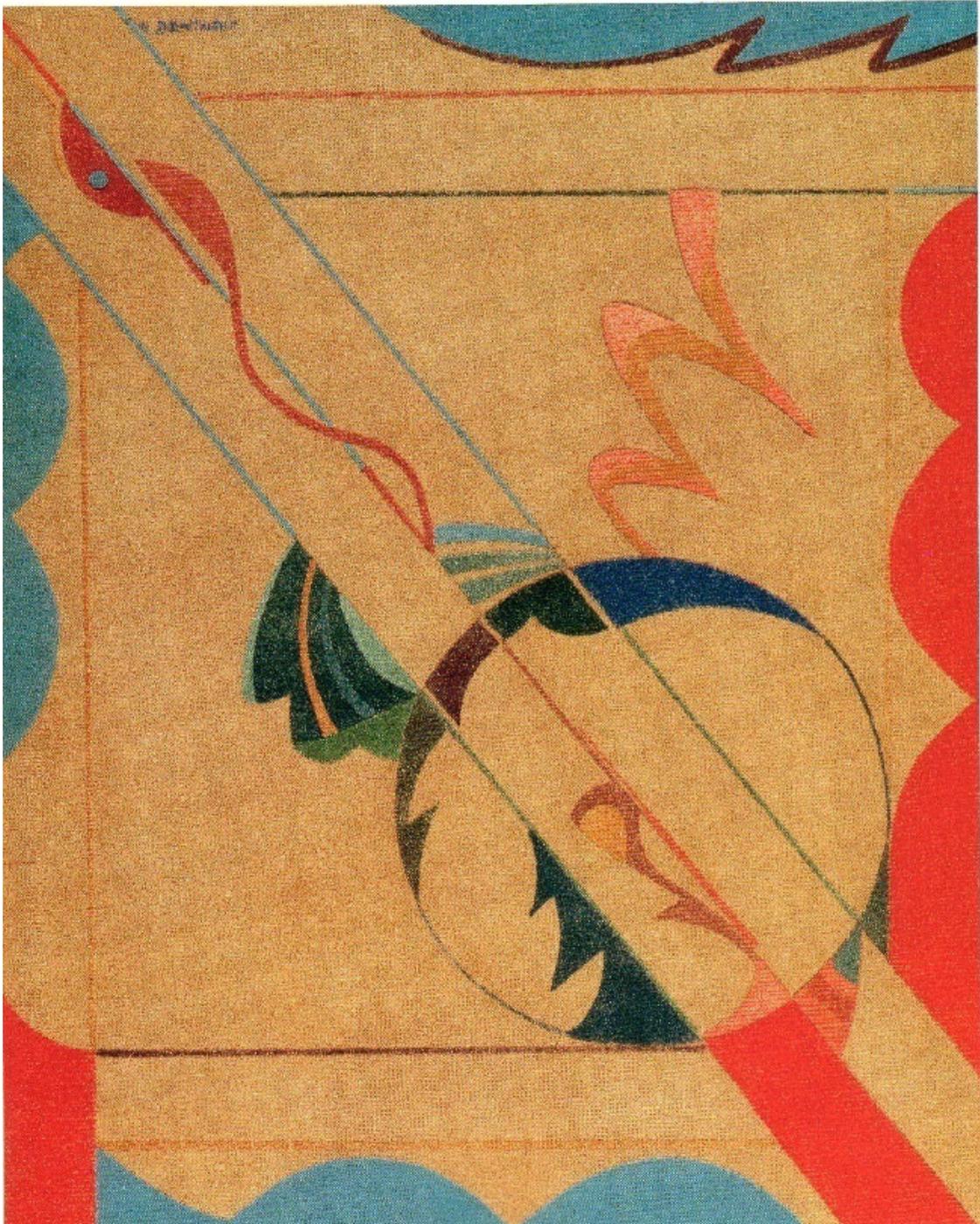


Abbildung 11: David Chathlahe Paladin „SacredSerpent's World“ 50,8 x 40,6 cm, Sand auf Holzfaserplatte, 1976

3.2 Der erste Einfluss der Weißen auf die indianische Malerei

Nach der Eroberung Amerikas wurden die Indianer mit vielen neuen Einflüssen konfrontiert. Dies zeigte sich unter anderem in der Malerei. Der Begriff Kunst, den es bis dahin nicht in den indianischen Sprachen gegeben hatte, und seine Bedeutung begannen für die indigene Bevölkerung einen maßgeblichen Stellenwert zu erlangen. 1875 wurden 72 junge Krieger aus dem Plains Gebiet nach Florida geschickt, ins Fort Marion, wo sie eine Haftstrafe ableisten sollten. Ein knappes Jahr zuvor hatte die Regierung das Gebiet eingeschränkt, in dem die Indianer zuvor gelebt hatten und auf der Suche nach Büffelherden umhergezogen waren. Doch die dort lebenden Stämme – Kiowa, Comanche, Cheyenne und Arapaho – ignorierten diese Einschränkungen und zogen weiter auf ihren ursprünglichen Wegen durchs Land. Nur einige wenige Stämme hielten sich an die Auflagen der Regierung und wurden in dem ihnen zugeteilten Gebiet sesshaft. Die Regierung begann damit, die sich widersetzenden Stämme mit militärischer Gewalt zur Sesshaftigkeit zu zwingen und ließ eine Siedlung nach der anderen systematisch niederbrennen. Durch die Übermacht der Weißen und einige harte Winter wurde das Überleben immer schwieriger für die sich noch immer im Widerstand befindenden Stämme. Um zu überleben, waren sie gezwungen, sich den Weißen zu unterwerfen. Damit sich die Eroberer sicher sein konnten, dass die Stämme sich weiterhin an die Abmachungen halten würden, nahm man Gefangene aus jedem Stamm, die stellvertretend eine zweijährige Haftstrafe verbüßen sollten. Im April 1875 wurden sie mit dem Zug nach Florida gebracht.³⁴

Der Oberbefehlshaber des Forts, Captain Richard H. Pratt, ließ unter den Gefangenen Zeichenstifte und Seiten aus Kontobüchern, den so genannten „Ledgerbooks“, verteilen und animierte sie, Szenen aus ihrem Leben in den Plains zu malen. Viele kamen dieser Aufforderung nach, doch nicht alle Gefangenen malten. Es waren hauptsächlich die Jüngeren im Fort, die zu Stift und Papier griffen. In der Kultur der Plains Indianer dienten Bilder als eine Art Schriftsystem, wobei hier kein Schriftsystem gemeint ist, wie wir sie heute kennen. Diese Bildsprache kann als eine Art von Stenographie verstanden werden. Die Krieger malten ihre Verdienste in den Schlachten auf

³⁴Petersen 1971.

ihre Kriegsroben und trugen somit ihre Kriegserfolge für alle sichtbar zur Schau. Man konnte so seine eigene Biografie auf der Kleidung tragen. Im Fort dienten die Bilder den Indianern in erster Linie als stille Kommunikation, die den Weißen verborgen blieb. Sie malten Szenen aus ihrem Leben in den Plains ebenso wie Szenen aus Visionen. Historische Ereignisse wurden in Bildern festgehalten, aber das am meisten gemalte Motiv waren Pferd und Reiter. Manche der Bilder hätten, um sie in gesprochene Sprache zu übersetzen, mehr als tausend Wörter gebraucht. Gemalt wurden die Bilder zuerst nur mit Zeichenstiften, später aber mit Wasserfarben auf speziellem Zeichenpapier oder sogar auf Leinwänden. Daher ist der für diese Malerei meist benutzte Begriff der „ledgerdrawings“ kritisch zu betrachten, da mit den eigentlich originalen „ledgerdrawings“, wie oben beschrieben, immer noch die in den Plains entstandenen Bilder auf Tierhäuten gemeint sind.³⁵ Besser wäre es, die in Fort Marion entstandenen Bilder unter dem allgemeinen Begriff der frühen indianischen Malerei zu fassen. Viele der damals angefertigten Bilder sind heute noch erhalten und haben mittlerweile einen sehr hohen Wert als historische Dokumente erlangt, die sowohl das damalige Leben der Indianer beschreiben, als auch historische Ereignisse aus indigener Perspektive wiedergeben.

Ihre Werke machten die Indianer zuerst nur rund um das Fort bekannt. Doch der eigentliche Erfolg kam, als der Musiker und Poet Sidney Lanier ihre Zeichnungen für seinen Reiseführer „Florida“ verwendete.³⁶ Durch seine Veröffentlichung wurden die Indianer von Fort Marion über die Grenzen Floridas hinaus berühmt. Captain Pratt erkannte das wirtschaftliche Potential der Bilder und begann professionelles Zeichenmaterial zu bestellen, damit die Gefangenen so viele Zeichnungen wie möglich machen konnten. Diese wurden dann an die Besucher verkauft und ermöglichten es den Gefangenen, ein wenig eigenes Geld zu verdienen. Oft kamen Besucher in das Fort, um den Indianern beim Malen zuzusehen. Einige der Indianer begannen damit, Auftragsarbeiten anzunehmen oder einige ihrer eigenen Zeichenbücher auf Wunsch im Ganzen zu kopieren. Manchmal kamen die Künstler nur schleppend mit der Produktion dieser Auftragsarbeiten voran. Es waren

³⁵Petersen 1971.

³⁶ebd.

allerdings nicht alle Indianer daran interessiert, Auftragsarbeiten anzufertigen, denn einige lehnten dies ab und konzentrierten sich lieber auf ihre eigenen Ideen. Es entwickelte sich ein eigener Markt für die indianischen Zeichnungen und Bilder und es war plötzlich „in“, einige Bilder von „echten Wilden“ zu besitzen. Unter der Bezeichnung „Florida Boys“ wurde viel über die Indianer berichtet.³⁷

Durch den regen Austausch mit der weißen Bevölkerung kamen die indianischen Maler erstmals mit europäischer Kunst und dem europäischen Kunstverständnis in Kontakt. Einige von ihnen ließen sich dadurch beeinflussen und begannen, ihre Kunst weiterzuentwickeln. Manchmal kamen Weiße ins Fort, um sich mit den Malern auszutauschen oder ihnen Unterricht in Malerei zu geben. Neben den Zeichnungen wurden kunstvoll geschnitzte Bögen, Kleidung, Töpfereien oder „Kuriositäten“ zum Verkauf angeboten. In den zwei Jahren ihrer Gefangenschaft in Fort Marion kamen so insgesamt über fünftausend Dollar zusammen.

Captain Pratts Engagement für die indigenen Künstler hatte zwei positive Effekte: Zum einen ermöglichte er ihnen durch die Malerei Erfahrungen und Erinnerungen noch einmal zu erleben und dadurch mit ihrem alten Leben in den Plains verbunden zu bleiben, zum anderen förderte er ebenso den Markt für indianische Kunst. Die Maler begannen einen leicht an der europäischen Malerei orientierten Stil zu entwickeln und erstmals ihre Werke nach europäischer Art zu signieren. So sind viele der Bilder den einzelnen Künstlern zuzuordnen. Zu den bekanntesten Malern des Forts gehörten der Cheyenne Making-Medicin und der Kiowa Koba, deren Bilder hier stellvertretend als Beispiele für die Kunst der Maler des Forts Marion dienen sollen (Abb. 14 u. 15). Nach ihrer Gefangenschaft gingen die Indianer in ihr ursprüngliches Gebiet zurück. Viele von ihnen gaben die Malerei wieder auf, jedoch nicht alle.

1879 wurden siebzehn der ehemaligen Gefangenen am Hampton Institut in Virginia angenommen, einer Schule die ursprünglich für die schwarze Bevölkerung zur Verfügung stand. Das Institut war von General Samuel C. Armstrong kurz nach dem Bürgerkrieg gegründet worden. Diese Schule war die einzige, die dazu bereit war, indianische Krieger zu unterrichten.

³⁷Petersen 1971.

Armstrong folgte damit seiner eigenen Auffassung von Kunst: „Indian drawing is art, it is uniquely American, it should be fostered and preserved“³⁸. Einige der Schüler gingen später in verschiedene amerikanische Städte, um dort ihre Kunst zu verkaufen. Diejenigen, die zu ihren Stämmen in die Plains zurückkehrten, hörten jedoch bald wieder auf zu malen. Nicht, weil es für ihre Bilder keinen Markt mehr gegeben hätte oder weil die Zeit im Fort für sie eine schmerzliche Erinnerung gewesen wäre, sondern wahrscheinlich lag es einfach daran, dass es hier kein Publikum gab, dem man das Leben in den Plains mit Bildern hätte veranschaulichen müssen.³⁹

Captain Pratt ging später nach Charlisle, Pennsylvania, wo er 1879 die Charlisle Indian School gründete, die als Prototyp für die später im ganzen Land eingerichteten Internate dienen sollte. Die Arbeit mit den Indianern in Fort Marion hatte Pratt bei der Regierung Bewunderung eingebracht und nun stellte man ihm ein ehemaliges Militärgelände zu Verfügung, um dort eine Schule für Indianer einzurichten. Zusammen mit dem Hampton Institute und wenigen anderen Ausnahmen unterschied sich diese in einem Punkt von den anderen Internaten, denn in Charlisle wurde Kunstunterricht angeboten. Bis 1900 war die Anzahl der Schüler auf über tausend angestiegen und blieb bis zur Schließung der Schule im Jahr 1918 so hoch. Nach dem Jahrhundertwechsel wurde in Charlisle der Kunstunterricht erstmals erweitert. Hatte es bis dahin nur normalen Kunstunterricht gegeben, wurde nun ein nach europäischen Stilen geführtes Kunstdepartment eingerichtet. Obwohl es unter indianischer Leitung stand, erhielt es eine europäische Prägung. Man begann damit, moderne Kunst zu unterrichten und den traditionellen indianischen Kunstgegenständen wie Töpferei oder Schmuck neue Designs zu verpassen.

Das Einführen von Kunstunterricht in den Lehrplan war als einziger Punkt nicht von den anderen Schulen dieser Art übernommen worden – nicht in dem für seine indianische Kunst besonders bekannten Südwesten, nicht einmal in Santa Fe, das in der weiteren Entwicklung der indianischen Malerei eine Schlüsselrolle einnahm, wie ich im folgenden Kapitel noch zeigen werde. Hier wurde 1890 die Indian Industrial School gegründet. Die Industrial School war nicht wie Charlisle auf Kunst ausgelegt. Hier standen wirtschaftliche Fächer

³⁸Petersen 1971.

³⁹Petersen 1971.

im Vordergrund, von denen sich die Regierung eher einen Nutzen erwartete. Auch an den öffentlichen Schulen wurde dem Kunstunterricht weniger Bedeutung beigemessen, obwohl der Wandel und der Ruf nach einer Aufnahme von Kunstunterricht an den Schulen schon 1870 in Boston, am Massachusetts Board of Education, begonnen hatte. Immer wieder hatte es verschiedene Diskussionen über die Einführung von Kunstunterricht an Schulen gegeben. Wie Winona Garmhausen in ihrem Buch *History of Indian Arts Education in Santa Fe* schreibt: „The committee concluded that America was behind many other nations in supporting art and culture [...]“.⁴⁰ Es zeigte sich, dass es für die normalen Schulen an Kunstlehrern mangelte. Daher wurde 1875 in Boston die Boston Normal Art School gegründet, wo Lehrer in Kunst ausgebildet wurden. Es dauerte also noch eine ganze Weile, bis allen Indianern die Möglichkeit gegeben wurde, Kunstunterricht zu nehmen. Daher musste sich die indianische Malerei im privaten Bereich weiterentwickeln und gefördert werden. Dies funktionierte wie schon im Fort Marion über Touristen und erste Wissenschaftler, die sich mit dem traditionellen Leben der Indianer beschäftigten. Es entwickelte sich besonders durch den Einfluss der Touristen, die mit den Eisenbahnen in Scharen in den Südwesten kamen, ein Markt für indianische Kunst, der über die Grenzen hinaus bekannt wurde. 1886 verkaufte der Navajo Choh hier einige Bleistiftzeichnungen und war damit der erste Künstler des Südwestens, der namentlich überliefert ist. Ein paar Jahre später ließ der Ethnologe Jesse Walter Fewkes sich von drei Hopi Indianern sein Buch über die Kachinas illustrieren. Die Namen dieser drei Künstler erwähnte er in seinem Buch jedoch nicht. Nach 1900 wurde es den Indianern erstmals erlaubt, an normalen Schulen unterrichtet zu werden, wie an der San Ildefonso Day School. Dies war möglich, weil die Regierung nun einen Nachweis forderte, dass man ein Minimum von einem Viertel indianischem Blut haben musste, um eine solche Schule zu besuchen.⁴¹ Daher wechselten viele an normale Schulen, wo sie erstmals den Kunstunterricht besuchen konnten und ermutigt wurden zu malen. Die Wahrnehmung der indianischen Bevölkerung durch die Weißen begann sich ab diesem Zeitpunkt stark zu verändern. 1922 gelang es erstmals ein Gesetz zur Landenteignung zu

⁴⁰Garmhausen 1988.

⁴¹Garmhausen 1988.

stoppen. Die Indianer begannen damit, mehr Einfluss auf ihre eigenen Belange zu fordern, während es unter der weißen Bevölkerung vermehrt zu einer Romantisierung des indianischen Lebens kam, wie bereits in den Kapiteln zuvor beschrieben. Von San Ildefonso, das heute als die Wiege der modernen indianischen Malerei gilt, ging eine indianische Kunstbewegung aus, die den Rest des Landes beeinflusste.

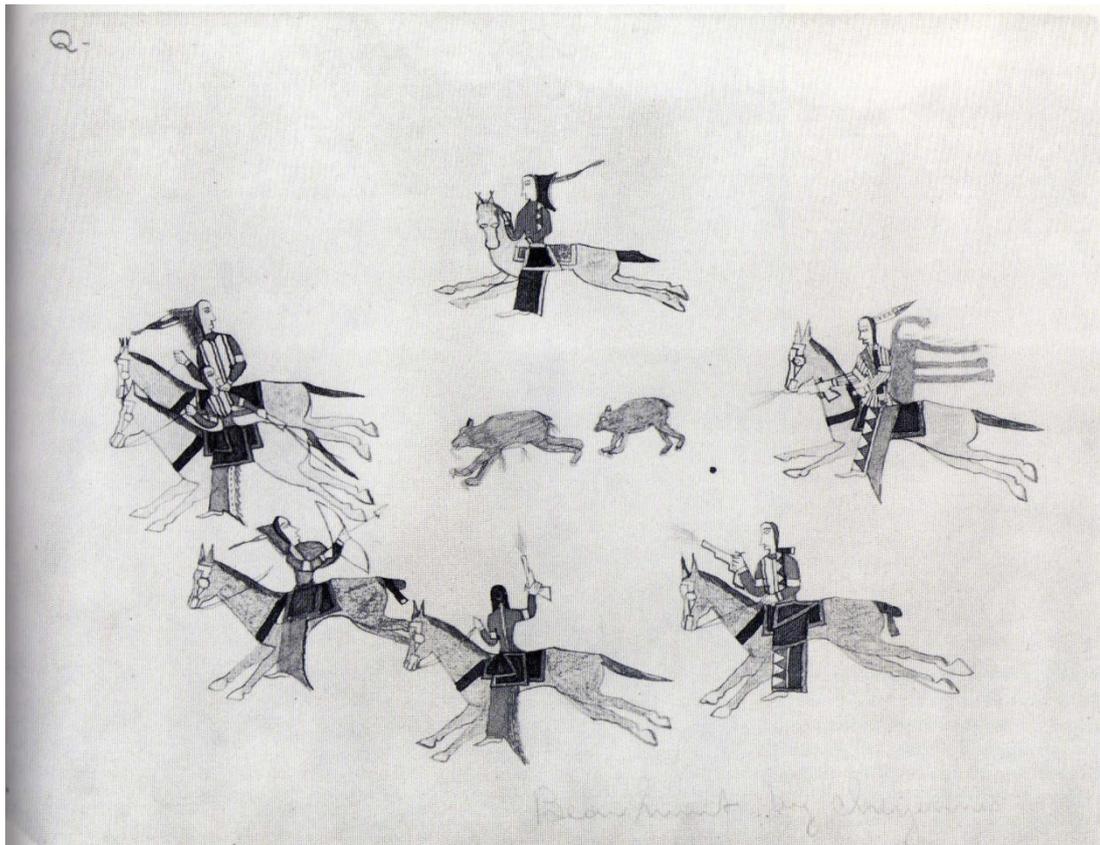


Abbildung 12: Making Medicine "Bear hunt by Cheyenne", 1877

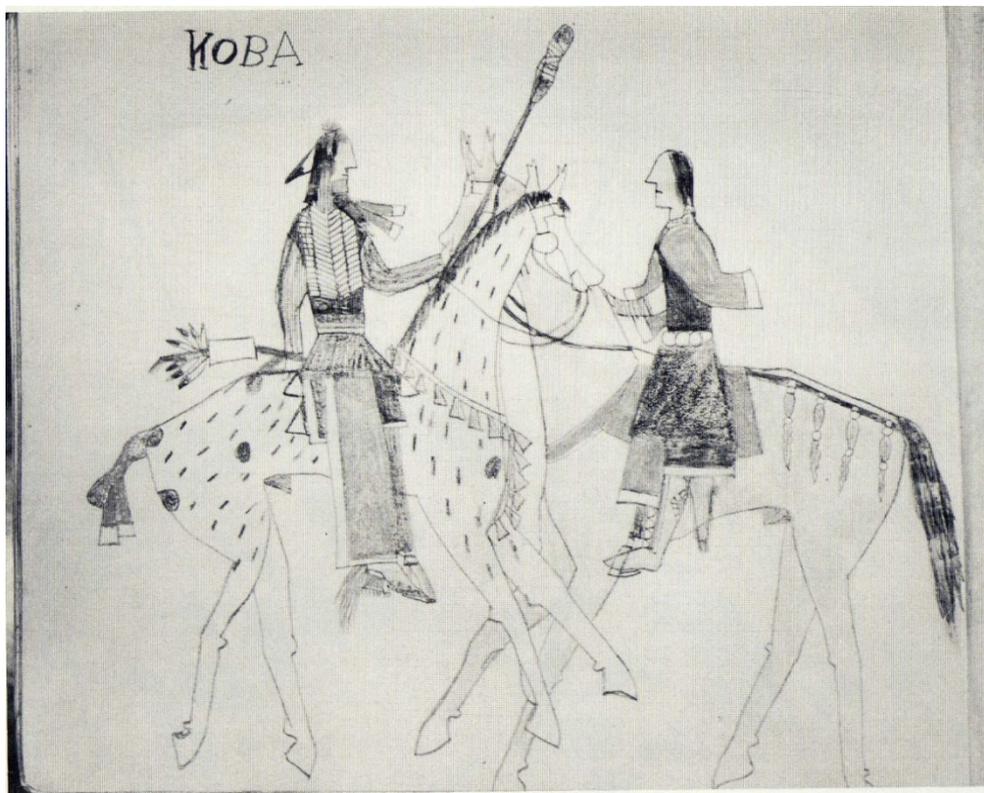


Abbildung 13: Koba, Bild ohne Titel, 1876

3.3 Die ersten traditionellen Schulen

1932 brach offiziell die Moderne für die indianische Malerei an. Mit der Gründung der „Studios“ an der Santa Fe Indian School unter der Leitung von Dorothy Dunn, die von 1932 bis 1937 dort als Leiterin tätig war, wurde nun erstmals damit begonnen, indianische Kunst im größeren Stil zu fördern. Hier entwickelten sich unter verschiedenen Einflüssen die Richtlinien, die lange Zeit für die „traditionalistische“ indianische Malerei vorherrschend bleiben sollten. Bei seiner Eröffnung 1932 war das Institut noch nicht offiziell anerkannt, doch bereits ein Jahr später hatte es so viel Interesse geweckt, dass die Anzahl der Schüler stark angestiegen war. Dunn wurde wegen dieses Erfolges ein offizieller Titel des Bureau of Indian Affairs⁴² verliehen als „Teacher of Fine and Applied Arts“.⁴³ Nun fand die indianische Malerei die Aufmerksamkeit der Politik und es setzte sich durch, dass vermehrt damit begonnen wurde die traditionelle indianische Kunst und die indianische Kultur zu schützen. Dorothy Dunn hatte es sich zum Ziel gesetzt, dass der Lehrplan des Instituts den Schülern zum einen die Möglichkeit geben sollte, die eigene Identität, eigene Interessen, Fähigkeiten und die Beziehung zum eigenen Stamm zu entwickeln, und zum anderen ohne formellen Unterricht, sondern durch gezielte Führung der einzelnen Schüler einen eigenen Mal- und Arbeitsprozess zu ermöglichen. Mit Beginn ihrer Arbeit am Institut zeigt sich der Wandel im Umgang mit den Indianern sehr deutlich. Dunns besonderer Einfluss auf die Schüler wird besonders bei ihrer Schülerin und Nachfolgerin Geronima Cruz Montoya deutlich, die in ihrem Nachwort zum Ausstellungskatalog *modern by tradition*⁴⁴ über Dunn schrieb: *„Miss Dunn was a very compassionate person. She was a scholar, a dedicated teacher, and she respected our Indian way of life. She encouraged us to preserve our Indian art and culture. She told us that we have much more to offer and to contribute to the world and that we should be proud of what we could offer through our unique paintings. We were encouraged to be proud of our heritage. Before this time, we were made to feel ashamed of being Indian*

⁴² Bureau of Indian Affairs ist ein dem Innenministerium unterstelltes Amt, das sich um Angelegenheiten der Indianer und indianischer Reservate kümmert.

www.bia.gov.

⁴³Garmhausen 1988.

⁴⁴Bernstein und Rushing 1995.

because of the earlier treatment at the school. Miss Dunn made us realize who we are and how we are as Indian people.”Dorothy Dunn brachte ihre Schüler dazu sich wieder mit ihrer eigenen Kultur auseinanderzusetzen und sich besonders mit den Malereien aus früheren Zeiten vor der Eroberung Amerikas zu befassen. Sie sah darin die einzig authentische indianische Malerei, die sich die Schüler nun in ihrer eigenen Arbeit zum Vorbild machen sollten.

Laut den am Institut festgelegten Richtlinien zeichnete sich diese Form der indianischen Malerei durch eine disziplinierte Pinselführung aus, durch klare Konturlinien, den Gebrauch von Aquarellfarben und das Weglassen von Schattierungen oder Hintergründen. Inhaltlich sollten sich die Maler auf die Darstellung des „traditionellen Lebens“ beschränken, ohne Einflüsse durch die Moderne. Vor allem sollten keine umstrittenen Themen, die Kritik an der Regierung oder am generellen Leben unter der weißen Herrschaft zeigten, dargestellt werden.⁴⁵ Unter dem Einfluss des Studios ging die Wirkung der Pueblo-Indianer in der indianischen Malerei des Südwestens zurück, auch wenn manche von ihnen durch die Studios einigen Ruhm erlangten, wie etwa Ben Quintana (Cochiti) oder Joe Herrera (Cochiti). Weitere berühmte Schüler des Instituts waren unter anderem Oscar Howe (Yanktonai-Sioux), der nach dem Umbruch in den 60er Jahren zu den modernen indianischen Künstlern gezählt wurde (Kapitel. 4.1), Allan Houser (Apache), Harrison Begay (Navajo) und Gerald Nailor (Navajo), um nur einige zu nennen. Allen voran die Navajos brachten einige Neuerungen in die indianische Kunst mit ein. Besondere Berühmtheit erlangte ihre Darstellung von Rehen, die auf die später entstandenen Bambi-Zeichnungen von Walt Disney starken Einfluss ausübten.⁴⁶ Ebenso wurden erstmals Bewegungen in die Zeichnungen aufgenommen, eine Form der Darstellung, die man bis dahin nur von den Plains-Indianern kannte.

Durch das starke öffentliche Interesse wurden dem Institut mehr finanzielle Mittel zur Verfügung gestellt und bald konnte eine eigene Galerie eingerichtet werden. In den umliegenden Museen wurden Ausstellungen indigener Künstler veranstaltet, die als Wanderausstellungen quer durch die USA zu sehen waren. Die sich wandelnde politische Einstellung gegenüber den

⁴⁵Bolz und Peyer 1987.

⁴⁶Bolz und Peyer 1987.

Indianern unterstützte die indianische Malerei zusätzlich. 1934 wurden neben dem Jonson-O'Malley Act⁴⁷ und dem Indian Re-organization Act⁴⁸ der erste Indian Arts and Crafts Act verabschiedet, der die Gründung des bis heute bestehenden Indian Arts and Crafts Boards zur Folge hatte.⁴⁹ All diese Gesetze gaben den Indianern in einigen Bereichen des Lebens einen Teil ihrer Selbstbestimmung zurück.

Bereits 1928 gab es eine erste Ausstellung der Kiowa-Künstler als Teil einer internationalen Kunstausstellung in Prag. Bis 1938 hatten viele der später berühmt gewordenen indianischen Maler am Institut studiert oder waren an anderen Kunstschulen gewesen, die sich nach dem Vorbild der Santa Fe Indian Arts School etabliert hatten. In den Jahren des Zweiten Weltkriegs gingen jedoch die Zahl der Schüler an den Kunstschulen zurück, nur die in Santa Fe blieben annähernd gleich. Nach dem Zweiten Weltkrieg kam es an den meisten indianischen Schulen zu Umstrukturierungen, um sich den neuen Gegebenheiten, besonders aber den dem Krieg folgenden ökonomischen Veränderungen, anzupassen. Die Schulen wurden nun nicht mehr ausschließlich für die indianische Bevölkerung geöffnet, sondern standen allen offen. Die Leitung des Instituts war 1937 in indianische Hände gelegt worden. Nach Dorothy Dunn hatte Geronima Cruz Montoya die Leitung übernommen und behielt diese Stellung bis zur Schließung der Schule 1962 inne. Cruz Montoya war selber hier Schülerin gewesen und hatte als einzige Künstlerin in den Kriegsjahren die Aufmerksamkeit der Öffentlichkeit erregt.⁵⁰ Sie führte das Institut mit der gleichen Philosophie weiter, mit der Dunn ihre Arbeit hier begonnen hatte. Die Nachfrage nach indianischer Kunst stieg beständig weiter und mit dem Wiederaufleben des Tourismus nach den Kriegsjahren wuchsen auch die Kunstmärkte weiter. Nun begannen einige Künstler, die nicht an einer der kunstfördernden Schulen gewesen waren, eigene Ausstellungen an verschiedenen Museen auszurichten. Die privaten Kunstveranstaltungen begannen eine Art Eigendynamik zu entwickeln, mit

⁴⁷ Gesetz zur Substitution von Bildung, Krankenversorgung und anderer Förderung für Indianer, das im Rahmen des Indian New Deal, der mehrere neue Indianergesetze in den USA zusammenfasst, verabschiedet wurde.

⁴⁸Deloria 2002.

⁴⁹Sheffield 1997.

⁵⁰Garmhausen 1988.

der sie die Vorherrschaft der Santa Fe Indian Arts School langsam einzuschränken begannen. War zuvor die Ausbildung rund um Santa Fe noch überwiegend von den Pueblo Indianer beeinflusst worden, schafften sich nun besonders die Navajos ihren Platz. Sie waren die ersten, die begannen Bildungsmaterial in ihrer eigenen Sprache zu veröffentlichen. Nach seiner Schließung 1962 wurde das Santa Fe Indian School Programm durch die Gründung des Institute of American Indian Art (IAIA) ersetzt.

Santa Fe war maßgeblich prägend für die indianische Kunst des Südwestens gewesen. In den Plains entwickelte sich die Malerei auf ihre eigene Art. Hier begann die künstlerische Förderung bereits um 1918. Susie Peters, eine Betreuerin in einer Kiowa-Kunstagentur wurde auf einige Kiowa-Künstler aufmerksam, die sie privat zu fördern begann. Diese Kiowa-Künstler malten hauptsächlich traditionelle Ereignisse, wie sie ihnen von den Stammesältesten überliefert wurden. 1927 wurden diese Künstler – Spencer Asah, Jack Hokeah, Monroe Tsatoke, Stephen Mopope James Iach und LousieSmokey (Abb. 16 u. 17) – von Oscar Jacobson, dem Leiter der School of Arts der Universität von Oklahoma, eingeladen. Er bot ihnen an, an der Universität zu leben und zu arbeiten. Von ihm wurden die Künstler ermutigt, ihren eigenen Stil zu entwickeln.

1935 wurde am Bacone Collage in Muskogee, Oklahoma, eine Abteilung für indianische Kunst gegründet, deren Leitung der in den Studios in Santa Fe ähnelte. Im Unterschied zu Santa Fe, das mit Dorothy Dunn durch eine Weiße seine Prägung erhalten hatte, bestand die Leitung der Abteilung für indianische Kunst hier aus indianischen Künstlern. Sie unterstützten in erster Linie die Weiterentwicklung des Kiowa-Stils mit einigen aus den Santa Fe Studios übernommenen Elementen und experimentierten mit europäischen Stilen, wie etwa dem Kubismus. Doch eine wirkliche Vermischung der Stile fand nicht statt.

Bis heute unterscheiden sich die traditionellen Malstile des Südwestens und die der Plains sowohl in ihrer Art als auch in ihrer Thematik. Während der Südwesten weiterhin in gedeckten Farben Tänze und Zeremonien mit einer großen Liebe zum Detail, aber ohne Bewegung darstellt, stehen in den Plains die individuellen und farbenfrohen Szenen mit Bewegung und Dramatik im Vordergrund der Kunst. Sowohl Stil als auch Inhalt sind bis heute in den

Gebieten fast gleichgeblieben und haben ihre Neuerungen hauptsächlich in der Technik erfahren.

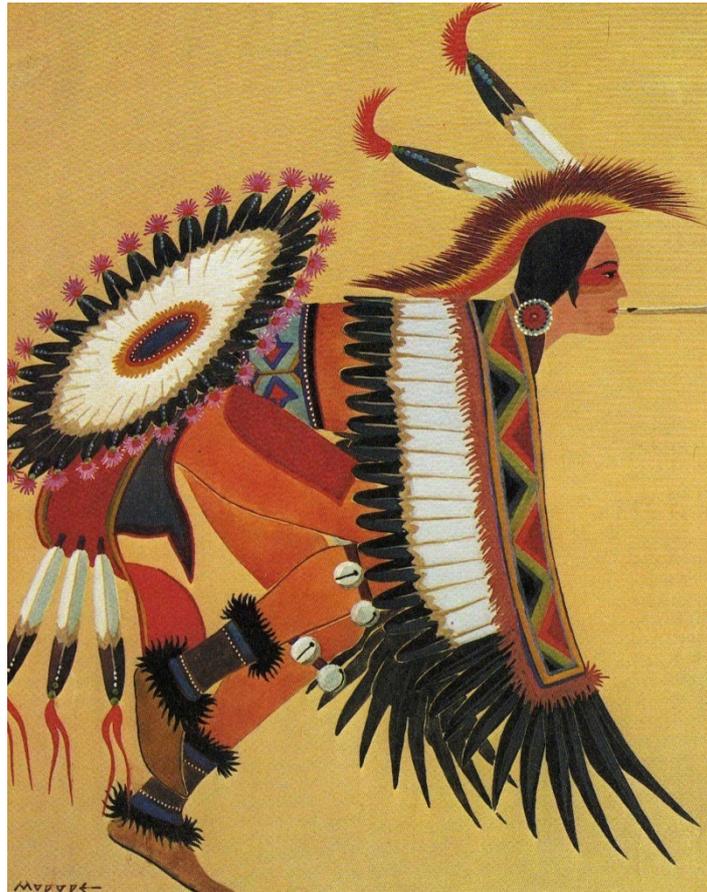


Abbildung 14: Stephen Mopope "Eagle Dancer", Kasein auf Papier, um 1930



Abbildung 15: Spencer Asah "Rider with Cape", Tempera auf Holz, um 1939

3.4 Die moderne indianische Malerei der USA ab 1960

Zu Beginn der 1960er Jahre war die traditionelle indianische Malerei in den USA in eine Krise geraten. Angekündigt hatte sich diese bereits 15 Jahre zuvor. Immer wieder waren indianische Künstler mit Kunstkritikern darüber in Streit geraten, was authentische indianische Kunst zu sein hat. Denn es wurde von den Kritikern gefordert, dass indianische Kunst neben formellen Kriterien ethnologisch korrekt sein müsse und keine panindianischen⁵¹ Elemente enthalten dürfe. Die Künstler sollten nur Symbole aus der eigenen Stammeskultur in ihren Bildern verwenden. Da die traditionelle indianische Malerei strengen Regeln unterlag,⁵² waren die Themen erschöpft und die technischen Neuerungen brachten keinen Fortschritt mehr. Außerdem war die Art der traditionellen Malerei hauptsächlich nach dem Ideal und Kunstverständnis des weißen Betrachters konzipiert, wenn auch auf der Grundlage der alten indianischen Traditionen. Den Künstlern fiel es immer schwerer sich thematisch nur mit der gewünschten „heilen Indianerwelt“ auseinanderzusetzen. Das Leben der Stämme war durch den Druck und die Einflüsse der Weißen aus seinen ursprünglichen Bahnen geraten und die Kunst hatte bisher dahinter zurückstehen müssen. Die festgelegten Normen banden die indianische Kunst in der Kategorie der Ethnokunst an, wodurch sie im Kunstmarkt nicht als vollwertige Kunst, als sogenannte Fine Art, angesehen war. Einige Künstler begannen schon Mitte der 50er Jahre mit neuen, europäischen Ausdrucksformen zu experimentieren. Viele dieser Künstler, wie beispielsweise George Morrison (Chippewa), nahmen diese Elemente bewusst auf und distanzieren sich selbst von dem Begriff der indianischen Malerei. Dennoch wurde Morrison auf Grund seiner indianischen Herkunft immer als indianischer Künstler betrachtet und man stellte seine Werke neben traditionellen indianischen Erzeugnissen aus. Obwohl er immer wieder das Moderne in seiner Kunst betonte, interpretierten Kritiker weiterhin indianische Inhalte in seine Werke, da indianische Maler immer noch nicht als anderen Künstlern gleichwertig angesehen wurden. Man traute ihnen nicht zu, sich in ihrer Kunst weltpolitischen Problemen zuzuwenden, und man wollte

⁵¹ Panindianisch = Annäherung der indigenen Völker Nordamerikas aneinander oder ihre Verschmelzungen in kultureller, politischer oder sozialer Hinsicht (Hirschberger 1988: S. 356).

⁵² Siehe hierzu Kapitel 2.3.

nicht durch die Kunst mit den Problemen und Meinungen der Indianer konfrontiert werden.

Einige indianische Künstler begannen, sich gegen diese ihnen von außen auferlegten Normen ihrer Kunst aufzulehnen und andere Formen des künstlerischen Ausdrucks zu finden. Sie fingen an, sich von den traditionellen Lebensdarstellungen der vergangenen Jahre abzuwenden und sich der Gegenwart zuzuwenden mit allen Möglichkeiten, die sich ihnen boten, um mit den neuen Materialien und Techniken der Kunst zu experimentieren. Dennoch blieben die Bilder in ihrer Art immer im indianischen Verständnis der Welt verhaftet. Nach Edwin L. Wade und Gloria A. Young lassen sich neben der traditionellen Malerei drei neue Stilrichtungen als Oberbegriffe der frühen Bewegung festlegen: der historische Expressionismus,⁵³ der Modernismus⁵⁴ und der Individualismus⁵⁵. Sie alle boten den indianischen Künstlern neue Möglichkeiten, sich und ihre Wahrnehmung der Welt auszudrücken. Dennoch teilten sie alle ein hauptsächliches Problem: Der größte Teil des Kunstmarkts für indianische Kunst war von Weißen dominiert, denen die indianischen Kulturen mit ihren Ritualen und Symbolen nicht vertraut waren und die daher die Kunst nicht verstehen konnten. Dies war sicherlich ein Grund dafür, dass es diese neuen Kunstrichtungen am Anfang schwer hatten, sich durchzusetzen.

Zu den ersten Künstlern, die sich an verschiedenen europäischen Kunststilen ausprobierten, gehörten Oscar Howe (Sioux), Joe Herrera (Cochiti-Pueblo) oder Dick West (Cheyenne). Sie alle hatten gemeinsam, dass sie eine Ausbildung in der traditionellen Malerei an den bis dahin immer noch hoch angesehenen indianischen Kunstschulen abgeschlossen hatten. Diese Künstler begannen, jenseits der althergebrachten Wege ihre Kunst zu

⁵³Stil, der die Techniken und Bildkonventionen tribaler Kunst des 19. Jahrhunderts bewahrt, aber in den Themen wechselt. Die Gemälde bleiben historisch verwurzelt, werden gleichzeitig aber deutlich individueller (Hoffmann 1985: 213).

⁵⁴ Stil, der zwanglos mit den bevorzugten Techniken der Zeit experimentiert. Die Künstler benutzen unterschiedliche Stile und umspannen thematisch einen weiten Rahmen, der von der realistischen Abbildung bis zur sozialen Anklage reicht; die Werke bleiben immer als indianische Kunst identifizierbar (Hoffmann 1985: 215).

⁵⁵ Kein besonders indianischer Kunststil, der sich nicht von den Werken der zeitgenössischen „weißen“ Kunst unterscheidet. Der Künstler ist Indianer, aber das Kunstwerk ist nicht oder nur bedingt als „indianisch“ zu erkennen (Hoffmann 1985: 216).

verändern. Sie errichteten ein privates Netzwerk, das sich quer durch die USA zog und so eine künstlerische Subkultur hervorbrachte. Dennoch verwehrt ihnen der Markt lange Zeit die Anerkennung als indianische Künstler. Die Kritiker und Sammler befürchteten, mit dieser neuen Richtung würde die traditionelle indianische Malerei, die es bis dahin gegeben hatte, völlig verschwinden. Erst als 1962 das Institute of American Indian Art in Santa Fe gegründet wurde, begann man langsam diese nonkonformistische⁵⁶ indianische Kunst als neue und gleichwertige indianische Kunst anzuerkennen.

Einen besonderen Einfluss bekam diese neue Stilrichtung durch Fritz Scholder (Luiseno), der 1964 im Institut in Santa Fe seine Lehrtätigkeit aufnahm. Scholder selbst stellt für die indianische Kunst bis heute eine der kontroversesten Personen dar, die die Diskussion um die Authentizität von indianischer Kunst besonders beeinflusst hat. Stiltechnisch bediente sich Scholder verschiedener europäischer Kunstrichtungen, die er in einem individuellen Stil miteinander verband. Dadurch wurde er für viele kommende Generationen zu einem wichtigen Vorbild. Besonders seine „hässlichen Indianer“ brachten ihm Bewunderung, da sie neben den technischen Aspekten thematisch mit der traditionellen Malerei brachen. Erstmals wurde hier der moderne Indianer dargestellt, in städtischen Milieus und ohne die gewohnte heile Welt. Zu Anfang begegneten die Betrachter dieser Art von Darstellung mit Abscheu und es dauerte eine Weile, bis dieser neue Stil akzeptiert und als neue Form von indianischer Kunst anerkannt wurde, sofern sie sich weiterhin deutlich mit indianischen Inhalten befassten. Die Umsetzung wurde nun individueller. Jeder Künstler hatte seinen eigenen Stil. Nun begannen einige Indianer öffentliche Kunstinstitute zu besuchen, um sich dort mit allen Möglichkeiten der Kunst vertraut zu machen. Diese eröffneten ihnen einfachere Wege, sich mit verschiedenen Künstlern aus anderen Kulturen auszutauschen und so mit neuen Ideen und Stilen zu arbeiten. Sie benutzten ihre indianischen Wurzeln immer wieder als Quelle der Inspiration. Viele von ihnen trafen dort auf Künstler, die sich später große Namen in der weltweiten

⁵⁶ Nonkonformistisch [unangepasst] bezeichnet in einigen Werken über indianische Kunst alle Formen von indianischer Malerei, die nicht unter die Kategorie der traditionellen indianischen Malerei fallen (siehe traditionelle Malerei in Kapitel 2.3).

Kunstszenen machen sollten und die sie immer wieder dazu ermunterten, sich auf ihre Kulturen als Inspirationsquellen zu stützen. An diesen öffentlichen Instituten waren alle Künstler gleichwertig und konnten malen, ohne in die Schublade der Ethno-Kunst gesteckt zu werden. Dennoch hatten die indianischen Künstler das Problem, dass viele Galerien ihre Werke nicht ausstellen wollten. Aus diesem Grund entwickelte sich 1974 in Kalifornien ein Künstlernetzwerk, das selber Ausstellungen organisierte.

Als Selbsthilfemaßnahme gründete man kleine Institutionen oder Kooperativen, in denen die Künstler ihre Werke unabhängig von den großen Galerien ausstellen und sich somit ein Forum für ihre Kunst schaffen konnten.

Einen festen Stil oder festgelegte Themen gab es in der modernen indianischen Malerei nun nicht mehr. Man hatte sich aus den Banden der ehemals auferlegten Normen befreit und konnte sich nun frei entwickeln. Die traditionelle Malerei konnte nun neue Einflüsse aufnehmen, die sie davor bewahrten, durch die eingetretene Stagnation auszusterben. Außerdem hatten die Künstler nun durch ihre akademische Ausbildung erstmals die Möglichkeit sich darüber zu äußern, was ihrer Meinung nach indianische Kunst sei und was Kunst im Allgemeinen eigentlich für sie bedeute. Der Künstler als Individuum rückte erstmals in den Mittelpunkt der Aufmerksamkeit.

Heutzutage herrscht ein reger Austausch in Zeitungen, Symposien oder Vorträgen darüber, was indianische Kunst ist und was sie ausmacht. Die indianische Identität ist für die Künstler eine Selbstverständlichkeit, so dass sie sich nicht mehr gezwungen sehen, sie in ihrer Kunst immer wieder unter Beweis stellen zu müssen. Die traditionelle Malerei profitierte von der Erweiterung der Technik und der Themen. Da es nachwievor einen Markt für die traditionelle Kunst gab, verschwand sie nicht, sondern begann nun ebenfalls sich zu wandeln und sich dem neuen Zeitgeist und den neu entstehenden Marktverhältnissen anzupassen.

3.5 Die Problematik der modernen indianischen Malerei

Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits deutlich gezeigt, ist die indianische Malerei in ihrer Betrachtung nicht unproblematisch. Unter Kunstkennern gibt es immer wieder die Behauptung, dass indianische Kunst nur dann als indianisch angesehen werden kann, wenn sie unverfälscht ist. Eine These die keineswegs haltbar ist, sieht man sich die Entwicklung der indianischen Kunst genauer an. Und der Einfluss der indianischen Maler auf die westliche Kunst ist seit den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts nicht weniger geworden. Krisen und Erschöpfungserscheinungen der westlichen Zivilisation führten zu einer Stärkung des indianischen Selbstbewusstseins, das nun begann einen Einfluss auf westliche Denkweisen auszuüben. Wie später noch gezeigt werden wird, hatten die fragile politische Situation und die sich rasant ändernden Verhältnisse zu Beginn des 20. Jahrhunderts dazu geführt, dass immer mehr westliche Künstler aus dem Korsett der akademischen Strenge ausbrachen und sich hierzu vermehrt von Objekten aus Afrika, Ozeanien und Amerika inspirieren ließen und somit die Moderne in der Kunst einleiteten.

Die in dieser Zeit entstehenden künstlerischen Strömungen beeinflussten wiederum die modernen indianischen Künstler. Mit der zunehmenden Vernetzung der Welt konnten sich die Einflüsse schneller verbreiten, was allerdings nicht bedeutet, dass sich nun indianische Künstler afrikanischer oder ozeanischer Einflüsse bedienten. Sie konnten auf ihre eigenen Formsprachen zurückgreifen und diese modern umsetzen. Es gab somit keine Loslösung von der eigenen indianischen Identität, sondern lediglich eine sich neu entwickelnde Form, die zwar optisch von der traditionellen Kunst abweicht, aber dennoch auf die gleichen Inhalte zurückgreift.

„Das „indianische“ verbindet sie, wenn einige zeitgenössische indianische Maler keine Indianer mehr malen und sich der Abstraktion oder der Collage zuwenden. Nur der Vergleich der traditionellen und der modernen indianischen Kunst werden Kontraste und Parallelen, Konstanten und Variablen erkennbar.“⁵⁷

Kunst, die als Kunst geschaffen wird, ist in jeder Gesellschaft ein Mittel zur Selbstbehauptung. Sie wird verwendet, um sich und die eigene

⁵⁷Hoffmann 1985.

Wahrnehmung auszudrücken oder um sich von der Gesellschaft und den vorherrschenden Normen und Meinungen abzugrenzen. Damit dient Kunst immer der Kommunikation mit dem Betrachter. Und für die indianische Kunst bedeutet dies fast immer das Verhältnis zwischen dem eigenen Verständnis von sich als indigenem Künstler und der meist nicht indigenen Welt des Betrachtenden. Dies erscheint als Kern der Problematik des Verständnisses zwischen indigener Kunst und außenstehendem Betrachter, nicht nur in der indianischen Kunst, sondern in der Kunst im Allgemeinen. Das Eigene und die eigene Kultur können nur im Kontext des Betrachters erlebbar gemacht werden. So hängt das Sujet eines Bildes und dessen Machart immer davon ab, an welches Publikum es sich richtet oder für welchen Auftraggeber ein Werk geschaffen wurde. Hier spielt nicht nur das Prinzip von Sender und Empfänger eine Rolle, die Zeit der Entstehung mit ihren auftretenden Besonderheiten ist ausschlaggebend für das Verständnis, das der Betrachter von einem Kunstwerk hat.

Politisch betrachtet konnte die Entstehung einer modernen indianischen Kunst erst durch die Stärkung der Indianer beginnen. Diese setzen vor dem Zweiten Weltkrieg, 1924 mit Inkrafttreten des Snyder-Acts,⁵⁸ ein, der die Indianer in den USA zu Staatsbürgern machte. Durch ihre eigene Geschichte spielten die Indianer eine große Rolle in den Kriegen des 20. Jahrhunderts, auf die ich an dieser Stelle allerdings nicht weiter eingehen möchte.⁵⁹ Zu betonen bleibt, dass sich in den folgenden Jahren viele Gesetze der Stärkung der indianischen Rechte widmeten. Besonders für die Kunst zu erwähnen sind hier der oben erwähnte erste Indian Arts and Crafts Act von 1935 und die damit verbundene Gründung des Indian Arts and Crafts Board unter der Leitung von John Collier sowie die Überarbeitung des Acts im Jahr 1990, der seitdem den Vertrieb der indianischen Kunst stärken und regeln soll.

Dass sich das indianische Selbstbewusstsein in den sechziger Jahren gestärkt hat, ist an der Kunst nicht unbemerkt vorbeigegangen. 1962 wurde das Institute of American Indian Art (IAIA) gegründet, in dem sich Künstler neben der traditionellen Malerei auch mit den modernen Stilrichtungen vertraut machen konnten. Zuvor hatten sich viele heute namenhafte

⁵⁸ Der Indian Citizenship Act, auch Snyders-Act genannt, sprach allen Indianern zum ersten Mal die eigene Staatsbürgerschaft als US Amerikaner zu.

⁵⁹ Zu diesem Thema finden sich genaue Zahlen auf <http://www.history.navy.mi>.

indianische Künstler wie Fritz Scholder bereits eigenständig unabhängig vom IAIA mit den neuen Richtungen bekannt gemacht. Nicht zuletzt, weil es unter den Künstlern einen regen Austausch gab, konnte bereits vor 1962 moderne indianische Malerei entstehen (vgl. Kapitel 3.3 und 3.4). Die modernen Stile boten ihnen vor allem die Möglichkeit, sich in ihrem eigenen Selbstverständnis auszudrücken. Dieses Selbstverständnis zusammen mit der persönlichen Lebensweise der Künstler führte zu einem neuen Verständnis des Künstlerdaseins. Viele verstanden sich nun als professionelle Maler in einer internationalen Kunstszene, deren indianischer Hintergrund zwar immer einen Einfluss auf die Kunst besaß, diese jedoch nicht einschränkte, sondern die Möglichkeit zur Erweiterung bot. Eine Existenz außerhalb des eigenen Stammes oder Pueblos unterschied sich nicht mehr von denen weißer Künstler; die persönliche Vielfalt blieb dennoch bestehen. Die Anliegen der indianischen Künstler, die sie in ihrer Kunst thematisierten, waren oftmals die gleichen, wie die der westlichen Maler. Die Entwicklung, die die indianische Malerei durchlief, lässt sich dennoch nur im Kontext der soziokulturellen Lage beurteilen, dessen Teil sie ist. Ausgehend von der indianischen Malerei lassen sich mit den Bildern weitgreifende und grundsätzliche kulturanthropologische Fragen stellen und illustrieren, die sich auf das Verhalten einer „vierten“ nicht autonomen kulturellen Einheit in einer „ersten“ Welt richten. Es ist im Rahmen der Betrachtung der indianischen Malerei wichtig zu beachten, dass die Malerei in der sich immer schneller entwickelnden Welt nicht das einzige künstlerische Ausdrucksmittel ist. Die Entwicklung der neuen Medien sollte bei der Betrachtung von Kunst immer mitschwingen. Die traditionelle indianische Malerei hingegen wird in ihren Grundfesten nicht mehr beeinflusst. Sie scheint ihre eigene Form bereits gefunden zu haben und wird daher nicht mehr oder nur sehr wenig neuen Einströmungen unterworfen sein.

Im Zuge der sich immer weiter durchsetzenden Emanzipation konnte die indianische Bevölkerung in den USA einen Teil ihrer Autonomie wieder erstreiten. 1968 wurde das American Indian Movement (AIM) gegründet, eine Selbsthilfeorganisation, die sich massiv für den Erhalt des indianischen Kulturerbes einsetzt und versucht, die im Rahmen verschiedener Gesetze den Indianern entzogene Autonomie wiederherzustellen. Es ist der Widerstand der

Indianer gegen den Versuch, ihre Kulturen und Traditionen vollständig auszulöschen. Viele Gesetze wurden seitdem erlassen, die diese Missstände beheben sollen. Neben der Entwicklung von Alternativen des Zusammenlebens ist das AIM bemüht, mit der Gründung von eigenen Schulen der Umerziehung von Generationen von Kindern entgegenzuwirken. Bis dahin wurden viele indianische Kinder ihren Familien entrissen, um in Pflegefamilien oder Internatsschulen nach weißem Vorbild erzogen zu werden. Viele dieser entwurzelten Kinder zerbrechen an der kulturellen Zerrissenheit. Schulen alleine konnten die kulturelle Identität jedoch nicht ausreichend bestärken. Auf der Grundlage des Panindianismus kann die indianische Identität als Schmelztiegel betrachtet werden, aus der eine neue Identität entstanden ist. In den indianischen Kulturen existiert keine Trennung zwischen Religion und anderen Bereichen des Lebens. Jeder Bereich des Alltags ist durchdrungen von der eigenen Religion, von Spiritualität, Ethik und einem eigenen Wertesystem; man strebt nach Frieden zwischen der Menschheit und der Schöpfung. Besondere Bedeutung hat in der indianischen Weltsicht die Symbolik des Runden, des Kreises. Die Natur lässt ihre Schöpfung rund sein, kein Körper hat Kanten. Dabei bezieht sich dies nicht nur auf die panindianische Form von Religion, sondern auf viele verschiedene Religionen innerhalb der indianischen Gemeinden. Dieses Verständnis der Welt findet sich in der Malerei wieder. Und mehr noch: Die Malerei dient als Medium der Verbreitung und Bestätigung von Kultur. Gerhard Hoffmann schreibt dazu:

„Die indianische Malerei wie die sich neu etablierende Literatur haben die Chance genutzt, die alten kulturellen Werte zu bestätigen und sie haben eine neue Freiheit begründet, nämlich die, im ureigenen Medium der weißen Majorität die Klischees abzubauen, zu ironisieren und dabei die eigene ungebrochene Schöpferkraft zu demonstrieren. Genau das tun die indianischen Künstler heute, eben deshalb betonen sie ihre Verbindung zur eigenen Kultur, selbst wenn sie individuelle Wege des Experimentierens mit neuen Techniken und Medien gehen.“⁶⁰

Besonders in der Malerei kann die indianische Existenz verstärkt sichtbar und die eigenen Werte und Ansichten vermittelt werden. Doch es ist Vorsicht

⁶⁰Hoffmann 1985.

geboten. Da, wie bereits erwähnt, ein Kunstwerk immer nur die individuelle Sicht eines einzelnen darstellt und dazu der Kenntnisstand des Betrachters über das, was er sieht, eine wichtige Rolle spielt, ist die Darstellung der neuen indianischen Identität immer mit der Schaffung neuer indianischer Klischees verbunden.

Die Indianer von heute sind nicht mehr primitive Völker am Rande der Gesellschaft, sie sind integriert in die amerikanische Gemeinschaft, sind ein Teil von ihr und bewegen sich doch zwischen zwei Welten. Mit der sich ständig wandelnden Gesellschaft ist ihre Kunst ebenfalls einem Wandel unterlegen. Dies gilt nicht nur für die indianischen, sondern auch für die modernen Kunstbewegungen, die ihren Ursprung in Europa haben. In einer postmodernen Welt, die fragmentiert ist und sich pluralistisch orientiert, sind nicht nur Künstler und Betrachter wichtig, um Kunst zu verstehen, sondern genauso der Ort der Ausstellung und die Funktion des Bildes.

Die Analyse von indianischer Kunst ist nur unter verschiedenen Perspektiven möglich, die in ähnlichen, wenn auch nicht so ausführlichen Kriterien für die westliche Kunst zutreffen. Zunächst wäre da die Frage nach der historischen Entwicklung. Wann entstand das Werk, unter welchen Verhältnissen und Bedingungen wurde es geschaffen? Handelt es sich um eine Auftragsarbeit oder eine akademische Arbeit? Dazu kommt das Wissen über den Inhalt der Darstellung. Während uns aus der westlichen Kunst die meisten Sujets keine großen Probleme bereiten, ist es bei der indianischen Kunst schon schwieriger. Aus den vielfältigen Traditionen, Legenden und Mythen indianischer Kultur, des möglichen panindianischen Charakters oder der Stammeseigenart die richtige Zuordnung zu treffen und darüber hinaus zu wissen, wie, wo und in welcher Form sie in der Malerei auftreten, bereitet meist Schwierigkeiten. Dazu kommen die Adaption moderner Kunststile, die Auswahl, die von den indianischen Künstlern aus dem Repertoire der modernen Konzepte, Sensibilitäten, Motive, Stile und Formen getroffen wird, und die Gründe für diese Auswahl. Die Situation und die Entwicklung der kulturellen Szene der Majorität, in der die Minoritätenkunst ihren Platz hat, ist bei der Bewertung von indianischer Kunst von entscheidender Bedeutung; entweder absorbiert die Kunst die indianische Minorität, bis diese zu einem nicht mehr identifizierbaren Teil ihrer selbst wird, oder sie gibt dem

indianischen Künstler die Möglichkeit, an seinen eigenen Traditionen, Mythen und Stilen festzuhalten.

Es lassen sich zwei Ausrichtungen in der modernen indianischen Malerei festmachen: Erstens die Touristenkunst oder das nostalgische Klischee. Die in diesem Stil geschaffenen Werke dienen hauptsächlich dem Verkauf auf der Straße oder auf Festivals als Andenken. Sie sind meist nicht von hoher künstlerischer Qualität, haben allerdings ihren eigenen Markt und sind in erster Linie für den schnellen Verkauf gemacht. Die zweite Ausrichtung dient als Alternative zu den sich schnell erschöpfenden und international austauschbaren Kunststilen. Sie verbindet die modernen Stile in künstlerischer Form mit den Werten und Traditionen. Sie dient als Medium für eine persönliche Aussage des Künstlers. Diese Kunst ist für den internationalen Kunstmarkt interessant, da sie von künstlerisch hohem Wert ist. Sie gehört zur traditionsgebundenen Kunst, wenn sie moderne Stile aufgreift. Sie spiegelt die eigene Identität des Künstlers wider. Zu den hier wohl am meisten verwendeten Motiven gehören unter anderem die zu den typischen Beschäftigungen der Indianer gezählten Tätigkeiten wie Weben, Töpfern oder Jagen. Dazu werden meist Tiere (Büffel, Pferde) oder bestimmte Landschaften (am häufigsten das Gebiet der Plains) sowie Zeremonien oder Tänze dargestellt. Nicht immer sind diese als wahrnehmbare Symbole zu erkennen. Besonders die modernen Kunststile nutzen sie in abstrakter Form für die Darstellung von Visionen, Träumen oder Gefühlen. Und dabei sehen sich die Künstler nicht nur als Erzähler einer indianischen Geschichte, was auf ihre vielfältige Ausbildung zurückzuführen ist: „*As Native people, these artists work systematically at training themselves, often in studios, artschools and salons. They consider their work to be not only to and about Indians, but also about the world at large.*“⁶¹

⁶¹Achuleta 1993.

3.6 Der indianische Blick auf die Kunst des Westens

Wenn wir über indianische Künstler sprechen, müssen wir uns immer vor Augen führen, dass es „den Indianer“, wie er im Allgemeinen immer nur genannt und beschrieben wird, so nicht gibt und nicht geben kann. Indianische Künstler sind selten nur indianischer Herkunft und in der heutigen Zeit so gut wie nie allein nur einem Stamm zugehörig. Wie überall auf der Welt sind ihre Vorfahren vielfältigen Ethnien zuzuordnen und der Künstler selbst entscheidet, wie er sich selber wahrnimmt und wo er seine Identität beheimatet sieht. Die offizielle Zuordnung zu einer indianischen Ethnie muss über einen DNA-Test geschehen. Je nach Stamm muss hier geklärt werden, ob der für eine Aufnahme in einen Stamm erforderliche Blutanteil nachgewiesen werden kann.⁶²

Für die moderne indianische Malerei kann, wie ich in einem späteren Kapitel noch ausführlich darlegen werde, die Entstehung der Neuen Welt und ihre politische Entwicklung nicht außer Acht gelassen werden. Ab 1950 wird von einer Krise der „traditionellen“ Malerei gesprochen; sie wirke „kitschig und formell“.⁶³ Zu diesem Zeitpunkt hatten bereits einzelne Künstler wie George Morrison (Ojibwe) oder Fritz Scholder (Luiseno) damit begonnen, sich den internationalen Stilen zu widmen, malten surrealistisch oder expressionistisch. Besonders George Morrison war nicht in der indianischen Künstlerszene zu Hause, sondern in der Künstlerszene von New York, wo er mit Euro-Amerikanischen Malern wie Jackson Pollock im Austausch stand.⁶⁴

In den Jahren 1992 bis 1996 führte Lawrence Abbott Interviews⁶⁵⁶⁶ mit vielen verschiedenen indianischen Künstlern, um die indianische Kunst für Außenstehende verständlicher zu machen und eine Brücke zur modernen Kunst allgemein zu schlagen. In jeder Kunst finden sich Bedeutungen, die eine personelle und kulturelle Dimension beinhalten, zu denen letztendlich nur der Künstler und seine eigene Geschichte Auskunft geben können. Und genau hier finden sich in Bezug auf indianische Kunst die meisten Schwierigkeiten: Denn während wir europäische und euro-amerikanische

⁶²Bolz und König 2012

⁶³Anthes 2006

⁶⁴Rhodes 1997

⁶⁵Abbott 1994c

⁶⁶Abbott 1994d

Künstler gut nachvollziehen können, da wir mit ihrer Geschichte vertraut sind, schleichen sich in der indianischen Kunst schnell Klischees in unser Denken. Der Panindianismus und das Klischee von „den Indianern“ führen häufig dazu, dass wir bestimmte Symbole und Gegenstände erwarten. Der Künstler Hachivi Edgar Heap of Birds (Cheyenne-Arapaho) erklärt, worin das größte Klischee in Bezug auf indianische Kunst liegt:

„It's like, people might think that all Cheyennes or all Indians are right in the middle of ceremonial life. But they're not. [...] We're individual people.“⁶⁷

Die Vorurteile, die sich im westlichen Denken über die indianische Bevölkerung Nordamerikas eingeschlichen haben, sind eines der größten Probleme der indianischen Kunst. Für die ethnologischen Museen finden sich besonders in den modernen Werken nicht genug Hinweise auf die indianische Kultur. Für die kunsthistorischen Museen ist diese Kunst hingegen meist zu indianisch. Für die Künstlerin Jaune Quick-to-see-Smith (Flathead- Cree - Shoshone) gibt es dafür sowohl einen Grund als auch eine Lösung:

„Euro-Americans have a linear form of time and their stories have a beginning and an end, but we have horizontal sense of time which compresses history and present reality. [...] But American Indians who made fine art have found themselves in a real dilemma. Both anthropologists and art historians look for easy references to Indianess – Indian designs, pictographs, or feathers – and dismiss the work for not being Indian enough. On the other hand, fine art critics will look for easy references to Indianess – Indian designs, pictographs, or feathers – and negate the work for being too Indian. Therefore, they claim that they can't write about our art, because it's out of their arena.“

European and American white artists have appropriated or borrowed from all ethnic peoples and that seems to be sanctioned by other standard. Also, when historians write about contemporary white artists they do research on their backgrounds, interview them, and follow their work, all of what gives them indepth information. The solution, I feel, is to develop writers from within our ethnic communities. That's not an easy task. Our institutions,

⁶⁷Abbott 1994b.

composed of and controlled by a white elite, somehow feel their charge is to maintain the Eurocentric canon. ⁶⁸

Für die Künstler ist die Klassifizierung ihrer Kunst problematisch. Dass Indianer nicht immer in das traditionelle Leben eingebunden sind, zeigt sich bei einigen Künstlern schon daran, dass sie nicht bei ihren indianischen Elternteilen aufgewachsen sind. Dennoch gehören sie zu den indianischen Künstlern. Hier kann die Kunst als eine Möglichkeit gesehen werden, sich mit den eigenen indianischen Wurzeln auseinanderzusetzen, wie zum Beispiel Patricia Deadman (Tuscorora). Deadman wuchs als Adoptivkind bei nicht-indianischen Eltern auf, ist aber indianische Künstlerin. Für sie ist die abstrakte Kunst der Versuch, die Essenz von etwas darzustellen.

„I'm dealing with something that you really don't see, like a feeling of energy, so my painting tend to be very large, very aggressive, at the same time making reference to the dancers by using color or showing just a hint of braiding, just some little reference. ⁶⁹

Durch diese Interviews wird ein neuer Zugang aufgezeigt, nicht nur zur indianischen Kunst, sondern zu moderner Kunst im Allgemeinen, denn nicht nur indianische Künstler erschaffen ihre Kunst vor dem eigenen kulturellen Hintergrund. Vielmehr ist jeder Künstler auf Grund seiner Herkunft und der Gesellschaft, in der er sein Leben verbringt, geprägt von sozialen und kulturellen Strukturen, die sich in ihrer Kunst wiederfinden lassen.

„With artists like Eric Fischl or Julian Schnabel, just an example, or any of these people, everyone knows their intimate life stories because of the propaganda, so then you're informed about what they make. So people dwell on that particular place with them. With us, people think that we're just Native artists and we come in for a quick thing and we fill a slot, so we're not allowed as big as persona as Anglo artists like Robert Renberg. He can do record covers or whatever, silverware, ballons, whatever, any kind of thing, and everyone just loves it. So I try to do that with my work, in the sense of

⁶⁸Jaune Quick-to-see-Smith in Abbott, Lawrence, 1992: I Stand in the Center of the Good: Interviews with Contemporary Native American Artists (American Indian Lives) S. 218

⁶⁹(http://www.britesites.com/native_artist_interviews/pdeadman.htm)68

trying to be a full person and not be pigeonholed into being only a Native artist.”⁷⁰

Indianische Kunst ist in eine Ecke gedrängt. Dies kann ein Segen und ein Fluch zugleich sein. Es ist nicht nur eine Frage der betrachtenden Personen, es ist die Frage, wie die Künstler damit umgehen. Hachivi Edgar Heap of Birds erklärt das Dilemma:

*„No matter what you as the artist do with the work, it’s identified as Native art. That’s a problem in some ways and it’s a solution in other ways. Other people’s art isn’t white art or necessarily Italian art or Chinese art or whatever; it’s just art and then you deal with the issues within it. But with us, people bring their perceptions of Native America to bear on all the art being done and you have no choice about that; they’re going to do it anyway. So it’s how you as an artist react to that. [...] The weird part about it is that we don’t have people masquerading as German artists. We don’t have people saying, „I’m kind of black. “ Some people from southern Spain are part African, but they don’t sit around claiming to be black artists or infringing on African events or exhibitions. It’s a weird game.“*⁷¹

Diese Ansicht wirft die Frage auf, ob es notwendig ist, Kunst in diese Sparten zu sortieren, oder ob die Kunst an sich nicht im Vordergrund der Betrachtung stehen sollte. Wenn es eine indianische moderne Kunst gibt, der durch die Wissenschaft eine feste Definition gegeben wurde, sollte es dann nicht auch eine Definition für europäische und euro-amerikanische Kunst geben? Dies würden sich die europäischen und euro-amerikanischen Künstler und Kunstbetrachter kaum gefallen lassen. Kandinski hatte als einer der westlichen Künstler einen sehr großen Einfluss auf die indianischen Künstler, ebenso wie Picasso, und war gleichzeitig inspiriert durch außereuropäische Kulturen, unter anderem durch die indianischen. Ist es auf dieser Grundlage überhaupt möglich, Kunst noch regional oder kulturell einzuordnen? Als Künstler kann man sowohl den Blickwinkel eines westlichen Künstlers einnehmen als auch als indigener Künstler das Werk betrachten und findet in beiden Betrachtungsweisen bestimmte Bedeutungen und Zugehörigkeit. Viele indianische Künstler sehen es kritisch, wie mit ihnen und ihrer Kunst in der

⁷⁰Abbott 1994b, (Hachivi Edgar Heap of Birds in Abbott, 2004; 41).

⁷¹Abbott 1994b(Abbott, 1994: 33).

internationalen Kunstwelt umgegangen wird, wie folgende Stellungnahmen aus den Interviews belegen.

„We’re already ghettoized. Name the top five works by Indians in the National Gallery, the Metropolitan, the Museum of Modern Art. I think we have to come to the reality that we’re not part of that scene. Then it comes back to what you are willing to pay to become part of that club. It’s like golf clubs with no blacks or Jews.“ Rick Hill (Abbott, 1994: 82)⁷²

„...once I began to look at the development of these European artists, I knew what they were looking at, and when I dug down, I realized that they were doing the same things as artists always do, looking into the past and picking up the energies and spirits and the work of these so-called primitive artists. I was doing the same when I looked back at the kiva murals.“Michael Kabotie (Abbott, 1994: 108)⁷³

„My work is a visual revelation of a dual cultural identity. [...] If the mainstream cultural institutions and galleries did suddenly recognize us and legitimize us in a way as Native American or Asian-American or African-American artists, that would be just one level. Sure, it would be great and would mean a lot monetarily for artists, and for influencing other artists, and for communicating to a broader quote unquote „world “. I mean, if you’re not in a magazine or in the media you’re not going to communicate with too many people. But at the same time, I think that most of us are aware that that probably will not happen in our lifetimes.“Mario Martinez (Abbott, 1994:186 ff)⁷⁴

Durch den Austausch mit anderen Künstlern außerhalb der USA beginnen die indianischen Künstler damit, sich nicht mehr nur als indianische Künstler zu betrachten, sondern als Künstler mit indianischen Wurzeln. Viele Künstler haben an allgemeinen Kunsthochschulen in Amerika und Europa ihre Abschlüsse in Malerei gemacht und sind nun als Lehrer, Kuratoren oder ähnliches tätig. Ihnen allen ist eines gemein, sie sind Künstler, die sich in der Moderne zu Hause fühlen und mit den Mitteln der modernen Malerei versuchen, die Themen der modernen Indianer auszudrücken. Viele von ihnen sind nicht nur von den modernen „Mainstream-Künstlern“ geprägt, sondern

⁷²Abbott 1994b.

⁷³Abbott 1994b.

⁷⁴Abbott 1994b.

haben Einflüsse aus anderen indigenen Kulturen Amerikas, Afrikas oder Australiens in ihre Kunst einfließen lassen. Einige der Künstler haben mit anderen, nicht amerikanischen Künstlern indigener Gruppen zusammengearbeitet. Nicht jeder hat dabei seine indianische Zugehörigkeit ins Zentrum seiner Kunst gerückt.

Wie bereits zuvor beschrieben, sind nicht alle indianischen Künstler bei ihren Stämmen in Reservaten oder in indianischen Gemeinden aufgewachsen. Einige wurden von weißen Eltern großgezogen und mussten ihre indianischen Wurzeln selbst erforschen. Dennoch haben alle diese Künstler indianische Einflüsse in ihren Bildern. Ob sich ein Künstler in erster Linie als Künstler oder als Indianer sieht, ist jedem einzelnen selbst überlassen. Als Betrachter können wir den persönlichen Hintergrund eines Künstlers nicht unberücksichtigt lassen, wenn wir uns mit seinen Werken auseinandersetzen und diese verstehen wollen. Während bei europäischen oder weißen amerikanischen Künstlern die persönlichen Hintergründe zumeist bekannt sind, werden die persönlichen Hintergründe indianischer Künstler selten so genau beleuchtet.

Die moderne indianische Kunst ist vor allem geprägt durch die Auseinandersetzung mit Themen moderner Indianer. Zwar spielen die eigene Herkunft und der eigene Stamm noch immer eine entscheidende Rolle, die Themen in der Kunst werden jedoch übergreifender als bisher. Nicht zwingend rückt das Panindianische in den Vordergrund. Der Cree Künstler Alfred Young Man studierte nach seinem Studium an der Institute of American Indian Art in London. Für ihn stellt sich die Frage, wieso die indianische Kunst eine feste Definition benötigt. Wenn wir anfangen, für bestimmte Richtungen eine Definition zu fordern, müsste man sich dann nicht die Frage stellen, ob es eine Definition für Westen gibt, für westliche Kunst oder westliche Künstler? Young Man plädiert dafür, dass Kunst geschaffen werden sollte, um etwas Bleibendes zu sein. „*I think painting may be the only true long-lasting communication we are ever going to have because it's basic, it's something that people have done forever.*“⁷⁵

⁷⁵Abbott, (http://www.britesites.com/native_artist_interviews/aman.htm, Stand: 02.03.2017).

Young Man war, wie viele andere Künstler, nicht allein auf seine eigene Kultur begrenzt. Er schuf Kunstwerke in Kooperation mit anderen Künstlern nicht indianischer Herkunft und nahm – ganz wie bereits Picasso und andere moderne Künstler – die Einflüsse aus diesen Kulturen in seine Kunst auf, blieb aber inhaltlich immer seinen indianischen Wurzeln treu. Eine Eigenschaft, die Harry Fonseca (Maidu) auch in anderen Kulturen sieht.

„One of the things that I saw, and it’s happening, I think, all over the world now, is that artists are paying attention to their backgrounds and their nationality [...] That’s something that I have been working with for a long time, and when you see that in so many other artists from different parts of the world you realize that’s a beat that’s going on.“⁷⁶

Die Interessen eines jeden Künstlers und die jeweilige eventuelle akademische Ausbildung sind prägend für die eigene Kunst. George Morrison fand durch die europäischen Maler und deren Einflüsse aus anderen Kulturen eine Beeinflussung durch die Maya, Azteken oder Künstler Zentralamerikas. Auf Reisen in verschiedene Länder rund um die Welt sammelte er Eindrücke, die seine Kunst nachhaltig prägten.

„As a young artist, Morrison saw Indianness as a „role“ that could be „exploited“ or not, much as the white artists of the avant-garde sometimes appropriated Native American motifs. Morrison preferred the universal, modernist identity of the artist as an individual.“⁷⁷

Es gibt heute noch Künstler, wie etwa die Osage-Künstlerin Anita Fields, die nicht nur in der Moderne ihren Ausdruck finden, sondern Kunst in der früheren Tradition schaffen. Traditionelle Arbeiten helfen beim Bewahren des traditionellen Wissens, während moderne Formen der Kunst dazu dienen, die eigene Meinung, das eigene Verständnis auszudrücken. Künstler haben die Aufgabe, die Geschehnisse der Zeit zu dokumentieren, vor dem eigenen Hintergrund zu reflektieren und zwischen Kulturen zu vermitteln, ohne sich dabei nur an eine bestimmte Gruppe zu richten. So sieht Anita Fields.

„Art provides a connection to other cultures.“⁷⁸

⁷⁶Abbott 1994d(http://www.britesites.com/native_artist_interviews/hfonseca.htm)

⁷⁷Anthes 2006

⁷⁸Abbott 1994c(http://www.britesites.com/native_artist_interviews/afields.htm)

Zwischen traditionellem und modernem Stil zu wechseln, ist nicht neu. Bereits in den 30er Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts gab es Künstler, die zwischen den Stilen gewechselt und mit ihnen experimentiert haben. Nicht jeder indianische Künstler passte in das 1932 entworfene Konzept von Dorothy Dunn und der Santa Fe Indian Art School, auch nicht, als die Schule 1962 als Institute of American Indian Art neu eröffnete. Während die indianischen Künstler in der Schule dazu angehalten wurden, die alten Meister zu studieren, lernten sie in Santa Fe nur die Techniken der Moderne, nicht aber einen bestimmten Stil. Bis dahin war in Santa Fe besonders der traditionelle Stil an die Schüler vermittelt worden.

Rick Bartow (Yurok) wurde lange Zeit für seinen Expressionismus bewundert, ohne wirklich zu wissen, was Expressionismus ist. Er hatte seine Inspiration mehr von Fritz Scholder als von den deutschen Expressionisten, mit denen er verglichen wurde. Was einen Menschen beeinflusst, ist sowohl in ihm als auch um ihn herum in seiner Umgebung.

Bartow reiste nach Japan und Deutschland. Als ein begeisterter Fan von Horst Janssen⁷⁹ ließ er sich von diesem inspirieren und traf ihn sogar bei seinem Deutschlandaufenthalt. Besonders Janssens Blumenmotive fanden Eingang in Bartows eigene Bilder. Für ihn ist Native Art wie jede andere Kunst offen für jegliche Art der Definition. Viele Künstler begannen im Laufe der Zeit, sich nicht mehr als indigene Künstler zu betrachten, sondern als Künstler, die einen indianischen Hintergrund hatten oder die sich manchmal nur als Künstler sahen, deren Hintergrund keine große Bedeutung für die eigene Kunst hatte.

Für Gerald McMaster hat die Native Art eine eigene Geschichte und Entwicklung, ebenso wie es alle anderen Kunstrichtungen haben.

Ein indianischer Künstler hat, ebenso wie jeder andere Künstler, die Möglichkeit zu wählen, für welche Art von Publikum er seine Kunst machen möchte. Für ein indigenes Publikum, wie Mitglieder des eigenen Stammes, wäre hier eine besondere Bedeutung gewählt worden, da in der Regel mehr Hintergrundwissen über das Dargestellte vorhanden ist, als einem nicht-indigenen Publikum geläufig ist.

⁷⁹Abbott 1994d

„Contemporary Art talks about contemporary native Society.“⁸⁰

Dieses Zitat von Gerald McMaster ist aktuell wie nie, denn in einer Welt, in der die Globalisierung die Grenzen immer weiter aufweicht und Kulturen zusammenbringt, wird es für indigene Künstler immer schwieriger in ihren Werken den Bezug zu ihren Traditionen darzustellen, ohne diese weiter erklären zu müssen. Die Probleme werden vielfältiger. Wie sich dieser Umstand auf die indianische Kunst ausgewirkt hat, werde ich in den folgenden Kapiteln, sowohl von einem ethnologischen als auch einem kunsthistorischen Blickwinkel aus, näher erörtern.

⁸⁰Abbott 1994a(http://www.britesites.com/native_artist_interviews/gmcmaster.htm)

4 Wechselseitige Einflüsse der modernen indianischen und europäischen Malerei

Die Kunst der indigenen Bevölkerung neu entdeckter Länder der Welt hatte die Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts nachhaltig beeinflusst und geradezu revolutioniert. Doch in die andere Richtung hatte die moderne Kunst einen Einfluss auf die moderne Malerei anderer Kulturen rund um die Welt genommen. Mit der technischen Revolution stiegen die Möglichkeiten des Reisens für weniger privilegierte Bürger und so überrascht es nicht, dass nicht nur europäische Maler auf der Suche nach Inspiration aufbrachen und andere Länder besuchten, um sich dort mit heimischen Künstlern auszutauschen. Die indianischen Künstler reisten, besonders nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs, nach Europa und Asien, besuchten dort Kunstschulen und tauschten sich mit den großen Künstlern der Moderne aus.

Die vier am meisten durch fremde Kulturen beeinflussten Strömungen der Moderne sind der Kubismus, Surrealismus, Expressionismus und der abstrakte Expressionismus. Zu Beginn bezog sich dieser Einfluss rein auf die Form von Objekten, die Umsetzung von Proportionen und Naturanschauung. Lehrtren die akademischen Schulen in Europa zunächst noch die Nähe zur Natur, begann man schon im Impressionismus von der Realität abzuweichen, schuf Landschaften mit groben Pinselstrichen und galt damit schon als revolutionär und modern. Jedoch findet sich hier noch kein Einfluss aus anderen Kulturen. Erst mit dem Kubismus, genauer mit Picassos Darstellung der „Les Demoiselles d'Avignon“, begann der starke sichtbare Einfluss von Kulturgütern außereuropäischer Kulturen, wie ich später noch genauer zeigen werde. Auf dem Höhepunkt der Moderne in Europa beginnen die indianischen Künstler, sich mit den modernen Strömungen auseinanderzusetzen und ihre eigenen Werke in neuen Stilen zu malen.

Im Folgenden werde ich die vier genannten Richtungen vorstellen. Es soll dabei nicht allein um eine Gegenüberstellung der indianischen Malerei mit der europäischen gehen. Vielmehr möchte ich aufzeigen, wo Einflüsse der indianischen Kulturen in den westlichen Kunstwerken zu finden sind und wie die indianischen Künstler sich die europäischen Stile zu eigen machten, um damit ihre eigene Situation in der heutigen Zeit auszudrücken, neue Themen

aufzugreifen und dennoch dabei ihre eigene Kultur von außen wie von innen darzustellen.

4.1 Kubismus

Der Kubismus entstand als eine der ersten modernen Richtungen im frühen 20. Jahrhundert in Frankreich und gilt vielen als die erste avantgardistische Bewegung in der modernen Malerei. Der Begriff leitet sich vom französischen Wort „cube“ ab, was „Würfel“ bedeutet, und geht auf den Kunstkritiker Louis Vauxcelle zurück.⁸¹ Im Kubismus werden geometrische Formen für die Darstellung der Natur verwendet, dazu meist aus verschiedenen Blickwinkeln gleichzeitig. Die ersten Künstler, für die der Begriff des Kubismus verwendet wurde, waren Georges Braque und Pablo Picasso in einer Ausstellung im „Salon d 'Autonome“ 1908.⁸² Das Gemälde „Les Femmes d 'Alger“ (Abb. 18) von Pablo Picasso von 1907 gilt erstes Bild des Kubismus, obwohl es ein Werk von Georges Braque war, das Henry Matisse als Mitglied der Jury des Salons erstmals mit den „cubes“ bezeichnete.⁸³ Ebenso war es Georges Braque, der zusammen mit Picasso den Kubismus methodisch weiterentwickelte; zunächst zum analytischen Kubismus,⁸⁴ ab 1912 dann zum synthetischen Kubismus.⁸⁵ Grundlegendes Vorbild des Kubismus war der zwischen 1860 und 1870 entstandene Impressionismus mit seinen alltäglichen Szenarien und natürlichen Lichtquellen. Besonders Paul Cézanne galt als der Vorreiter der kubistischen Richtung. Er hatte bereits vor den Kubisten auf die dreidimensionale Räumlichkeit zugunsten einer zweidimensionalen verzichtet. Oftmals wird der Kubismus als ein auf Wissenschaft beruhendes System beschrieben, was eine Schule voraussetzen würde, die es so allerdings nie gab. Grundlegende Inspiration waren Masken und Fotografien afrikanischer Stämme, die die Künstler in ihre Werke einfließen ließen.

In seinem Buch „Der Weg zum Kubismus“ spricht Daniel Henry Kahnweiler⁸⁶ von der Entwicklung eines Formenlyrismus in der Kunst. Standen bisher Farbe und Licht im Vordergrund der Bildgestaltung, so ist es bei Picasso erstmals die Form der Gegenstände, die ins Zentrum des Gestaltungsvorgangs rückt. Real anmutende Züge einzelner Gegenstände

⁸¹ Ganteführer-Trier 2015.

⁸² Ganteführer-Trier 2015.

⁸³ Ganteführer-Trier 2015.

⁸⁴ Analytisch = es werden zur selben Zeit alle Seiten eines Gegenstandes gezeigt

⁸⁵ Synthetisch = es werden außerkünstlerische Bestandteile (Holz, Tapete, Zeitung, etc) im Bild verwendet wie in einer Collage.

⁸⁶ Kahnweiler 2017 // 2011.

vermischen sich mit geometrisch gestalteten Formen und sorgen auf diese Art dafür, dass das Auge des Betrachters die im Bild dargestellten Gegenstände erkennt, ohne dass diese in ihrer natürlichen Vollkommenheit dargestellt werden müssen. Eine ähnliche Entwicklung vollzog sich bei Georges Braque, obwohl beide Künstler nicht unmittelbar zusammenarbeiteten, sondern sich lediglich in Briefen und bei gegenseitigen Besuchen in ihren Ateliers austauschten. Beide Künstler wandten sich ab von der geschlossenen Form hin zu einer offenen Darstellung. Sie begannen, ihre Bilder vom Hintergrund hin zum Vordergrund zu gestalten, aus dem die Gegenstände plastisch hervorzuragen schienen. Der Blickwinkel des Betrachters war nicht mehr wichtig, Gegenstände wurden in ihrer Ganzheit von mehreren Seiten gezeigt. Die Lichtgestaltung wurde komplett aufgegeben. Bei den „Des Moisselles d'Avignon“ zeigen sich die neuen Entwicklungen in den Körperdarstellungen der Frauen.⁸⁷ Die Brüste sind mal rund, mal eckig, die Proportionen unnatürlich und die Perspektive wechselt zwischen Front- und Seitenansicht, manchmal beides bei einer Figur. Die Gesichter sind iberischen Masken nachempfunden, wie Picasso sie in verschiedenen Museen gesehen hatte.⁸⁸ Das gewählte Thema, eine Bordellszene in Anlehnung an die Bordelle der Calle Avignon in Barcelona, wo Picasso einige Zeit gelebt hatte, sorgte für Missfallen bei den Betrachern seiner Zeit. Ein wirklicher Hintergrund ist nicht zu erkennen, vielmehr lässt sich nur erahnen, dass hinter den Frauen ein Vorhang aufgehängt sein soll. Georges Braque zeigt in seinem Bild „Großer Akt“ (Abb. 19) von 1907/08 erstmals eine neue Darstellung von Körperlichkeit ohne die tatsächliche Darstellung eines Hintergrundes oder großen Licht- und Schattenspielen. Die aus geometrischen Figuren zusammengesetzte Frau stieß, wie Picassos „Des Moisselles“, bei den zeitgenössischen Betrachern auf Ablehnung. Die 1908 entstandenen Landschaften aus L'Estaque, die Matisse zu seiner Aussage über die „cubes“ veranlasst hatte, zeigen eine noch weiter in die geometrische Darstellung gehende Aufarbeitung der Motive. Das in Grün- und Brauntönen gehaltene Bild „Häuser in L'Estaque“ (Abb. 20) zeigt ein auf einem Hügel gelegenes Dorf mit unproportionierten Häusern und einem leicht aus dem Bild ragenden

⁸⁷Düchting 2001.

⁸⁸Düchting 2001.

Baum. Hier lässt sich bereits die Entwicklung sehen, die sich im Kubismus vollzieht: von einer noch an die Natur erinnernden Darstellung hin zu immer abstrakteren Formen.

In Amerika kamen die neuen Stilrichtungen erst 1913 an. Bis dahin befand sich die amerikanische Kunstszene in einer Krise. Es gab keine Impulse, die die Kunst voranbrachten, und so war die 1913 in New York stattfindende Armory Show⁸⁹ nicht nur das Highlight der Saison, sondern bildete zugleich den Startschuss für die moderne Malerei in Amerika. Besonders die 1905 gegründete Galerie 291 der Fotografen Alfred Stieglitz und Edward Steichen entwickelte sich zu einem wichtigen Zentrum der avantgardistischen Malerei.⁹⁰ Vor allem die amerikanischen Künstler entdeckten die indianischen Kulturen nicht nur als eine Quelle der Inspiration, sondern empfanden diese als eine Art Grundlage einer Kritik an amerikanischen Stilen und dem Umgang mit den Indianern. Vermehrt griffen Künstler nicht nur auf die indianischen Stile zurück, sondern wählten die Indianer als Sujet. Dieses hatte es zuvor bereits in Europa gegeben, wo besonders in Deutschland ein regelrechter Hype um die Indianer entstanden war, doch blieb es hier mehr die Ausnahme als die Regel. Beispielhaft für die amerikanischen Künstler sollen hier Max Weber und Marsden Hartley im Bereich des Kubismus vorgestellt werden. Beide stellten in der Galerie 291 aus und gehörten zu den Künstlern, die besonders Alfred Stieglitz um sich scharte. Weber, der zunächst in New York und dann in Paris Kunst studiert hatte, zeigt in seinen Bildern eine starke Nähe zu Picasso, den er während seines Aufenthalts in Europa persönlich kennengelernt und der ihm den Primitivismus nähergebracht hatte. Sein 1917 entstandenes Bild „Interior with women“ (Abb. 21) zeigt in der Darstellung der maskenähnlichen Gesichter Parallelen zu Picassos „Des Moisselles“. Doch Weber setzte sich nicht nur in seinen Bildern mit den Einflüssen primitivistischer Kunst auseinander. Er schrieb Gedichte und Aufsätze zum Thema Primitivismus, die er in Zeitungen veröffentlichte.

Neben Max Weber, der zu den früheren modernen Malern in den USA gehörte, war Marsden Hartley einer der Künstler, die später zu den profiliertesten Malern der klassischen Moderne in Amerika gehörten. Er lernte

⁸⁹Lunday 2015.

⁹⁰Lunday 2015.

⁹¹Ganteführer-Trier 2015.

Alfred Stieglitz 1909 kennen und bekam von ihm nicht nur die Möglichkeit, seine Werke in der Galerie 291 auszustellen, Stieglitz stellte auch Kontakte her, die es Hartley erlaubten, für einige Jahre nach Europa zu gehen. Von 1912 bis 1915 lebte er mit Unterbrechungen zunächst in Paris, dann in Berlin, traf viele Künstler der europäischen Avantgarde und pflegte engen Kontakt mit Wassily Kandinski und Franz Marc, die einen großen Einfluss auf das Werk Hartleys ausübten. 1914 entstand in Berlin seine Serie „Amerika“, in der er sich mit der Thematik der Indianer auseinandersetzte. Der dem Blauen Reiter⁹² angehörende August Macke hatte sich bereits 1910 mit indianischen Sujets avantgardistisch beschäftigt. Für den Almanach des Blauen Reiters steuerte Macke nicht nur die ethnografischen Bilder bei, er bezog in seinem Aufsatz „Masken“ Stellung zum Einfluss und zur Wertigkeit der primitiven Kunst auf die moderne Malerei. Im Bild „Indianer auf Pferden“ (Abb. 22) vom Sommer 1911 setzt er sich bildnerisch mit dem Thema Indianer auseinander. Seine genaue Inspiration hierfür ist unklar. Wahrscheinlich ließ sich Macke hier von der allgemeinen Begeisterung und dem Enthusiasmus anderer Künstler wie etwa Gauguin für das indianische Thema anstecken. Das Bild „Indianer auf Pferden“ ist geprägt von großen farbigen Flächen und Kuben, die eine gebirgige Landschaft mit Häusern im Mittelgrund zeigen. Die dargestellten Indianer im Vordergrund, zwei auf Pferden, einer stehend mit einem Speer in der Hand, sind ebenfalls mehr flächig denn im Detail dargestellt.⁹³

Hartley bleibt im Gegensatz zu Macke, der in seinen Indianerbildern eher Szenen aufgreift, nicht nur in der Bildgestaltung nahe an indianischen Darstellungen, er lässt andere Kunst in seine Bilder einfließen, wie etwa in seinem Bild „Indian Fantasy“ (Abb. 23) von 1914, das von bayrischer Glasmalerei beeinflusst ist.⁹⁴ In Anlehnung an Kachina Figuren aus dem Museum für Völkerkunde Berlin, die Hartley als Inspiration dienten, zeigt das Bild ein Tipi an einem Flussufer mit Booten und einer großen Vogeldarstellung, die wahrscheinlich an einen großen Adler erinnern soll,⁹⁵ den er als Holzfigur aus Vancouver im Berliner Museum gesehen hatte. Die

⁹²Kandinsky et al. 2004.

⁹³Meseure und Macke 1993.

⁹⁴Panero.

⁹⁵Levin 2009.

farbliche Komposition des Bildes ist an Naturfarben orientiert in rot, gelb und grün gehalten, mit schwarzem Grund und weiß ausgearbeiteten Details. Harley zeichnet in seinem Gemälde ein klischeehaftes Bild davon, wie er die indianischen Kulturen sah. Für ihn bot sich in diesen Kulturen ein Ideal, wie es dies zu Beginn des 20. Jahrhunderts häufig gegeben hatte und das besonders im Kontrast zu seinem damaligen Wohnsitz in Deutschland stand.

„Hartley, mindful of German nationalism and cognizant of his expatriate status, chose the Theme of the Native American for his „Amerika“ series. Hartley viewed the Indians as a tranquil people who symbolized peace. In his frustration over the war, he told Stieglitz that he wished he were an Indian and that he wanted to emulate them by painting his face with their symbols and going West, facing the sun forever. Hartley also knew that the Indian was an American theme acceptable in Germany, one that appeared in Der Blaue Reiter almanac as well as in the work of vanguard German painters such as Macke or Marc. In view of the prominence of the Native American collection in the Museum für Völkerkunde, Hartley may have also understood how much significance the Indian had for German culture – from the writings of Goethe to thenineteenth-century popular novels of Karl May.“⁹⁶

Hartley war den indianischen Kulturen besonders zugetan. Er sah sie als eine besondere Inspiration für die Kunstwelt und setzte sich für die indianische Kunst ein, obwohl er deren Verständnis durch nicht indianische Betrachter für schwierig hielt, besonders seit sich die moderne Malerei nun ebenfalls indianischer Inhalte bediente.

Die fortschreitende Verbreitung der modernen Kunst und der zunehmende Austausch unter den Künstlern über Kontinente und Kulturen hinweg, sorgten nach dem Ersten Weltkrieg für erste Einflüsse der Moderne in der indianischen Kunst. Nach dem Zweiten Weltkrieg bekam dieser Austausch noch einmal einen Anstoß und nun begannen indianische Künstler, sich der modernen Malerei zuzuwenden.

Wie bereits zuvor erwähnt, lässt sich keine allübergreifende Entwicklung der indianischen Moderne festmachen. Daher werde ich im Folgenden, wie bereits bei der Entwicklung in Europa und Amerika, besonders auf die Vorreiter in der modernen indianischen Malerei eingehen, einige ihrer Werke

⁹⁶Levin 2009.

exemplarisch vorstellen und sowohl von einem kunsthistorischen wie ethnologischen Standpunkt aus kurz erläutern.

Oscar Howe (Yanktonai-Sioux) gehört zu den ersten, die die Entwicklung einer modernen indianischen Malerei vorangetrieben haben. 1915 geboren, studierte er zunächst unter Dorothy Dunn im Studio in Santa Fe und erwarb sich später an der University of Oklahoma seinen Masterabschluss in Kunst.⁹⁷ Howe hatte also nicht nur die traditionelle indianische Kunst studiert, sondern sich auch mit der europäischen und amerikanischen Kunst auseinandergesetzt.⁹⁸ Bis heute gilt er als einer der wichtigsten Vertreter sowohl der traditionellen als auch der modernen indianischen Malerei.⁹⁹ Schon in seinen vor 1950 entstandenen Werken ist eine erste Annäherung an die Moderne zu bemerken. Howe selbst sah es als einen Vorteil an, sich in zwei Gesellschaften zu bewegen, und betrachtete seine Kunst als eine Chanceder Kommunikation und des Vermittelns zwischen ihnen.¹⁰⁰ Im Kubismus fand er dazu die Möglichkeit, die Objekte und Szenen vielschichtig darzustellen.

In seinem Aquarell „Dakota Duck Hunt“ (Abb. 24) von 1947 zeigt sich ein zunächst traditionell anmutendes Sujet mit bereits ersten kubistischen Einflüssen. Die Formation der fliegenden Enten ist geometrisch aufgebaut, ebenso die sich im Vordergrund befindlichen Figuren und Gräser. Das Bild verfügt über eine ausgewogene, nahezu strenge Symmetrie; beide Bildhälften unterscheiden sich nur in kleinen Details, wie etwa die Anordnung der Gräser am Bildrand oder die Armhaltung der dargestellten Personen. Seine Motivation der Neugestaltung seiner Bildsprache nahm Howe aber nicht nur aus dem Kubismus, wie ihn die westlichen Künstler verstanden, sondern besann sich in seiner Formensprache auf bereits bestehende geometrische Formen und abstrakte Darstellungen, wie sie die Stämme der Sioux schon vor der Ankunft Kolumbus kannten und nutzten.¹⁰¹¹⁰²

Ab 1950 beginnt Howe seinen Stil zu ändern, weg von den eher realistisch gehaltenen Sujets hin zu etwas abstrakteren Formen, die aber dennoch das

⁹⁷Bolz und König 2012.

⁹⁸Achuleta 1993.

⁹⁹Bolz und König 2012.

¹⁰⁰Hoffmann 1985.

¹⁰¹Schulze-Thulin 1973.

¹⁰²Boas 1955.

Dargestellte gut erkennen lassen. Der Beginn dieser Stilwandlung lässt sich bei Howe in den folgenden Jahren deutlich erkennen. Etwa in seinem Bild „Dance of the Tree Dwellers“ (Abb. 25) von ca. 1950. Hier finden wir drei Tänzer in einem Kreis angeordnet, ohne einen Hintergrund. Die Körper der Tänzer lassen sich im Einzelnen erkennen, ihre Gliedmaßen und Gesichter sind in ihrer Darstellung stark geometrisch und maskenhaft, ähnlich zu denen in Picassos „Des Moisselles“. Die Farbflächen sind ohne jegliche Andeutung von Schatten dargestellt und weisen starke kubistische Züge auf. Schwarz, Weiß und Brauntöne vor einem blauen Hintergrund bilden das Farbkonzept.

Einen Schritt weiter geht Howe in seinem 1954 entstandenen Bild „Victory Dance“ (Abb. 26). Es gilt als einer der Durchbrüche der indianischen Malerei.¹⁰³ Hier kommt neben der Vermischung von realer Darstellung mit einem Gefühl das Element der Dynamik in die Betrachtung. Farblich voneinander abgesetzte geometrische Flächen scheinen die Bewegung des Tänzers wiederzugeben und schaffen gleichsam einen ersten Eindruck von Dreidimensionalität. Howe setzt damit seinen eigenen Stil innerhalb des Kubismus durch, indem er gleichsam eine dynamische Realität mit einer spirituellen Darstellung verbindet. Der Tänzer ist real im Tanz und gleichsam in seiner eigenen Vision.

Eine Auflösung aller Realität findet sich schließlich bei „Rider“ (Abb. 27) von 1968. Pferd und Reiter sind hier nur noch Form, spitz zulaufend, fast einzelne Striche vor blauen Flächen. Hoffmann schreibt *„Dieses Bild ist ein Beispiel dafür, dass die Formenelemente aus der Tiefendimension des indianischen Sujets gewonnen sind und dahin zurück verweisen“*. Die Bewegung im Bild entsteht durch die verschieden angeordneten Linien, die jede für sich in eigene Richtungen weisen. Man kann von einem Rhythmus des Bildes sprechen. Die Reduktion auf Linien in einer symbolischen Anordnung finden wir bereits bei Franz Boas in seinen Beschreibungen in „Primitive Art“.¹⁰⁴ Hier schließt sich, wie von Hoffmann beschrieben, der Kreis zwischen den Ursprüngen der Formelemente indianischer Malerei und ihrer modernen Darstellung.

¹⁰³Hoffmann 1985.

¹⁰⁴Boas 1955.

Ein weiterer Künstler, den ich an dieser Stelle vorstellen möchte, ist Michael (Mike) Kabotie (Hopi). Als Sohn des bekannten Hopi-Künstlers Fred Kabotie kam er schon früh mit der indianischen Kunst in Berührung. Sein Vater war noch in der traditionellen Darstellung verhaftet. Mike Kabotie hingegen griff in seinen Werken zwar ebenfalls auf die Ausdrucksformen der Moderne zurück, ohne dabei jedoch seine traditionellen indianischen Wurzeln zu verlieren.¹⁰⁵ Seine Werke unterzeichnete er mit seinem Hopi Namen Lomawywesa (Walking in harmony). Zusammen mit anderen Hopi-Malern (Neil David Sr, Milland Lomakema, Delbridge Honanie und Terrance Talaswaima) gründete er Anfang der 1970er Jahre die Künstlervereinigung Artist Hopid.¹⁰⁶ Im Gegensatz zu den in Deutschland zu Beginn des 20. Jahrhunderts entstandenen Künstlergruppen und -vereinigungen, war Artist Hopid nicht daran gelegen, Manifeste zu veröffentlichen oder neue Lebensweisen zu praktizieren. Die Künstler arbeiteten zusammen an einer modernen Interpretation der traditionellen Darstellungen. Nach nur fünf Jahren jedoch gingen die einzelnen Künstler wieder separate Wege.¹⁰⁷

In seinen Bildern setzt sich Mike Kabotie mit den Symbolen und Mythen der Hopi auseinander. Dieser Rückgriff auf das Traditionelle und die Umsetzung in einem modernen Kunststil zeigen auf beeindruckende Art und Weise die Fähigkeit, das Hier und Jetzt mit der eigenen Geschichte zu verbinden. Sein 1974 entstandenes Bild „Shalako, der Wolkenpriester“ (Abb. 28) zeigt nicht nur die an Geometrie und Farbe angelehnten Stilmittel des Kubismus, es bildet auch die Lebendigkeit von Tradition in der heutigen Zeit ab. Shalako ist im Stil einer Kachina-Puppe dargestellt.¹⁰⁸ Sein Körper und die ihn umgebenden Elemente sind in farblich abgetrennte Quadrate und Kreise gegliedert, die in den Primärfarben des Regenbogens, Blau, Gelb, Weiß und Rot, gehalten sind. Sie stehen für die vier Himmelsrichtungen.¹⁰⁹ Trotz der nur angedeuteten Darstellung sind die Gegenstände, die der Shalako bei sich

¹⁰⁵Bolz und König 2012.

¹⁰⁶Hoffmann 1985.

¹⁰⁷Hoffmann 1985.

¹⁰⁸Hoffmann 1985, S. 248: „Die Shalako-Zeremonie ist der Höhepunkt der Bachavu-Initiationsriten, die den Initiierten zur Erleuchtung und zum Verständnis der Hopi-Kultur und ihrer zahlreichen Symbole führen soll. Der Shalako stellt das Leben in seiner höchsten Blüte dar.“

¹⁰⁹Hoffmann 1985.

trägt, deutlich zu identifizieren: Wolken, Regen und Blitz bilden seinen Kopfschmuck, dazu finden wir Federn. In seiner Hand hält er einen Gebetsstab mit Vögeln, Baumwolle und Maiskolben. Der Körper ist ein zu einem Kreis geformter Regenbogen, außerdem sehen wir einen angedeuteten Regenbogen in der oberen linken Bildecke sowie in der unteren rechten Bildecke angedeutet Nebel. Shalako als Wolkenpriester steht für Fruchtbarkeit; Mais und Baumwolle symbolisieren die Ernte. Federn und Vögel sollen für das Fliegen, die Verbindung zwischen den Lebenden und den Ahnen stehen, zu denen die Gebete gesandt werden.¹¹⁰ Obwohl das Thema sehr traditionell gewählt ist, ist die Darstellung im Stil des Kubismus gehalten und als dieser leicht im Bild erkennbar. Schwieriger erscheint dies im 1978 entstandenen „From Zunithey Came“ (Abb. 29). Hier greift Kabotie ein unter jungen Hopi-Künstlern häufig gewähltes Thema auf: die jahrelange Wanderung und Suche nach dem für die Hopi bestimmten Land. Die Bedeutung dieses Themas zeigt sich bereits in frühen Felsenbildern (vgl. Kapitel 3.1). Auf einem felsenartig anmutenden, kreisrunden Hintergrund finden sich Figuren und Symbole, doch wirken die Figuren in Einklang mit dem goldenen Schnitt.¹¹¹ Farblich und darstellerisch ist das Bild nahezu perfekt ausgewogen und unterstreicht damit das Wissen, das Kabotie über die modernen Künstler und ihre Werke hatte. Vorherrschend finden sich erdfarben, auf denen sich die mit schwarz und weiß gearbeiteten Figuren deutlich abheben. Der Kreis auf schwarzem Grund kann als die Erde im Schwarz des Universums gedeutet werden.¹¹² Eine ähnliche Darstellungsweise finden wir in den Werken von Joan Mirò (vgl. Abb. 5 und 6, Kapitel 2.4).

Das letzte von Kaboties Bildern, das an dieser Stelle beispielhaft gezeigt werden soll, ist „Kachina coming“ aus dem Jahr 1979. Es zeigt eine Gruppe verschiedener Kachinas, die sich in der Mitte des Bildes zusammengefunden haben. Ihre Körper sind dreidimensional angedeutet, ihre Gesichter jedoch maskenhaft in Zweidimensionalität verhaftet. Hier findet sich wieder die

¹¹⁰Hoffmann 1985.

¹¹¹Schülerduden Kunst 2007, S. 176: Die Teilung einer Strecke in zwei Teile derart, dass sich der größere Abschnitt zur ganzen Strecke verhält wie der kleinere Abschnitt zum Größeren. Der goldene Schnitt wird als harmonisches Maßverhältnis empfunden und wurde bei Kunstwerken und in der Architektur insbesondere in der Antike und in der italienischen Renaissance angewendet.

¹¹²Hoffmann 1985, S. 250.

Gliederung der Körper in farbige geometrische Formen, wie bereits bei Shalako gesehen. Die Figuren sind in Bewegung wie in einem Tanz und von einer Art angedeuteter Aura in lila nahezu umschlossen. Die Farben wirken weniger leuchtend als in den vorher beschriebenen Bildern. Dafür sind diese an traditionelle Darstellungen angelehnt. Obwohl in ihrer ganz eigenen Art und nur von indianischen Vorbildern durchzogen, fühlt man doch eine gewisse Nähe zu dem Aufbau der „Des Moisselles“ von Picasso, wobei Kaboties Bild in seiner Gesamtheit eindeutig noch sehr viel weiter in die Zukunft weist.

Anhand dieser ersten Bilder lässt sich bereits deutlich erkennen, dass eine stilistische Trennung von indianischen und westlichen Künstlern nicht möglich ist. Im Sujet finden wir Schnittstellen. Ein Verständnis für die Bilder kann jedoch nur über den jeweiligen Künstler und seine eigene Geschichte und Intention gewonnen werden. Aber hier können wir nicht im Vorgehen zwischen den einzelnen Kulturen und Künstlern differenzieren. Denn obwohl die Bilder eine Tradition vermuten lassen, sind sie immer nur in ihrem eigenen historischen Kontext voll zu begreifen.

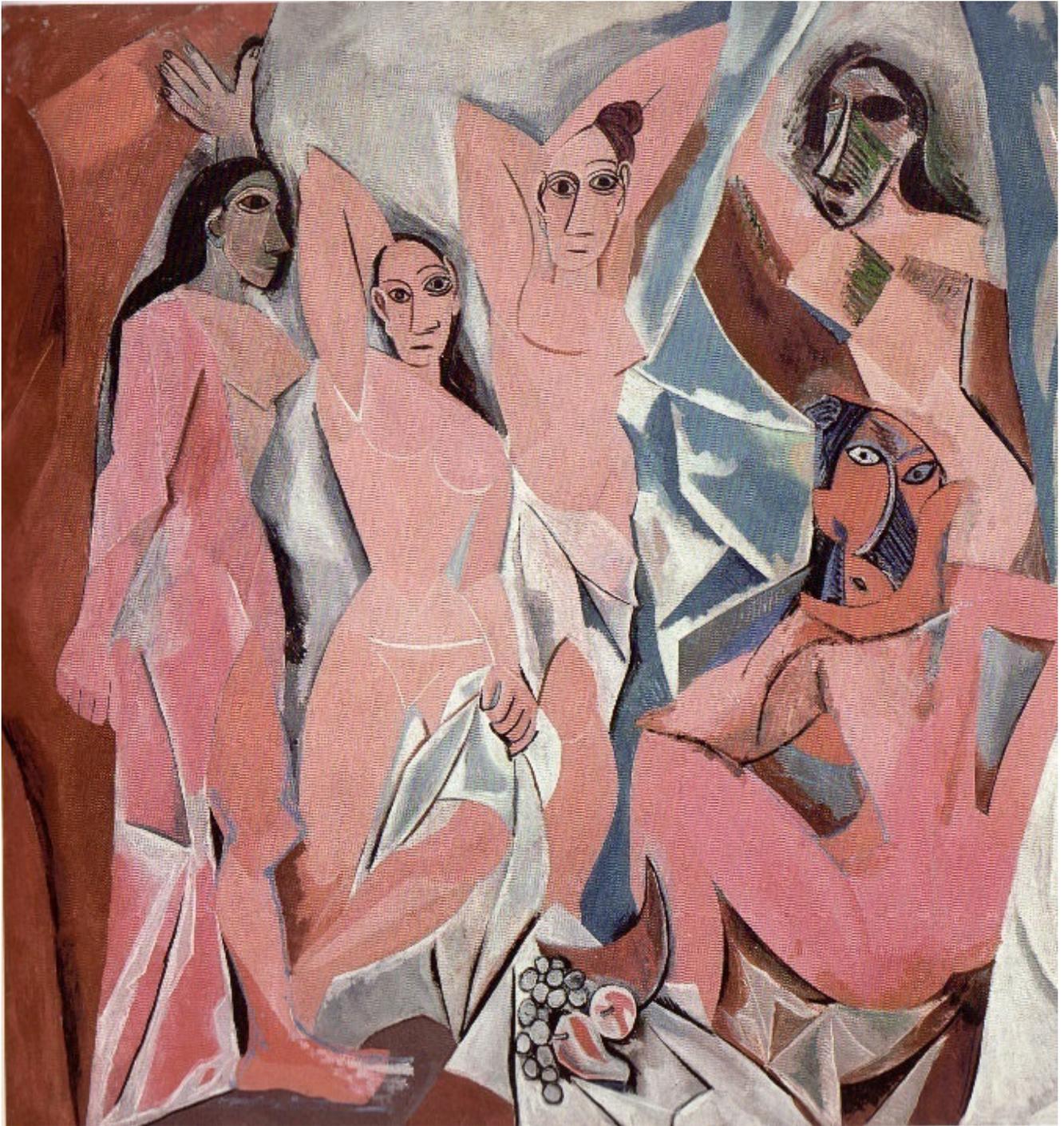


Abbildung16: Pablo Picasso "Les Femmes d'Alger (O. J.)", 1907, Öl auf Leinwand, The Museum of Modern Art, New York

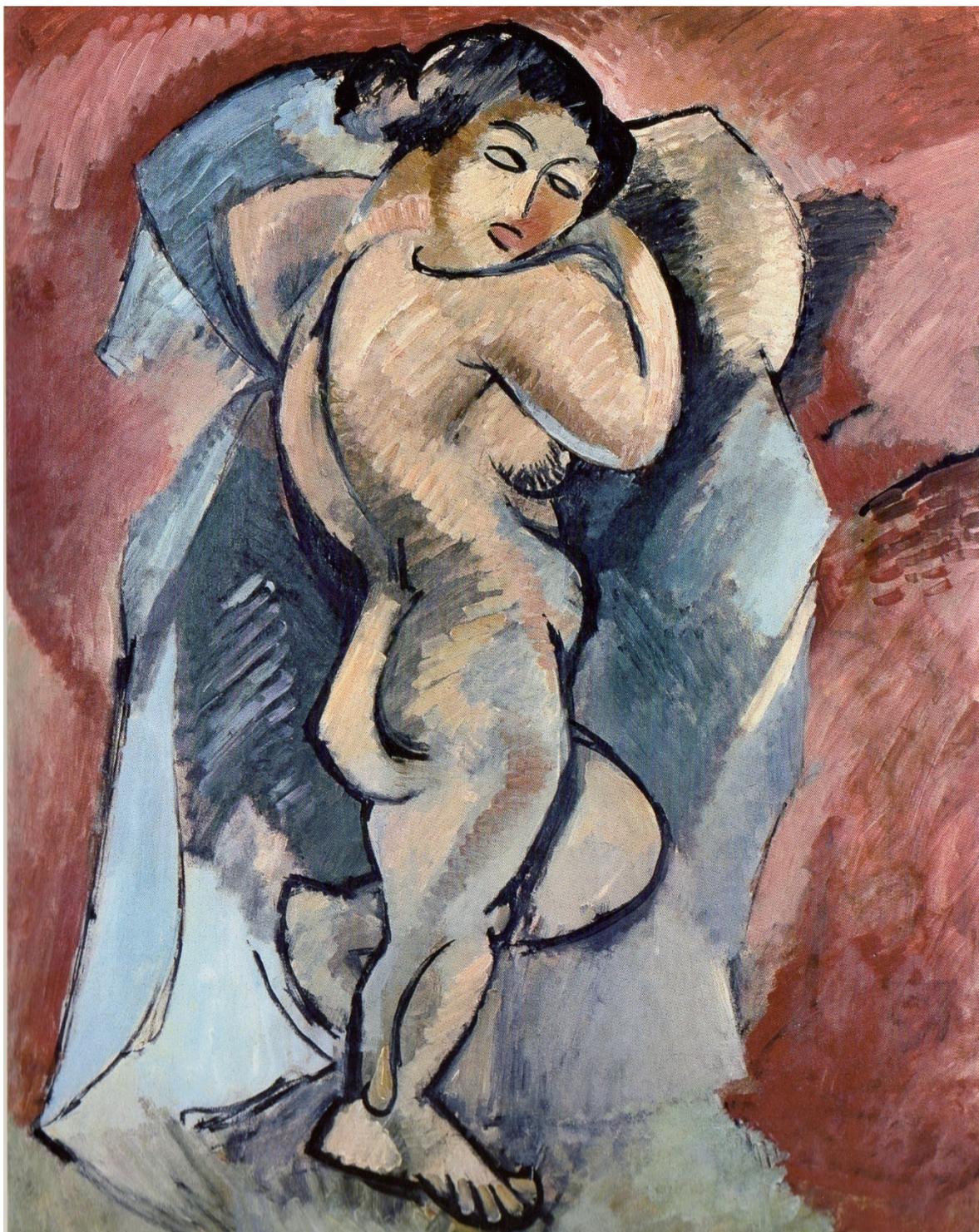


Abbildung 17: Georges Braque "Großer Akt", 1907/ 08, Öl auf Leinwand, Musée national d'artmoderne, Paris

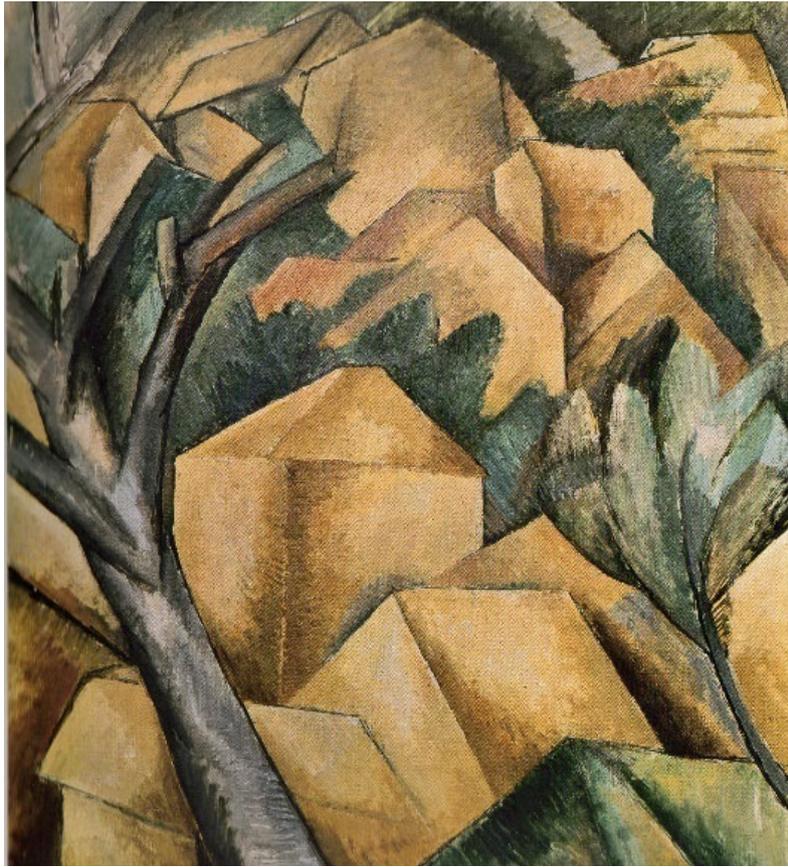


Abbildung 18: Georges-Braques- "Häuser in L'Estaque" 1908, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Bern, Bern



Abbildung19: Max Weber "Interior with women", 1917, Forum Gallery, New York



Abbildung 20: August Macke, 1911 "Indianer auf Pferden"; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

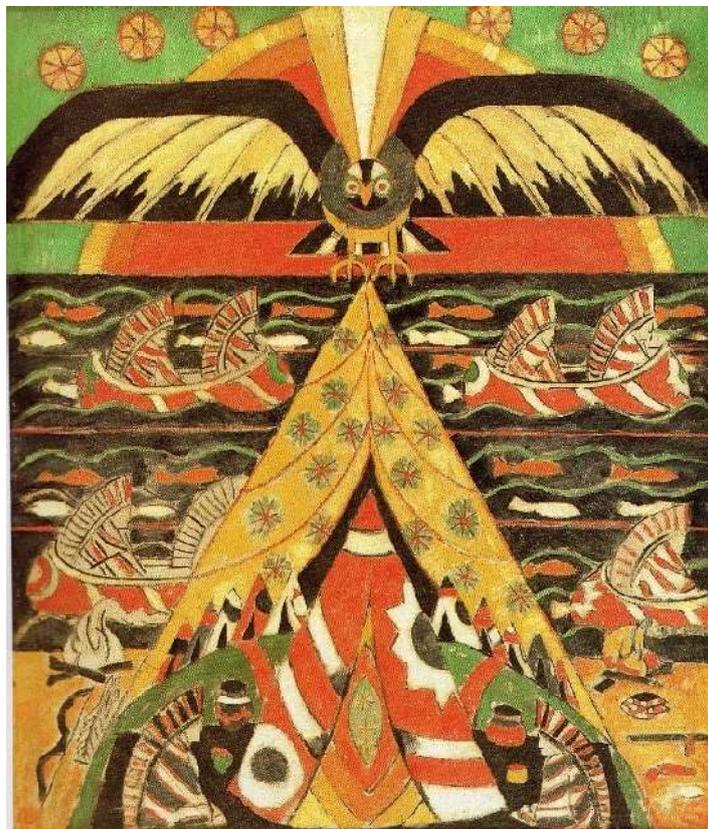


Abbildung 21: Marsden Hartley "Indian Fantasy" 1914, North Carolina Museum of Art, Raleigh



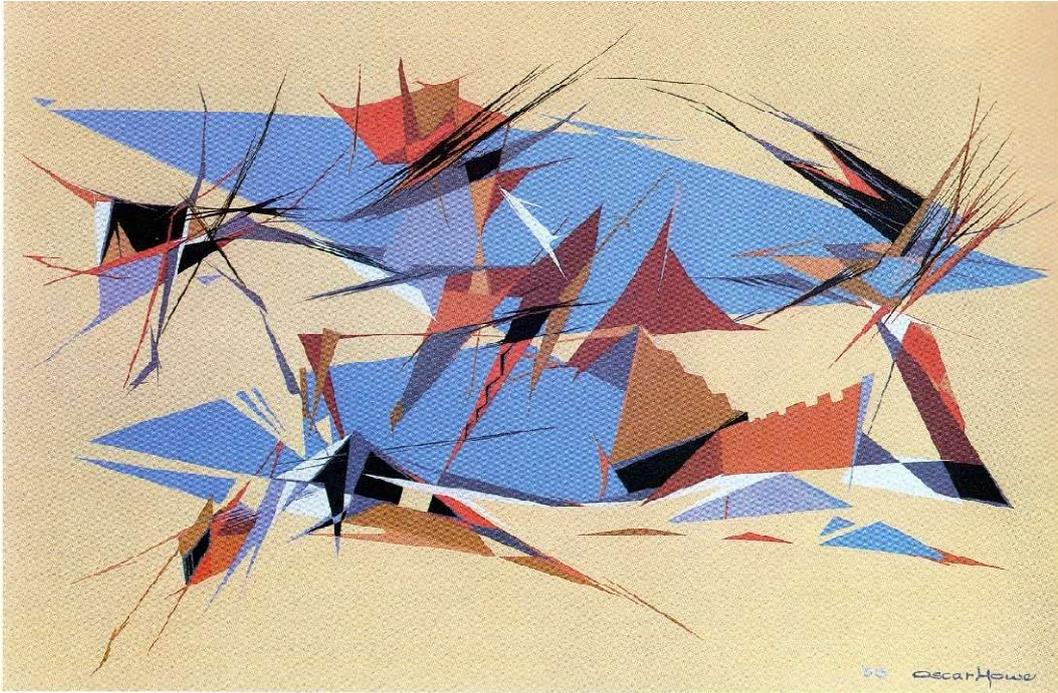
Abbildung 22: Oscar Howe "Dakota Duck hunt", Aquarell, um 1947 aus: Hoffmann 1985



Abbildung23: Oscar Howe „Dance of the Tree Dwellers“, ca. 1950, aus Bernstein 1995



Abbildung24: Oscar Howe "Victory Dance", Aquarelle, um 1954



*Abbildung 25: Oscar Howe
"Rider", 1968, University Art Galleries, University of South Dakota*



Abbildung 26: Michael (Mike) Kabotie (Lomawyesa), "Shalako, the cloud-priest", 1974, Privatbesitz



Abbildung 27: Michael (Mike) Kabotie (Lomawyweya) "From Zuni they came", 1978, Ethnologisches Museum Berlin



Abbildung 28: Michael (Mike) Kabotie (Lomawiyesa), 1979 "Kachina Coming", Ethnologisches Museum Berlin

4.2 Expressionismus

Zu den bekanntesten deutschen Expressionisten werden besonders die Künstler zweier sehr bekannter Künstlergruppen gezählt: der Blaue Reiter¹¹³ und die Brücke.¹¹⁴ In diesen Gruppen ging es nicht nur um das gemeinsame Arbeiten, man lebte zusammen nach den eigenen Vorstellungen und im Kontrast zu der eigenen Gesellschaft. Der Zusammenschluss zu Lebensgemeinschaften war nicht ungewöhnlich. In gemeinsamen Ausstellungen und Publikationen brachten die Künstler ihre Werke übergreifend einem großen Publikum nahe. Im Privaten versuchten sich die gefundenen Lebensgemeinschaften an der Schaffung einer Utopie, deren Ursprünge und Natürlichkeit sie bei den Naturvölkern anderer Kontinente gefunden zu haben glaubten. Durch ihren meist regional eingeschränkten Wirkungskreis sind zwischen den einzelnen Gruppen, wenn man sie zum Expressionismus zählt, immer wieder regionale Unterschiede erkennbar. Man veröffentlichte Manifeste zu den einzelnen Stilrichtungen, die nicht nur in der Kunst, sondern auch in der Literatur und den verbreiteten Lebensauffassungen vertreten wurden. Zu einer Nationalisierung des Begriffs Expressionismus kam es vor dem Ersten Weltkrieg, obwohl bereits bekannt war, dass starke Impulse aus dem Ausland in die Kunst eindrangen, was die deutsche Kunstszene gern abstritt.

Zu den Vorgängern des Expressionismus werden besonders der Fauvismus¹¹⁵ und der bereits im vorherigen Kapitel beschriebene Kubismus

¹¹³Kandinsky et al. 2004.

¹¹⁴Wolf 2015.

¹¹⁵ „Der Fauvismus ist eine Stilrichtung der französischen Malerei im frühen 20. Jahrhundert. Der von der zeitgenössischen Presse als „Fauves“ („wilde Tiere“) beschimpfte lose Künstlerkreis um den Maler Henri Matisse bestand von 1905 bis 1909. Er wollte sich von den konventionellen Malweisen lösen und den individuellen Ausdruck allein durch die Farbe erreichen. Die Fauves lehnten die Farbzerlegung des Impressionisten ab, malten mit reinen, oft komplementär gegen- und nebeneinandergesetzten grellen Farben und verzichteten auf Licht- und Schattenmodellierung. [...] An die Stelle der nachahmenden Wiedergabe der Wirklichkeit setzten sie unter weitgehendem V(?)erzicht auf symbolische Inhalte eine vereinfachte, flächige Komposition ohne perspektivische Konstruktion. [...]“ Schülerduden Kunst 2007.

gezählt. Ziel aller modernen Stilrichtungen war die Loslösung von der althergebrachten Ordnung und die Abwendung vom Historismus.¹¹⁶

In der Kunst zeichnen sich die Werke expressionistischer Künstler besonders dadurch aus, dass die Aussagekraft des Sujets durch plakative Steigerung der Farbigkeit und durch Vereinfachung der Form herausgearbeitet wird. Hier spielten wieder Gegenstände aus anderen Kulturen bei der Findung neuer Ausdrucksformen eine wichtige Rolle. Das Interesse an ethnologischen Gegenständen war bereits um 1905 sehr hoch. Die Künstler waren auf der Suche nach neuen und gestalterisch unverbrauchten Ansätzen.¹¹⁷ Zudem prägten Reisen und Begegnungen die Maler und beeinflussten ihre Ausdrucksweise. In Form- und Farbexperimenten versuchten die Künstler der Vorkriegszeit, ihre individuelle psychische Stimmung darzustellen. Nach dem Krieg änderten sich die Aussagen der Expressionisten von dem eigenen Gefühl zu einer mehr politisch und gesellschaftlich geprägten Aussage.¹¹⁸

Die primitive Kunst ist in ihrer Betrachtung nicht im Stil der europäischen Ideale konstruiert und kann diesen aufgrund ihrer stärkeren kulturellen Bedeutung auch nicht nahestehen. Das macht sie für die modernen Künstler zu einer Inspiration, da in ihr die klassischen Proportionen der akademischen Kunst ins Gegenteil verkehrt werden. Damit dient sie der Avantgarde als Ausdruck der Ablehnung etablierter Werte und führt von der möglichst genauen Darstellung der Realität weg zu der Einführung des Hässlichen in Kunst und Literatur. Diese Auffassung drückten die Künstler unter anderem in ihren Manifesten zu den neu entstehenden Strömungen aus. Es waren zunächst die bereits etablierten Maler wie Picasso und Braque, die die Stammeskunst aus Afrika, Ozeanien und Amerika in ihre Werke einfließen ließen und somit den Grundstein der modernen Malerei legten. Besonders in den Künstlervereinigungen wurden die Einflüsse außereuropäischer Kulturen in die Lebensgemeinschaften und ihre Lebensauffassung übernommen. Den Künstlern der Brücke bot besonders die Kraft und Unmittelbarkeit der primitiven Kunst eine Möglichkeit, sich emotional auszudrücken. Sie galt als

¹¹⁶Schülerduden Kunst 2007: Jeder Versuch, durch Rückgriff auf die Formen vergangener Stilepochen einen neuen, der eigenen Zeit entsprechenden Stil zu schaffen.

¹¹⁷Wolf 2015.

¹¹⁸Wolf 2015.

das Gegenstück der Zivilisation, als naturverbunden und daher als reinere Lebensart.¹¹⁹ Beispielfähig sei hier das Bild von Ernst Ludwig Kirchner „Artistin (Marcella)“ (Abb. 29) von 1910 gezeigt. Es gilt als eines der eindrucksvollsten Werke des Künstlers und zeigt die junge Marcella, ein Model, das die Brücke-Maler häufig porträtierten. Das Bild ist geprägt von einer ruhigen Flächenordnung in der leicht von schräg oben gezeigten Szenerie – eine gleichmäßige Farbfläche mit nur wenigen herausstechenden Farben; Grün dominiert die Szene in verschiedenen Farbnuancen.

Der Expressionismus reduziert Kunstwerke auf das Wesentliche und wendet sich somit vom bestehenden Bild des Impressionismus immer mehr ab. Seine ersten Anhänger fand der Expressionismus in Europa noch vor Ausbruch des Ersten Weltkrieges. Nach dem Ersten Weltkrieg hatte der Expressionismus selbst einen großen Einfluss auf die späteren Stile in Europa und Nordamerika.

Von allen indianischen Malern, die sich in ihren Werken dem Expressionismus zu wandten, ist wohl kaum einer so bedeutend wie Fritz Scholder (Luiseño). Er gilt als einer der Begründer der indianischen Moderne und prägte als Dozent am IAIA in den sechziger Jahren des 20. Jahrhunderts ganze Generationen moderner indianischer Künstler. Gelernt hatte er in früheren Jahren bei Oscar Howe. Er pflegte regen Austausch mit vielen anderen Künstlern indianischer und nicht-indianischer Herkunft. Scholder war nicht indianisch aufgewachsen und setzte sich in seinen Bildern als erster Künstler mit dem Dilemma der Indianer und der dominanten weißen Kultur auseinander. *„Scholder has always worked in series of paintings. In 1967, his new series on the Native American, depicting the "real Indian," became an immediate controversy. Scholder was the first to paint Indians with American flags, beer cans, and cats. His target was the loaded national cliché and guilt of the dominant culture. Scholder did not grow up as an Indian and his unique perspective could not be denied.“*¹²⁰

Nachdem er 1969 seine Lehrtätigkeit am IAIA aufgegeben hatte, reiste Scholder durch Europa und Nordafrika. Zurück in Amerika wurde seine Arbeit immer bekannter und er bekam als einer der ersten indianischen

¹¹⁹Kandinsky et al. 2004.

¹²⁰Fritz Scholder | Official Website | Biography.

Künstler die Möglichkeit, international auszustellen. Zusammen mit seinem ehemaligen Schüler T.C. Cannon zeigte er im American Museum of Art des Smithsonian Institute 1972 eine Ausstellung, die von Washington aus als Wanderausstellung in Rumänien, Jugoslawien, Berlin und London zu sehen war. 1974 folgten eine Ausstellung in der Schweiz und eine Reise nach Ägypten, wo er unter anderem die Pyramiden und die Sphinx malte. Scholders Werke wurden nicht nur wegen ihrer Darstellung der Indianer kritisiert, bei seinen Werken kam erstmals die Frage auf, was moderne indianische Malerei eigentlich ausmacht. An dieser Stelle sei auf den Indian Arts and Crafts Act von 1990 verwiesen, auf den ich an dieser Stelle nicht weiter eingehen werde.¹²¹

Scholders Bilder zeichnen sich besonders durch ihre grobe Darstellungsweise aus. Sie zeigen die Indianer als ein aufgebrochenes Klischee. Großzügige Pinselstriche, groß angelegte Farbflächen und keine detaillierten Darstellungen. In Anlehnung an die Werke von Francis Bacon¹²² zeigt Scholder seine Protagonisten in verzerrter Darstellung. In seinem Bild „Super Indian No. 2“ (Abb. 30) stellt der Künstler einen in einem Büffelkostüm sitzenden Indianer mit einer Eistüte in der Hand dar. Das Bild ist überwiegend in Brauntönen gehalten, wodurch das rosa Eis in der Waffeltüte besonders hervorsticht. Obwohl das Bild keinerlei Bewegung darstellt, wirkt es ein wenig aggressiv und bedrohlich, zugleich aber ironisch und auf eine gewisse Art traurig. Ähnlich verhält es sich mit „Indian with beer can“ (Abb. 31). Hier ist ein Indianer allein vor einem grauen Hintergrund dargestellt, der von einem lila Streifen durchzogen wird. Der Indianer, dargestellt mit Cowboyhut, dunkler Sonnenbrille und weißem Hemd sitzt vor einer Dose Bier. Wie bereits bei „Super Indian No. 2“ ist das Gesicht des Dargestellten nicht im Detail angefertigt, sondern von groben Strichen gezeichnet, während die Bierdose im Vordergrund im oberen Teil fast scharf

¹²¹ Der Indian Arts and Crafts Act definiert die Begriffe „Indianer“, „Indianischer Künstler“ und „Kunst“, ist in seiner Beschaffenheit aber immer wieder Thema diverser Debatten und muss in seiner Formulierung sehr kritisch betrachtet werden. Vgl. hierzu: Sheffield 1997 und united states national archives and records administration federal register office, Indian Arts and Crafts Act Fassung vom 29. Juli 2010.

¹²² Irischer Maler, 1909 – 1992.

gemalte Kanten aufweist. Der Mensch hingegen wirkt im Vergleich dazu eher schemenhaft.

Eine noch schemenhaftere Darstellung finden wir in Scholders Werk „The forestshaman“ (Abb. 32) von 1984. Auf einem grünen Hintergrund ist die Gestalt eines Schamanen in weiß und rot dargestellt. Deutlich sind die Pinselstriche noch zu sehen. Dieses Bild entstand in einem späteren Schaffenszyklus des Künstlers und rückt die sonst in seinen Bildern meist vorherrschende Sozialkritik in den Hintergrund. Obwohl es sich bei diesem Bild um eine porträthafte Darstellung handelt, ist das Gesicht nicht zu erkennen, mehr noch: Es ist verwischt wie die ganze Darstellung der Person vor dem grünen Hintergrund, der als Wald gedeutet werden kann. Die Farben Rot und Lila der Figur stehen komplementär zum Grün; trotz seiner verwaschenen Darstellung wirkt der Schamane groß und herrisch, was die weisende Geste der rechten Hand unterstreicht.

Scholders Bilder weisen oftmals einen ähnlichen Stil auf: Großflächig aufgetragene Farben, eine sehr grobe Pinselführung, bewusst eingesetzte Farbkontraste und eine reduzierte Formgebung kennzeichnen seinen Stil.¹²³ Dazu kommen die bewusst gegen die traditionellen Darstellungen gewählten Themen, die sich mit den modernen Indianern und ihren Problemen auseinandersetzen. Scholder leitete mit seinen Bildern eine neue Art ein, mit der indianischen Kunst und der aktuellen indianischen Lebenssituation umzugehen. Die Mittel des Expressionismus – große Farbflächen, starke Farbkontraste und die ausdrucksstarke Pinselführung – boten dem Künstler die Möglichkeit, die modernen Themen mit einer neuen Art entgegen den Traditionen darzustellen und verliehen seinem Anliegen damit noch zusätzliche Brisanz. Als einer der wenigen indianischen Künstler fanden seine Werke internationales Interesse und wurden weltweit außerhalb von rein indianischen Kunstausstellungen gezeigt und respektiert. Nach seinem Tod im Jahr 2005 sind seine Bilder noch immer Teil vieler Ausstellungen, die sich mit dem Thema der indianischen Moderne befassen, sowohl in der Ethnologie als auch in einigen Kunstausstellungen mit indianischem Thema.

¹²³Sozialkritik war meistens Anlass für Scholders Bilder, den er später erweiterte. Neben dem „normalen“ Expressionismus wandte er sich dem abstrakten Expressionismus zu, schuf Collagen und Pop Art, die hier an dieser Stelle aber nicht weiter besprochen werden sollen.



Abbildung 29: Ernst Ludwig Kirchner "Artistin (Marcella)", 1910

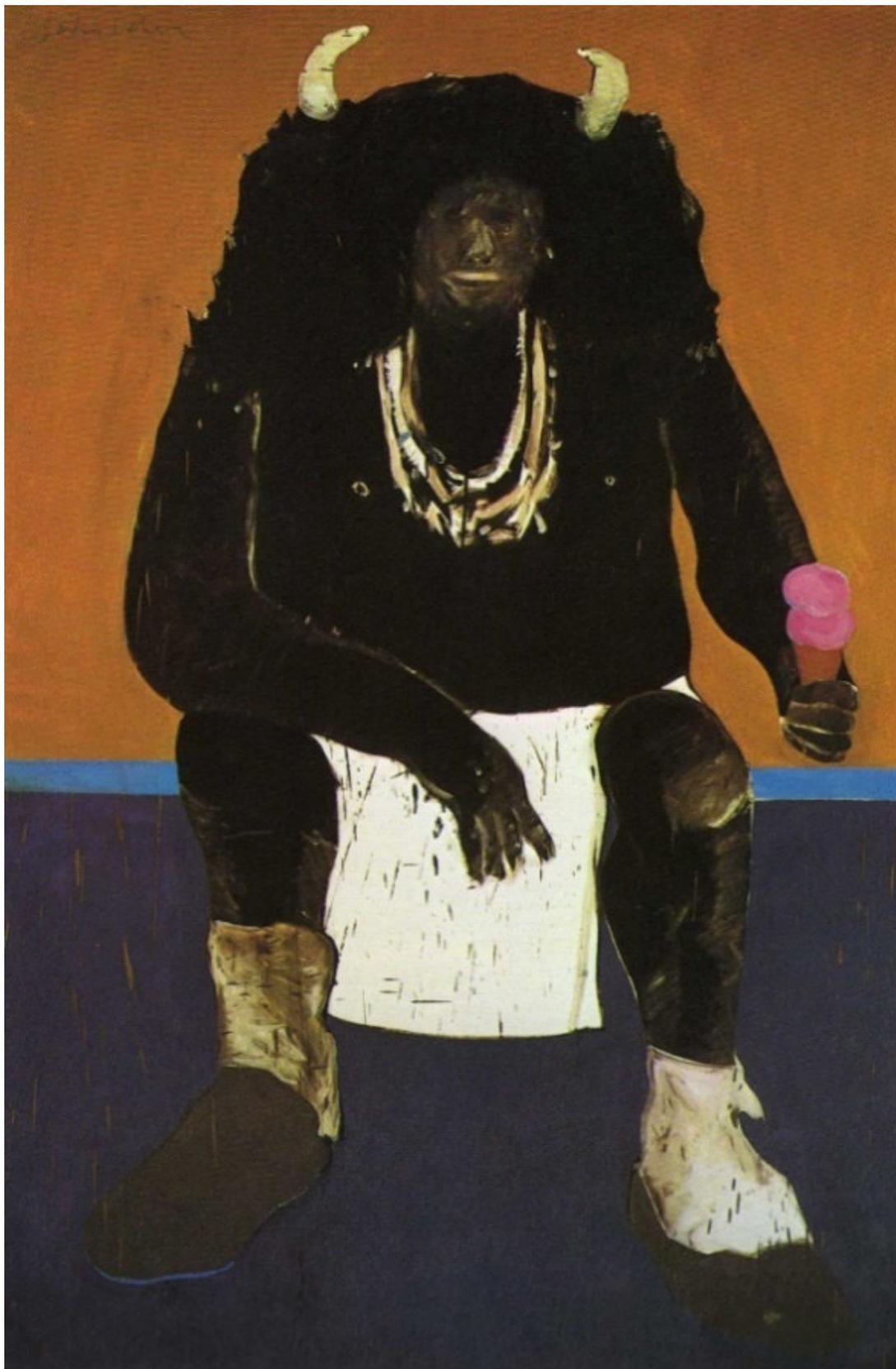


Abbildung 30: Fritz Scholder "Super Indian No. 2", Öl auf Leinwand, 1971



Abbildung31: Fritz Scholder "Indian with beer can"

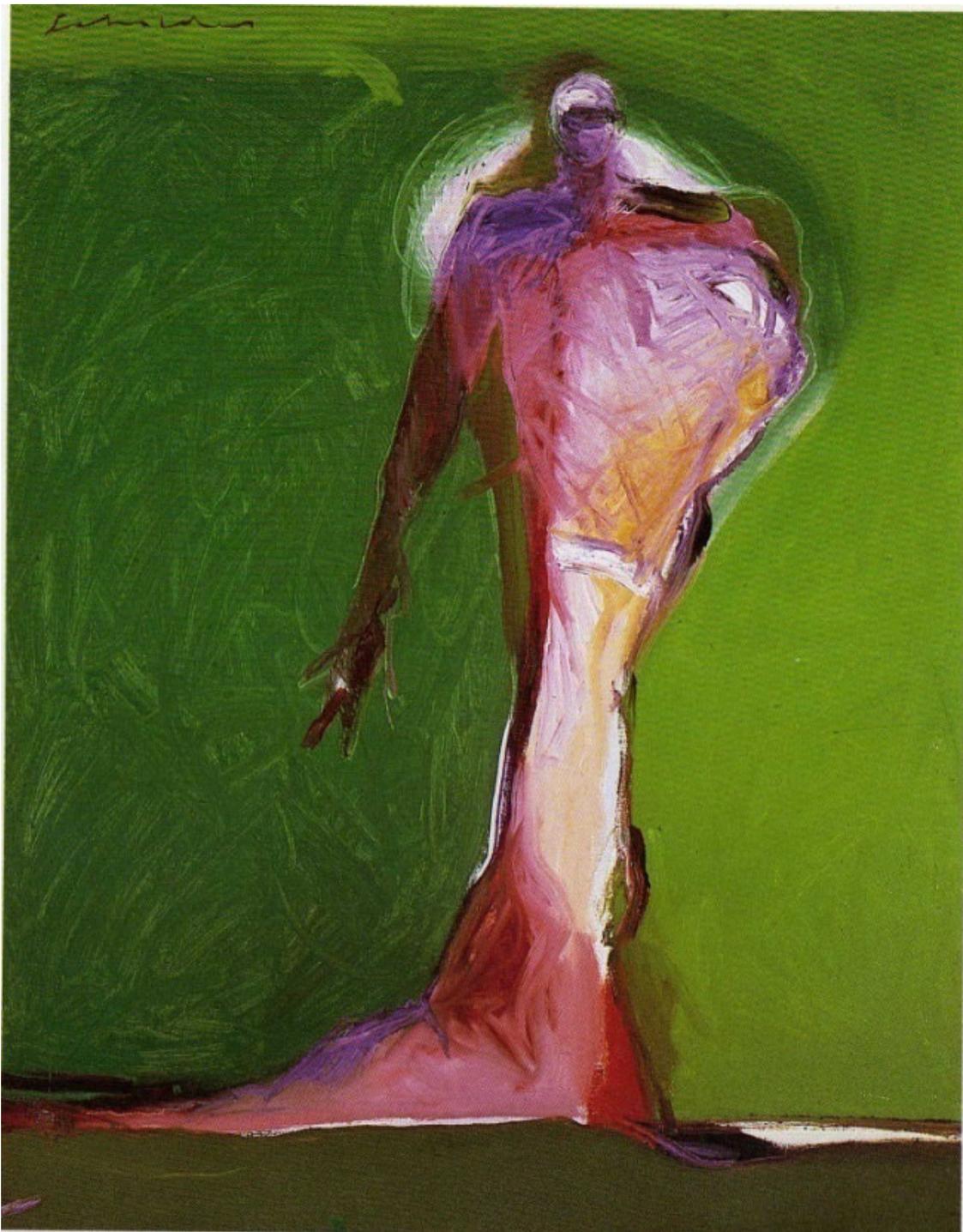


Abbildung 32: Fritz Scholder "The Forest Shaman", Öl auf Leinwand, 1984

4.3 Surrealismus

Der Surrealismus ist nur in Gänze zu verstehen, wenn man ihn in seiner Funktion als künstlerische Bewegung betrachtet, die an die Epoche zwischen den beiden Weltkriegen gebunden ist. André Breton schuf 1924 das Manifest des Surrealismus als Literaturbewegung. Ab 1925 stellte Breton einen Bezug zwischen der Malerei und dem Surrealismus her. Der Surrealismus lehnt sich an den Dadaismus¹²⁴ an und teilt wie die anderen modernen Konzepte die tiefe Verachtung der bürgerlichen materialistischen Gesellschaft. Die Mitglieder der einzelnen Gruppen wechselten im Laufe der Zeit. Der bereits mit dem Kubismus verbundene Picasso wurde von Breton nicht zu den Surrealisten gezählt, obwohl dessen Werke im Manifest abgebildet waren. Eine Zuordnung Picassos zu den Surrealisten hätte zu große Auswirkungen auf die Popularität der Bewegung gehabt. Die heimliche Hauptstadt des Surrealismus war Paris.¹²⁵

Der Surrealismus hat die wohl am besten dokumentierte Verbindung zur primitiven Kunst. Hier standen nicht nur Afrika und Ozeanien im Fokus, sondern auch Amerika und seine Kulturen. Mehr noch, für den Surrealismus war das „primitive“ Amerika von zentraler Bedeutung. Besonders der Totemkult fand seinen Eingang in die modernen Kunstwerke. Im Gegensatz zu den ersten Künstlern, die sich von fremden Kulturen inspirieren ließen, waren die Surrealisten an tiefergehenden ethnografischen Kenntnissen interessiert, die die früheren „Primitivsten“ wie Picasso und Braque nicht hatten und nicht erstrebenswert fanden. Den Ideen des Ethnologen Marcel Mauss¹²⁶ zufolge, bestand unter den Surrealisten die Idee, dass ein Artefakt, wenn man es aus seinem ethnologischen Kontext herausnahm, noch immer als Zeugnis der Kultur, aus der es stammte, dienen konnte. Selbst Künstler, die

¹²⁴ „...internationale Bewegung in Kunst und Literatur, die sich radikal gegen die konventionelle akademische Auffassung von Kunst und die bürgerlichen Wertvorstellungen der Zeit nach dem ersten Weltkrieg richtete. [...] In der Kunst des 20. Jahrhunderts konnte die Dada-Bewegung wichtige Impulse vermitteln. Herkömmliche Normen zu Ziel, Funktion, Zweck und Ästhetik von Kunst wurden provokant hinterfragt, formale künstlerische Strategien wie das Prinzip des Zufalls, die Fotomontage, Readymades und Vorstufen von Happenings prägten die Aktionen der Dadaisten.“ aus: Schülerduden Kunst, 3. Auflage, Dudenverlag, 2007.

¹²⁵ Klingsöhr-Leroy 2015.

¹²⁶ Clifford 2002.

sich erst spät dem Surrealismus anschlossen, folgten den gleichen Ansichten wie etwa Matta Echaurren oder Wilfredo Lam. Die Surrealisten verwendeten Artefakte in ihren Bildern meist, wie sie in deren ursprünglichen Kulturen von Bedeutung waren, im Gegensatz zum Kubismus, der sich lediglich von den Formen inspirieren ließ.

Surrealismus entstand mit Beginn des Ersten Weltkrieges aus dem Glauben heraus, dass der Westen durch die Abwendung von der Mystik und dem Symbolismus seine kulturelle Gesundheit verloren hatte. Daher griffen viele Künstler auf mystische Symbole aus anderen Kulturen in ihren Werken zurück. Jedoch fanden nicht nur einzelne Artefakte den Eingang in die surrealistische Kunst. Die Surrealisten nahmen als erste indianische Kunstwerke als Vorbilder und Inspiration für ihre Kunst. In Amerika gehörte besonders Jackson Pollock zu den Künstlern, die nicht nur auf die Symbole, sondern genauso auf traditionelle Maltechniken zurückgriffen und sich diese auf eine neue Art und Weise zu eigen machten. So inspirierten ihn die Sandbilder der Navajo dazu, seine Bilder auf den Boden zu legen und dort zu malen, damit er rundherumgehen und sie von allen Seiten betrachten konnte.¹²⁷ Pollock hatte darüber hinaus Kontakt zu vielen Künstlern der modernen indianischen Malerei – etwa George Morrison –, mit denen er sich über ihre Kultur und ihre Kunstwerke austauschte.

Zum Zeitpunkt der Entstehung der surrealistischen Bewegung standen in der Literatur viele Werke zur Verfügung, die sich mit außereuropäischen Kulturen befassten, sowohl als Roman als auch als Reiseberichte, und die in ersten wissenschaftlichen Arbeiten mündeten. Diese literarischen Quellen waren jedoch nicht frei von Interpretationen und Wertungen der jeweiligen Autoren und können daher als Quelle nur unter Vorbehalt verwendet werden, was aber damals noch nicht berücksichtigt wurde. Die Motivation der Surrealisten war das große Verständnis für die Unterschiedlichkeit von Kulturen. Sie stellten wie zuvor schon die Expressionisten die vorherrschende Realität in Frage. In der Kunst suchte der Surrealismus danach, das Bekannte in Fremdes zu verwandeln. Der Künstler sollte im Surrealismus als Medium fungieren.¹²⁸

¹²⁷Rhodes 1997.

¹²⁸Clifford 2002.

Eine Parallele zur Ethnologie, deren frühe Forschung die Grundlage für das Verständnis fremder Kulturen für die Surrealisten bildete, entstand erst im Laufe der Entwicklung des Surrealismus. Bei Breton war diese Verbindung noch nicht in dem Ausmaß vorhanden. Die meisten Surrealisten der Hauptbewegung waren allerdings nur Hobbyethnologen. Einzige Ausnahme bildet hier der Künstler Giacometti.¹²⁹

Grey Coho (Navajo) gehört zu den in Santa Fe ausgebildeten Künstlern. Seine Bilder fanden bereits 1967 ihren Weg in verschiedene Ausstellungen und wurden seither vielfach gezeigt. Den Fokus setzt Coho in seinen Bildern hauptsächlich auf indianische Themen und Muster, die er sowohl realistisch als auch abstrakt darstellt. Dabei sind diese Themen aus dem aktuellen Alltag der Indianer gewählt und stellen oftmals sozialkritische Szenen dar. Die Gesichter der Protagonisten sind verwischt oder in anderer Form nicht erkennbar und wirken in ihrer Schemenhaftigkeit oftmals wie Geister; man sieht sie, ohne sie zu sehen. Zu denen in der Literatur am meisten gezeigten Bildern gehört Cohoes „Der Kampf der Schmetterlinge in Tocito“ (Abb. 33) von 1982. Tocito, Cohoes Geburtsstadt, ist ein vielfach gewählter Ort in seinen Bildern. Im Vordergrund ist am unteren Bildrand der Kampf der Schmetterlinge dargestellt, wobei das Auge des Betrachters direkt zum Punkt des Goldenen Schnittes in der unteren rechten Ecke gelenkt wird, wo aufeinandertreffende Linien wie in einer Explosion von Farbe auseinander zu spritzen scheinen. Dahinter, an der rechten Wand, lehnt eine Gestalt lässig mit einer Zigarette, den Arm wie auf die Kampfszenerie gestützt, und mit einem grimmigen Gesichtsausdruck. Die Augen sind zwischen Schatten und reflektierendem Licht nicht erkennbar. Daneben stehen weiter im Hintergrund angeordnet drei Gestalten im Dunkeln. Nur durch ihre Umrisse lassen sie sich als Menschen erkennen. Oberhalb sind einzelne Deckenelemente zu erkennen, die den Rückschluss zulassen, es könne sich bei der Szenerie um eine Bar handeln. Die Farben des Kampfes spiegeln sich an verschiedenen Elementen im Raum wieder. Die dargestellten Gestalten scheinen nicht in den Kampf im Vordergrund verwickelt zu sein, unterstützen aber durch ihre Haltung und durch ihre dunkle Darstellung die unterschwellig aggressive Atmosphäre des

¹²⁹Klingsöhr-Leroy 2015.

Mittel- und Hintergrundes.¹³⁰ Der Bildaufbau ist sehr am goldenen Schnitt der klassischen Malerei ausgerichtet. Gerhard Hoffmann sieht in dieser Darstellung eine existenzielle Aussage und Sozialkritik der Entfremdung der Menschen und „ihre Unfähigkeit zur Kommunikation und ihre Brutalität im Umgang miteinander“.¹³¹ Diese Aussage kann durchaus um die Komponente eines Gefangenseins in gesellschaftlich nicht überbrückbaren Schubladen erweitert werden. Wenn die Personen keine aktive Aggressivität zeigen, so kommt doch das Gefühl auf, dass ein einzelnes Wort hier Gewalt auslösen könnte.

Im Gegensatz zum eben beschriebenen Bild wirkt das nächste Bild Cohoes, das ich hier beschreiben möchte, fröhlich und überaus harmonisch. Der „Sommertag in Tocito“ (Abb. 34) von 1982 zeigt eine Familie bestehend aus Vater, Mutter und Kind (in der Ethnologie wird dies als „Kernfamilie“ bezeichnet). Die Farblichkeit ist in diesem Bild stark ausgearbeitet. Die dominierenden Farbfelder aus Grün-, Blau- und Rottönen sind stark voneinander abgegrenzt und scheinen doch ineinander überzugehen. Bei der Aufteilung bediente sich Cohoe hier wieder des goldenen Schnittes und ordnet seine Personengruppe leicht links im Bild an. Der nach oben aufgespannte Sonnenschirm dient als Ausgangspunkt der Farbfelder, die sich von dort, ähnlich den Strahlen der Sonne, über das Bild ausbreiten. Auf einen Hintergrund im eigentlichen Sinne verzichtet der Künstler hier zugunsten der Darstellungen der Figuren im Vordergrund, was dem Bild seinen surrealen Ausdruck gibt. Dezent in die Farbflächen des Hintergrundes integriert wirken die Personen im Raum wie von einer Tapete überzogen. Die Gesichter sind wie bereits im vorherigen Bild nur verwaschen dargestellt und nicht im Detail erkennbar. Cohoe spielt hier wieder auf die fehlende Kommunikation als existenziellen Wert an. Damit nimmt er dem Bild wieder einen Teil seiner Fröhlichkeit und Unbeschwertheit, die durch die Farbgebung entstanden sind.

Grey Cohoe verwendet in seinen Bildern hauptsächlich Stilmittel, die wir aus dem Surrealismus kennen. Diese finden wir bei vielen anderen indianischen Künstlern, etwa bei Joe Baker (Delaware), der sich nicht nur mit der indianischen Minderheit, sondern mit Minderheiten in jeder Form in

¹³⁰Hoffmann 1985.

¹³¹Hoffmann 1985, S. 293.

seinen Bildern auseinandersetzte. Coho gehört jedoch zu den bekanntesten und zu den prägendsten indianischen Surrealisten und beeinflusste besonders in den späteren Generationen eine Vielzahl weiterer indianischer Künstler. Bei vielen Künstlern finden wir oftmals aber eine Mischung verschiedener Stile. Diese sind dann nicht mehr klar einer der bis hier aufgeführten Stilrichtungen zuzuordnen. Viele der bisher genannten europäischen und amerikanischen Künstler finden wir in mehr als einer Stilrichtung mit ihren Bildern aufgeführt. Picasso beispielsweise hat neben den kubistischen Werken viele surrealistische Bilder geschaffen.¹³²Eine Erwähnung in einem Kapitel kann und soll daher nur einen Teil der jeweiligen Arbeiten darstellen und einen Eindruck der Arbeiten und Stile vermitteln, die von den Künstlern verwendet wurden. Künstler, die in ihren Bildern verschiedene Stile verwenden, fasst man allgemein unter dem Begriff des abstrakten Expressionisten zusammen, auf den ich im nächsten Kapitel ausführlich eingehen werde.

¹³²Klingsöhr-Leroy 2015.



Abbildung 33: Grey Coho "Der Kampf der Schmetterlinge in Tocito", 1982



Abbildung 34: Grey Cohee "Sommertag in Tocito", 1982

4.4 Abstrakter Expressionismus

In den vorangegangenen Kapiteln haben wir die Entwicklung der westlichen Malerei über die Zeit der beiden Weltkriege betrachtet und die ihr später nachfolgenden indianischen Werke der einzelnen Stile. Nach dem Zweiten Weltkrieg entwickelte sich der abstrakte Expressionismus als neue Stilrichtung in Europa und Amerika. Besonders die Künstler der École de Paris¹³³ und Vertreter des amerikanischen Action Painting¹³⁴ werden unter dem abstrakten Expressionismus zusammengefasst. Die Bezeichnung stammt vom New Yorker Kunstkritiker Robert Coates, der den Begriff erstmals in Bezug auf eine Ausstellung von Hans Hoffmann verwandte:

„Denn er [gemeint ist Hans Hofmann] ist sicher einer der kompromisslosesten Vertreter dessen, was einige als ‚Klecks- und Sudelschule der Malerei‘ bezeichnen und was ich, auf freundlichere Weise, Abstrakten Expressionismus getauft habe.“¹³⁵

Das Spontane im künstlerischen Schaffungsprozess ist für diese Stilrichtung besonders entscheidend, ebenso wie Gefühle und Emotionen. Im abstrakten Expressionismus finden sich einzelne Bestandteile der bereits beschriebenen Stilrichtungen des Surrealismus und Kubismus, wie etwa der Versuch, ohne die Vernunft zu malen. Das Auftragen der Farbe auf das Medium wird nun erstmals variiert. Der Weggang vom Pinsel hin zu anderen Auftragsmethoden, beispielsweise mit durchlöcherten Behältern, wurde experimentell erprobt. Der Einsatz neuer und vor allem verschiedener Materialien, die durch ihre Eigen- und Beschaffenheit ihrerseits einen Einfluss auf das spätere fertige Kunstwerk ausüben, spielte hier eine entscheidende Rolle. So gehören Collagen und andere moderne Formen zu den Bildern des abstrakten Expressionismus, eine Kunstform, die die Möglichkeit für die Verbindung von Bild und Wort in besonderem Maße

¹³³École de Paris: ein loser Zusammenschluss von Malern in Paris, die den verschiedenen Strömungen der abstrakten Malerei zugehörten und die nach dem Zweiten Weltkrieg bis in die frühen 1960er-Jahre großen Einfluss ausübten. École de Paris ist eine Sammelbezeichnung für alle ab 1905 von Paris ausgegangenen Kunstrichtungen. –Schülerduden Kunst 2007.

¹³⁴Schülerduden Kunst 2007: ursprünglich Bezeichnung für eine Malweise, später auch für eine Richtung des amerikanischen abstrakten Expressionismus der 1950-er und 1960-er Jahre, bei der der Akt des Malens überwiegend von einem spontanen emotionalen Umgang mit Leinwand und Farbe bestimmt wird.

¹³⁵Hess 2016, S. 6.

schaft. Zu den bekanntesten Vertretern in Europa und Amerika gehören Künstler wie Barnett Newman, Mark Rothko oder Theodoros Stamos. Aber auch Jackson Pollock muss an dieser Stelle genannt werden, da er nicht nur mit indianischen Künstlern in regem Austausch stand und – wie bereits zuvor erwähnt – sich von traditionellen Malmethoden der Indianer inspirieren ließ, sondern er griff ebenso wie frühere nicht-indianische Künstler in seinen Bildern indianische Themen auf. Pollock selbst sagte über die indianische Kunst: *„Die Indianer zeigen echtes malerisches Gespür in der Treffsicherheit ihrer Bildsprache und in ihrer Auffassung von malerischen Sujets. Ihre Farbgebung ist urwestlich, ihre Vision hat die elementare Universalität aller wahren Kunst.“*¹³⁶

Die Bilder seiner Serie der „Moon-Woman“, hier beispielhaft gezeigt „The moonwomancutsthecircle“ (Abb. 35), zeigen einen deutlichen indianischen Einfluss, der in der Kunstgeschichte allerdings nicht näher erläutert wird. Dies liegt mitunter daran, dass weder die Sujets noch die Bezeichnung „Moon-Woman“ bisher in der Literatur eindeutig geklärt sind.

In New York arbeitete Pollock unter anderem mit dem indianischen Maler George Morrison (Chippewa) zusammen. Morrison konnte dort seinen Durchbruch feiern. Heute sind seine Werke in allen amerikanischen Museen für moderne Kunst vertreten. Er war einer der ersten indianischen Künstler, die sich dem abstrakten Expressionismus zuwandten, und damit ein Wegbereiter für alle kommenden Generationen indianischer Maler wie George Longfish und Jaune Quick-to-See Smith, deren Werke im weiteren Verlauf vorgestellt werden.

Der abstrakte Expressionismus ist für die indianische Malerei eine Art Rückkehr zu den eigenen Wurzeln. Symmetrie und Rhythmus hatte es in den Stilen der indianischen Malerei gegeben, wie ich bereits am Anfang in Kapitel 3 dargestellt habe. *„Der abstrakte Expressionismus war, [...], für die indianische Kunst eine der Möglichkeiten, sich in den Hauptstrom der Kunst zu integrieren, ging es hier doch um die Darstellung des Absoluten, des Mystischen im Bereich des Unbewussten.“*¹³⁷ Damit vereinen sich besonders im abstrakten Expressionismus die Elemente der traditionellen indianischen

¹³⁶Hess 2016.

¹³⁷Hoffmann 1985, S. 272.

Malerei, die auf geometrischen Formen beruht, mit einer modernen Darstellungsform. George Morrison zeigt dies besonders in den folgenden zwei Bildern „The Badlands“ (Abb. 36) von 1981 und „Landscape No. 2“ (Abb. 37), die sich beide besonders durch ihre Geometrie und Farbigkeit auszeichnen.

Für die Balance zwischen dem eigenen indianischen Erbe und der Moderne sind die beiden Künstler George Longfish (Seneca-Tuscarora) und Jaune Quick-to-see Smith (Flathead-Cree-Shoshone) besonders bekannt. Hoffmann bezeichnet sie als „Brückenbauer“ zwischen der indianischen Tradition und der westlichen Kunst.¹³⁸ In Longfishs Bildern ist neben der Darstellung ein besonderes Augenmerk auf die Farbgebung zu setzen, da diese für den Künstler besondere Bedeutungen haben und damit für die Bilder und ihre Deutung eine wichtige Rolle spielen. In seinem Bild „Everything is the same size shuffles off to the buffalo with the three sisters“ (Abb. 38) von 1984 bedeutet das Türkis der im Vordergrund befindlichen Figur das Lernen. Geometrische Formen an den Rändern symbolisieren die Landschaft; links mittig am Bildrand eine grüne Fläche als Weideland, rechts unten zeigen Dreiecke das Vorhandensein von Bergen an. In der Mitte des Bildes entstehen durch geometrische Formen und die dynamische Pinselführung Bahnen, die das Auge des Betrachters über das Bild führen. Die drei Schwestern, angedeutet in der rechten oberen Ecke des Bildes, sind ebenfalls nur in geometrischer Form dargestellt und stehen für Mais, Tabak und Kürbis, die drei heiligen Pflanzen.¹³⁹ Wie die meisten indianischen Künstler hat George Longfish seine Kunstausbildung überwiegend an nicht-indianischen Einrichtungen durchlaufen. Durch dieses „Leben in zwei Welten“ schaffen es indianische Künstler als Vermittler zwischen den Kulturen aufzutreten und beides miteinander zu verbinden. Toleranz ist ein oftmals gefordertes Gut.

Eine weitere sehr bekannte Vertreterin des abstrakten Expressionismus ist Jaune Quick-to-See Smith.¹⁴⁰¹⁴¹ Geboren 1940 in Montana, studierte sie zunächst Kunsterziehung in Massachusetts und machte dann ihren Magister in Kunst an der University of New Mexico. In den 1970er Jahren erlangte sie

¹³⁸Hoffmann 1985, S. 278.

¹³⁹Hoffmann 1985, S. 278.

¹⁴⁰Kastner 2013.

¹⁴¹Tremblay.

einen hohen Bekanntheitsgrad durch zwei Ausstellungen in Galerien in New York und gehört seitdem zu den angesehensten Künstlern der indianischen Kunstszene. Wie viele andere Maler schöpft sie Inspiration von den bekannten Vorreitern aus Europa wie Pablo Picasso und Wassily Kandinsky. Mit dem 2013 erschienenen Buch von Carolyn Kastner „Jaune Quick-to-See Smith – an american modernist“ erschien ein erstes interdisziplinäres Fachbuch über die Künstlerin, das sich sowohl mit deren Werken in Bezug auf moderne Kunst als auch ihren indianischen Wurzeln auseinandersetzt. Smith bezieht politische Stellung in ihren Bildern, wie etwa in ihrer „Chief Seattle“-Serie oder mit ihrem Werk „Paper dolls for a postcolumbian world with ensembles contributed by US government“. Smith ist neben ihrer Aktivität als Künstlerin als Kuratorin und politische Aktivistin bekannt.¹⁴² In ihren Werken versucht sie immer eine besondere Bedeutung für sich zu transportieren.

Eine der häufig von Smith gewählten Farben ist rot, wobei Smith – im Gegensatz zu Longfish – dieser Farbe keine einheitliche Bedeutung zuschreibt. Besonders in ihrer „Montana Memories“-Serie findet sich rot in allen Bildern. Die Serie besteht insgesamt aus 24 Bildern, die zwischen 1988 und 1989 entstanden sind. Aber auch danach findet sich rot noch häufig in ihren Bildern. Besondere Aufmerksamkeit erlangte dabei das Bild „I see red (snowman)“ (Abb. 39) aus der gleichnamigen Serie. „*Painting out the white of the snow man for a red one is a political act*“¹⁴³ – mit diesem Zitat leitet die Autorin Kastner ihr Kapitel über die rote Farbe in den Bildern ein. Der rote Schneemann hat keine festgelegte Bedeutung, während ein weißer Schneemann allgemein als eine Kindheitserinnerung gewertet wird. Kastner, die für ihr Buch viele Jahre eng mit Smith zusammengearbeitet hat, sieht in diesem politischen Akt den Wiederaufgriff der Rassenkritik, die in den USA noch immer ein Thema ist und so durch die Künstlerin indirekt aufgegriffen wird. Der weiße Schneemann als Sinnbild für die weiße Gesellschaft wird vom rot als sinnbildliche Farbe der indianischen Bevölkerung ersetzt. Smith beansprucht für sich eine Abstammung, die amerikanisch wie indianisch in gleichermaßen ist.

¹⁴²Kastner 2013.

¹⁴³Kastner 2013, S. 17.

Das Bild „I see red (snowoman)“ (Abb. 40) zeigt den Schneemann auf einem Grund aus Zeitungsausschnitten mit roter Farbe. An einzelnen Stellen sind Schlagzeilen zu lesen; der Schneemann selbst ist mit weißer Farbe durch drei Kreise und astähnliche Arme stilistisch angedeutet. Die weiße Farbe des Schneemanns hat sich mit der noch nassen Farbe des roten Untergrundes zu einem hellroten Farbton vermischt. Anstelle des Mundes sind die Worte „simply red“ aus einer Anzeige zu lesen. Smith nutzt in ihren Arbeiten oftmals eine Kombination aus Worten, Farben und Darstellungen.

Smiths Bild „Rain II“ (Abb. 41) von 1993 aus der *Custer-Serie* weist einen dominanten Anteil an roter Farbe auf, der durch die schwarz-weiß gehaltene Darstellung noch mehr hervorgehoben wird. Das Bild zeigt General Custer am Boden liegend. Für die Figur verwendete die Künstlerin eine Fotogravüre des eigentlich aufrechtstehenden Generals. Durch die neue Positionierung – liegend statt stehend – ist Custer dem roten Regen der über ihm dargestellten Figuren ausgesetzt. Es ist eine Verschiebung der Dominanz. Als Künstlerin verschiebt Smith das Verhältnis und lässt Custer unter dem Regen aus Blut, das auf dem Schlachtfeld vergossen wurde, liegen. Es ist eine Auseinandersetzung mit der Geschichte, während im „Schneemann“ eine Auseinandersetzung mit der Gegenwart stattfindet.

Schon in früheren Werken brachte Smith ihre politischen Ansichten zum Ausdruck. In ihrer Serie *Petroglyph Park* von 1985 bis 1987 setzt sich die Künstlerin mit der Landschaftsmalerei im Sinne des neuen Verständnisses in der modernen Malerei auseinander. „*The series expresses the breadth of her knowledge of art history as well as her understanding and mastery of specific abstract painting techniques.*“¹⁴⁴ In ihrem Bild „*Herding*“ (Abb. 42) greift Smith die Besiedlung Amerikas durch die Spanier auf. Der Titel des Bildes verweist bereits auf den Eingriff in die Natur, der zur Regulierung von Tieren oder Menschen führt. Stilistisch greift sie hier auf alte Maltraditionen der Indianer zurück (vgl. Kapitel 3). Mit an Piktogramme erinnernden Figuren stellt sie Pferde, Menschen und Vögel dar; geometrische Linien und farbige Flächen kennzeichnen die Landschaft des Rio Grande Valley.¹⁴⁵ Ihre Art der Darstellung der Piktogramme imitiert die spanischen Ergänzungen, die an die

¹⁴⁴Kastner 2013, S. 27.

¹⁴⁵Kastner 2013.

alten indianischen Piktogramme der Region angefügt wurden. Was in der damaligen Zeit begonnen wurde, nämlich der Streit um Land und Besitz, ist bis heute noch nicht zu einem Ende gekommen. Smith nimmt das Thema neu auf und schafft somit einen Raum zwischen sich als Künstlerin und dem Publikum.

Jaune Quick-to-See Smith zeigt damit, dass ein Brückenschlag zwischen indianischer und westlicher Kunst wichtig ist, um neue Kommunikationsräume zu öffnen und eine gemeinsame Entwicklung voranzutreiben. In ihren Bildern vereinen die indianischen wie die europäischen und amerikanischen Künstler Einflüsse aus allen Kulturen und schaffen damit einen Dialog, der mit Worten so nicht geführt werden kann oder würde. Ihr Dialog ist in Bild und Gefühl, im Sehen und Verstehen verankert und somit nicht allein ein Beitrag zur visuellen Welt.

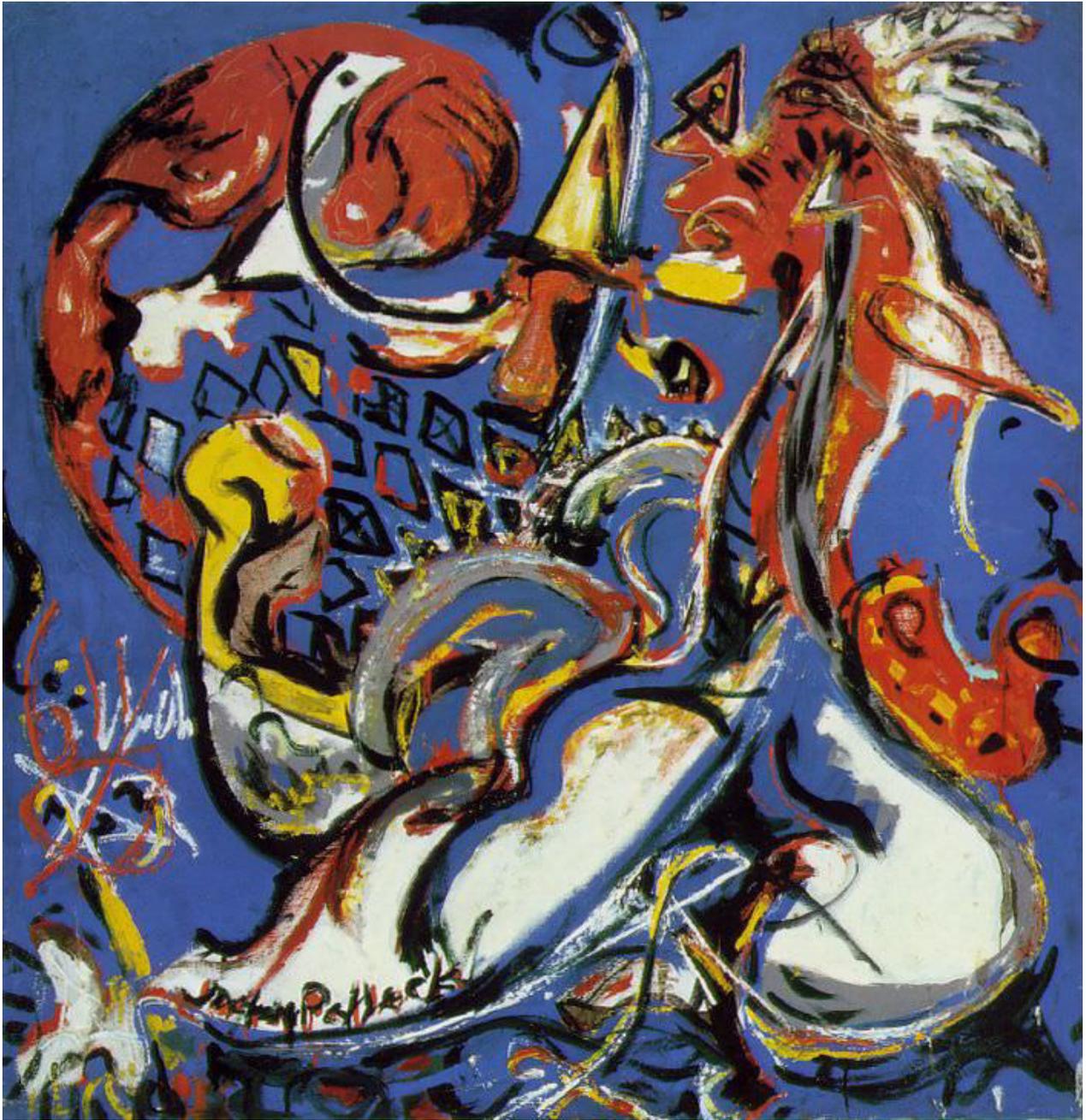


Abbildung 35: Jackson Pollock, „The Moon-Woman cuts the circle“

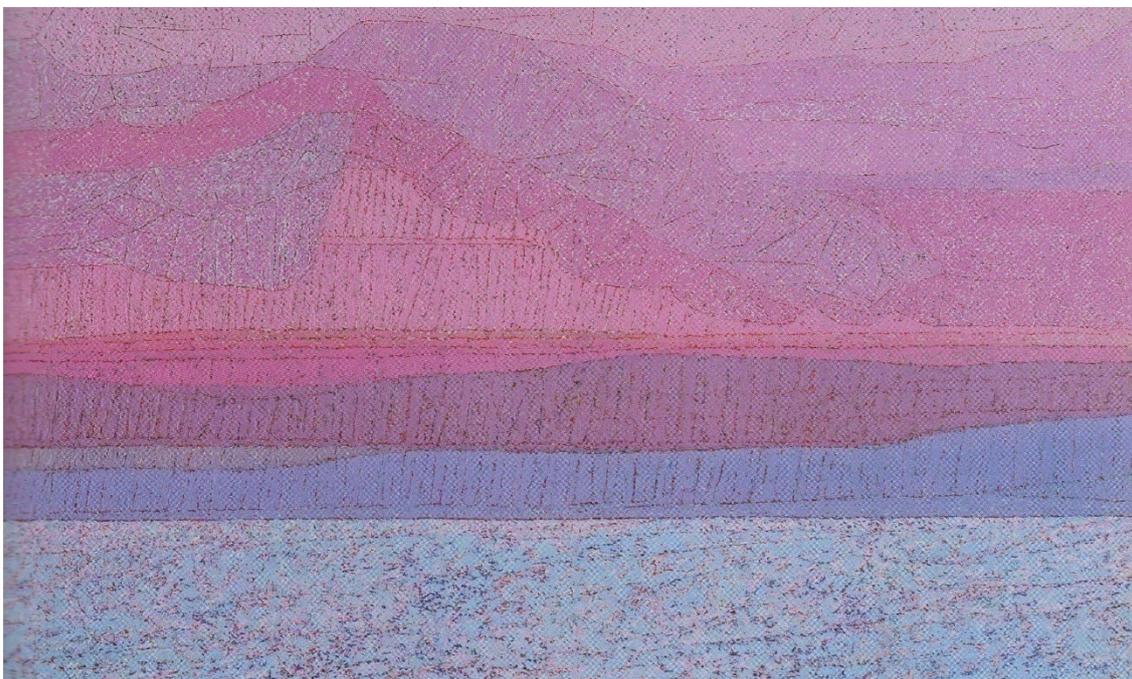


Abbildung36: George Morrison "The Badlands", 1981, Philbrook Art Center, Tulsa, Oklahoma

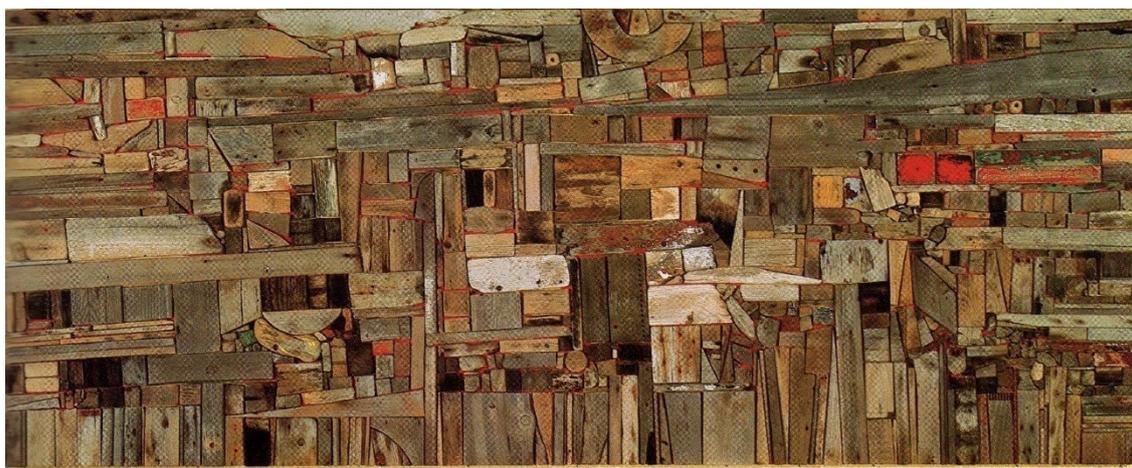


Abbildung37: George Morrison "Landscape No 2", 1965, Amon Carter Museum, Forth Worth, Texas

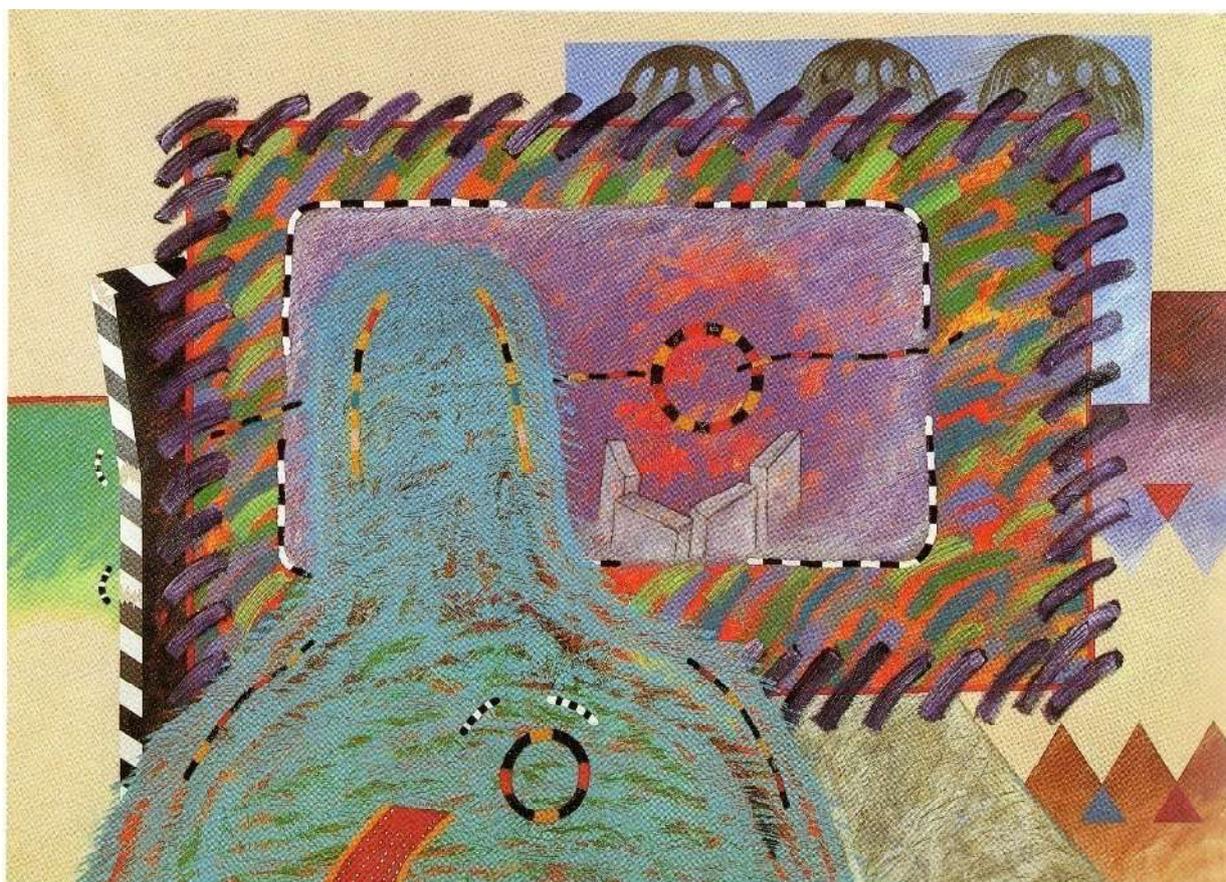


Abbildung38: George Longfish "Everything is the same size shuffles off to buffalo with the three sisters", 1984, Privatbesitz



Abbildung 39: Jaune Quick-to-See Smith "I seered (snowman)", 1992, Besitz der Künstlerin



Abbildung 40: Jaune Quick-to-See Smith "Herding", 1985, Albuquerque Museum of art and history



Abbildung 41: Jaune Quick-to-See Smith "Rain II", 1993, Besitz der Künstlerin

5. Die Frage der Zugehörigkeit

Wie bereits gezeigt, gibt es fließende Übergänge, was die Schaffung von Kunst angeht. Kulturen lassen sich voneinander inspirieren und nutzen eine gemeinsame Bildsprache. Die Kunst wird in jedem Fall als solche wahrgenommen, aber ihre Bewertung unterliegt verschiedenen Systemen. Die Wissenschaft konnte bisher noch keine gemeinsame Linie in Bezug auf indianische Künstler finden, wenn auch beide Disziplinen, die Ethnologie wie die Kunstgeschichte, eine gegenseitige Einflussnahme immer erwähnen. Jede Disziplin hat sich auf ihre Weise mit der Thematik befasst, ist bisher aber immer an ihre Grenzen gestoßen. Dabei kann die Moderne in der europäischen und amerikanischen Kunst nur dann in vollem Umfang verstanden und gedeutet werden, wenn die Inspirationen, die die Künstler beeinflusst haben und die Entwicklung der Malerei vorantrieben, ebenso Beachtung finden wie die Künstler selbst. Außerdem gilt für die Betrachtung der indianischen Malerei, dass diese nur dann in vollem Umfang möglich ist, wenn neben der gesellschaftlichen, kulturellen und sozialen Betrachtung auch die Art des Kunstwerkes beleuchtet wird. Wieso ein Künstler sich in einem Stil besonders zu Hause fühlt, welche Materialien er verwendet und was er am Ende damit ausdrücken möchte, sind letztendlich für das Verständnis von Kunst und Künstler existenziell.

Nachdem es in den vorangegangenen Kapiteln um die Kunst, ihre Entstehung und die Künstler ging, werde ich nun auf die unterschiedlichen Disziplinen der Wissenschaft zu sprechen kommen und versuchen darzustellen, welche Bereicherung eine Zusammenarbeit haben kann, wo aber auch Schwierigkeiten aufkommen können.

5.1 Die Betrachtung der indianischen Malerei in der Kunstgeschichte

Aus rein kunstgeschichtlicher Sicht wurde die indianische Malerei bisher so gut wie nicht betrachtet. Zwar gab es im Zusammenhang mit der Thematik des Primitivismus eine Annäherung, jedoch handelte es sich hierbei lediglich um den Einfluss von Kulturgütern aus den Zeiten nach der Eroberung Amerikas. Diese konnten die moderne Malerei in Europa und besonders den USA zwar voranbringen, es kann hier aber nur von überwiegend optischer Beeinflussung gesprochen werden. Wie in Kapitel 4 gezeigt, kam das Interesse an den indigenen Kulturen erst mit den Surrealisten auf, obwohl es bereits unter den Kubisten, besonders unter den amerikanischen Malern, erste rein indianisch geprägte Werke gab. Es ist wichtig hier zu differenzieren, welche Einflüsse auf reale Gegenstände, Bilder oder Begegnungen zurückgehen und welche sich lediglich auf das bestehende romantische Indianerbild beziehen und daher der Fantasie der Künstler entspringen. Erst diese Differenzierung ermöglicht ein näheres Verständnis der Entstehung des Bildes und seiner Aussage und Bedeutung. Durch mangelndes Wissen über die Verbreitung von Kulturgütern, ihrer Bedeutung und ihrer Adaption kann es keinen Zugang zur Kunst geben und damit nur ein eingeschränktes Verständnis der modernen Werke. Die politischen und geschichtlichen Entwicklungen der damaligen Zeit können nicht aus dem großen Zusammenhang herausgelassen werden, möchte man sich der Kunst annähern.

Besonders die Zeit zwischen den beiden Weltkriegen hat in der Kunst deutliche Spuren hinterlassen. Zwar hatte die Entwicklung bereits lange vor dem Ersten Weltkrieg begonnen, wie wir in den vorherigen Kapiteln jedoch deutlich sehen konnten, hat sich erst in der Zeit zwischen und nach den beiden Weltkriegen die Sichtweise der Gesellschaft und das Gesicht der Kunst deutlich in Richtung Individualität verändert. Die gesellschaftlichen Strukturen wurden von vielen Künstlern mehr als jemals zuvor hinterfragt und angeprangert. Und die fortschreitende Globalisierung, das Verschwimmen kultureller Grenzen und der Austausch von Gedankengut beschleunigte die Entwicklung der Moderne, wobei ihre Verbreitung in der Welt zeitliche Differenzen aufweist.

Es zeigt sich hier, dass keine interpretatorische Entwicklung und kein Verständnis möglich sind, ohne ein Verständnis der Zusammenhänge zu besitzen. Die Abgrenzung einzelner Disziplinen führt unweigerlich zu einem nur eingeschränkt möglichen Verständnis sowohl der kunstgeschichtlichen als auch – wie ich im folgenden Kapitel kurz erläutern werde – der ethnologischen Entwicklung. Die Ausgrenzung eines Bereiches ist gleichsam der Verlust eines wichtigen Bausteins zur Weiterentwicklung der modernen Malerei. Doch betrifft dies in erster Linie nicht die Künstler und ihre Werke oder ihre Einstellung zur Kunst. Vielmehr ist es ein Problem der Wissenschaften, die in sich selbst zu eingeschränkt und nicht in der Lage sind, die fließenden Übergänge, wie sie die Kunst für sich gefunden hat, zu übernehmen. Belege hierfür finden wir bereits in den Anfängen der modernen Malerei. In seinem Aufsatz „Masken“ im Almanach des Blauen Reiters bezieht Macke klar Stellung zu der Kunst der indigenen Völker:

„Der Mensch äußert sein Leben in Formen. Jede Kunstform ist Äußerung seines inneren Lebens. Das Äußere der Kunstform ist ihr Inneres. [...] Die geringschätzigste Handbewegung, mit der bis dato Kunstkenner und Künstler alle Kunstformen primitiver Völker ins Gebiet des Ethnologischen oder Kunstgewerblichen verweisen, ist zum mindesten erstaunlich. [...] Die Bronzegüsse der Neger von Benin in Westafrika (im Jahre 1889 entdeckt), die Idole von den Osterinseln aus dem äußersten Stillen Ozean, der Häuptlingskragen aus Alaska und die Holzmasken aus Neukaledonien reden dieselbe starke Sprache wie die Schimären von Notre-Dame und der Grabstein im Frankfurter Dom.“¹⁴⁶

Es zeigt sich hier, dass in der sich verändernden Welt schon zu Beginn der Moderne unter den Künstlern ein Verständnis für die Kunst als Objekt und als Ausdruck einer Kultur herrschte, wie sie bis heute noch nicht in der Wissenschaft angekommen ist. Diese meisten Künstler hatten noch nicht das Verständnis für die sich hinter dieser Kunst befindlichen Kulturen, aber sie achteten diese Kunst als das, was sie war: ein von Menschen geschaffener Ausdruck des eigenen Weltverständnisses. Es mag damit zu tun haben, dass diese Kunst in der breiten Masse – ähnlich den ersten Werken der Moderne – auf großes Unverständnis stieß. Doch während es die eigene Kunst schaffte

¹⁴⁶Kandinsky et al. 2004.

sich durchzusetzen und zu etablieren, blieb die außereuropäische Kunst aufgrund des mangelnden Verständnisses im Bereich der ethnologischen Artefakte verhaftet und schaffte – zumindest in Europa und Amerika – nicht den Sprung zur „fine art“. Ein Zustand, der insbesondere von den indianischen Künstlern immer wieder kritisiert wird, obwohl wir oftmals auf Resignation zu diesem Thema stoßen. Dass der Ruf nach einer Anerkennung der indianischen Malerei aber im Bereich der kunstgeschichtlichen Literatur immer lauter wird, ist in den letzten Jahren besonders zu merken.

In den USA erschien 2013 mit Carolyn Kastners Buch „Jaune Quick-to-See Smith – an american modernist“ eines der ersten Bücher, das sich mit einer indianischen Künstlerin als „american modernist“ auseinandersetzt.¹⁴⁷ Kastner vermerkt im Vorwort selbst, dass die Entstehung des Buches mit einem Mangel an Literatur zusammenhängt. Bücher, die die indianischen Künstler als amerikanische Künstler beschreiben, finden sich bis jetzt noch nicht. Natürlich kann und darf Kastner in ihrem Buch nicht außer Acht lassen, dass Smith sich in ihrer Arbeit mit indianischen Themen beschäftigt, doch sind die indianischen Themen mittlerweile zu amerikanischen Themen geworden. Der Umgang mit Minderheiten innerhalb einer Gesellschaft ist nicht auf eine bestimmte Gruppe zu beschränken, sie ist vielmehr ein nationales und globales System.

Dass sich das Bewusstsein für indianische Kunst in den USA zu verändern begonnen hat, ist bereits seit der Entstehung der modernen Malerei zu beobachten. Native American Art History ist seit den 1970er Jahren eine eigene akademische Disziplin in den Vereinigten Staaten. Seitdem finden sich in Kunstmuseen immer wieder indianische Ausstellungen. Die Bewegung wurde seit 1975 vom neu entstandenen American Indian Art Magazine begleitet, das sich als Kunstzeitschrift verstand, aber hauptsächlich von ethnologischen Beiträgen geprägt war.¹⁴⁸ 2015 wurde das Magazin eingestellt.

In Deutschland fand die zweite große Ausstellung zum Thema indianische Malerei 2012 im Ethnologischen Museum in Berlin statt. Dieses Museum hat als einziges in Deutschland damit begonnen, moderne indianische Malerei gezielt zu sammeln und auszustellen. Damit wird ein Bewusstsein dafür

¹⁴⁷Kastner 2013.

¹⁴⁸Bolz und König 2012.

geschaffen, dass Kunst in der Ethnologie eine wichtige Rolle spielt, wenn es darum geht, eine sich weiter entwickelnde Geschichte von Minderheiten in einer immer stärker durch Globalisierung geprägten Welt zu dokumentieren und somit anzuerkennen. Mit der Bedeutung und dem Umgang von indianischer Malerei in der Ethnologie werde ich daher im folgenden Kapitel anschließen.

5.2 Die Betrachtung der indianischen Malerei in der Ethnologie

Der Beginn der Beschäftigung mit dem Thema Kunst in der ethnologischen Forschung wird auf die Veröffentlichung von Franz Boas Werk über „Primitive Art“ definiert. Hier taucht zum ersten Mal der Begriff „Kunst“ in der ethnologischen Forschung auf. Der Begriff der Kunstethnologie jedoch wird erst viel später mit dem gleichnamigen Werk von Herta Haselberger in die Forschung eingeführt. Wie viele verschiedene Definitionen von Kunst sich im Laufe der Zeit entwickelt haben, zeigt Cornelia Rothfuchs-Schulz in ihrem Werk „Aspekte der Kunstethnologie“. Hier finden sich in einer Aufstellung im Anhang elf verschiedene Definitionen von Kunst, von denen keine der anderen gleicht.¹⁴⁹ Es zeigt sich also, dass es in der Kunstethnologie bereits bei der Klärung der Begrifflichkeiten keine Einheitlichkeit herrscht. Dies hat sich bis heute nicht verändert.

Eine einheitliche Definition von Kunst sucht man in der Kunstethnologie vergebens. Auch der Versuch, einige neuere Definitionen zusammenzutragen – die von Rothfuchs-Schulz stammen alle aus der Zeit zwischen 1938 und 1972 – war nicht möglich. Eine Umfrage unter Experten der modernen Kunstethnologie, die im Rahmen dieser Arbeit durchgeführt wurde, konnte zu keinem Ergebnis kommen. Sehen wir uns daher einmal einige ausgewählte Beispiele früherer Versuche an, Kunst und Kunstethnologie genauer zu benennen.

Rothfuchs-Schulz liefert in ihrem Werk „Aspekte der Kunstethnologie – Beiträge zum Problem der Universalität von Kunst“ aus dem Jahr 1980 eine erste Beschreibung des Verständnisses der Disziplin der Kunstethnologie: „Unter Kunstethnologie wird diejenige Disziplin verstanden, die sich vor allem mit den bildnerischen Objektivationen schriftloser Gesellschaften und Kulturen aus empirischer und theoretischer Sicht auseinandersetzt.“¹⁵⁰ Rothfuchs-Schulz nutzt bei ihrer Beschreibung nicht das Wort Kunst und umgeht so, hierfür eine weitere Erklärung liefern zu müssen. Für sie sind die bildnerischen Objekte einer Kultur die Grundlage der Forschung der Kunstethnologie. Diese sind bereits in den Anfängen der Ethnologie bei fast allen Forschenden ein Thema ihrer Arbeiten gewesen. So beschrieb

¹⁴⁹ Rothfuchs-Schulz, 1980

¹⁵⁰ Rothfuchs-Schulz, 1980: 11

beispielsweise bereits Bronislaw Malinowski in seinen Berichten über die Trobriant Inseln beim Kanubau die besonderen Verzierungen und Bemalungen an den Schiffen.¹⁵¹ Auch Ingrid Kreide-Damani liefert in ihrem Werk „KunstEthnologie – zum Verständnis fremder Kunst“ auf dem Buchdeckel den Versuch einer Definition des Faches: „Kunstethnologie ist eine Teildisziplin der Völkerkunde. Auf dem Weg über die Kunst macht sie außereuropäische Lebenswelten und Kulturen für unseren Kulturkreis verständlich, wobei die Auseinandersetzung mit dem Fremden unwillkürlich eigene Sehgewohnheiten in Frage stellt; Kunstethnologie bringt die Kunst fremder, gerade so genannter >primitiver< Gesellschaften zum Sprechen und lässt sie so über Inhalte berichten, die dort von Bedeutung sind oder waren.“¹⁵² Eine genauere Erklärung, was die Autorin unter Kunst versteht, wird nicht geliefert. Dabei liegt genau hier das Problem der Kunstethnologie. Ohne eine genaue Definition von Kunst kann auch das Fach der Kunstethnologie nicht genauer beschrieben werden und seine Inhalte abgrenzen. Rothfuch-Schulz hingegen nimmt sich in ihrem Buch drei der bekanntesten Forscher zum Thema und beleuchtet deren Verständnis von Kunst im Rahmen der Kunstethnologie genauer. Zudem fordert sie von der Ethnologie eine Antwort auf die Frage, wie sie Kunst als Gegenstand ihrer Forschung versteht. Und genau das ist bis heute noch nicht geschehen. Viele Ethnologen, die sich mit dem Thema Kunst auseinandersetzen, benutzen den Begriff „Kunst“ wie selbstverständlich, ohne diesen für ihre Arbeit genau festzulegen. Damit bleibt dem Leser nichts anderes zu tun, als das eigene Verständnis von Kunst für diesen Begriff anzuwenden.

Dies stellt auch Katrin Sperrling in ihrem Buch „Was ist die Kunst wert?“ fest¹⁵³. Die Ethnologie bedient sich von Anfang an dem europäischen Verständnis von Kunst, obwohl in der Forschung diese genutzt wird, die außereuropäische Kunst von der europäischen Kunst und damit von eben diesem Kunstverständnis abzugrenzen. Die Kunsthistoriker hingegen haben bis vor einiger Zeit sich hingegen nur mit der eigenen Kunstwelt beschäftigt und das Feld der außereuropäischen Kunst den Ethnologen überlassen. Erst in neuerer Zeit wurde seitens der Kunstgeschichte damit begonnen, sich der

¹⁵¹ Bakke/ Peterson, 2017

¹⁵² Kreide-Damani, 1992

¹⁵³ Sperrling, 2006

außereuropäischen Kunst zu widmen und diese für die Kunstgeschichte zusammen mit der Ethnologie zu erschließen¹⁵⁴.

Ausgehend von Boas ersten Beschreibungen von Kunst, eroberte sich die Kunstethnologie ihren Platz unter den Disziplinen der Ethnologie. Nach seinen kulturrelativistischen Ansätzen suchte man nach den 1930er Jahren nach einem mehr universalen Ansatz der Kunst außereuropäischer Kulturen. Mit Beginn der 1960er Jahre begann auch in der Kunstethnologie ein Diskurs über das Verständnis außereuropäischer Kunst unter den gleichen Prämissen wie die der westlichen Kunst¹⁵⁵. Dieser hielt sich bis in die 1980er Jahre hinein, konnte aber keinen wirklichen Fortschritt für das Fachgebiet erreichen.

In den letzten Jahren stieg wieder die Anzahl der Publikationen zum Thema Kunstethnologie und Ethnokunst. Diese beschäftigten sich erstmals auch mit der Einordnung der Kunst auf dem internationalen Kunstmarkt. Leider sind viele dieser Bücher nur schwer zu bekommen, bzw. wurden nach der ersten Veröffentlichung nicht wieder aufgelegt. Dies gilt neben Sperrlings „Was ist die Kunst wert“, in der sich Sperrling mit der Bilderwelt Brasiliens auseinandersetzt auch für Inge Petts Veröffentlichung „Annäherungen an den Rest der Welt – Probleme und Strategien im Umgang mit „fremder“ zeitgenössischer Kunst“, in dem sie sich ausgiebig mit der Einordnung indigener moderner Kunst in die internationale Kunstszene beschäftigt. Sie zeigt in ihrem Buch, dass das bisher bestehende Verständnis von westlicher und nicht westlicher Kunst einem globalen Verständnis weicht und auch Kunsthistoriker erstmals beginnen, die modernen Kunstwerke nicht westlicher Künstler im Rahmen der Kunstgeschichte wahrzunehmen. „Prinzipiell ist die fremde Kunst im westlichen Ausstellungswesen jedoch integrierbar – wenn auch nur unter der Voraussetzung eines erweiterten Begriffs von Kunstgeschichte. Die Voraussetzung für eine äquivalente Repräsentation ist die Entwicklung einer Matrix, mit deren Hilfe sich die „Sprachen“ der nicht vertrauten Künstler erlernen lassen.“¹⁵⁶ Pett veröffentlichte ihre Arbeit bereits 2002. Leider hat sich seither noch nicht viel in der Kunstgeschichte getan, um die Darstellung zeitgenössischer nicht westlicher Kunst in westliche Museen zu bringen.

¹⁵⁴ Sperrling, 2006: 20

¹⁵⁵ Sperrling, 2006: 22

¹⁵⁶ Pett, 2002: 2

Für die moderne indianische Malerei kann nur auf wenige vorhandene Ausstellungskataloge zurück gegriffen werden, für Ausstellungen, die seit den 1980 Jahren in Deutschland stattgefunden haben.

2012 zeigte das Ethnologische Museum Berlin eine Ausstellung zum Thema „*Indianische Moderne – Kunst aus Nordamerika*“. Die Ausstellung widmete sich einer großen Bandbreite moderner indianischer Künstler, die sich seit den 1970er Jahren über die nationalen Grenzen Amerikas hinaus einen Namen gemacht hatten. Der dazugehörige Ausstellungskatalog ist die zweite auf einer Ausstellung beruhende deutsche Quelle für indianische Malerei. Die erste ist das sehr ausführliche Buch „*Indianische Kunst im 20. Jahrhundert*“ von Gerhard Hoffmann aus dem Jahr 1895, das anlässlich einer ersten Wanderausstellung mit indianischen Kunstwerken erschienen ist. Es gilt bis heute als das deutsche Grundlagenbuch zur indianischen Malerei. Der 2012 erschienene Ausstellungskatalog skizziert zunächst die Entwicklung der Malerei und erklärt, wie es zu der modernen Malerei kam. Im zweiten Teil widmet sich Viola König, die Direktorin des Museums, der Frage, wie sich die indianische Malerei in den bestehenden Kunstmarkt einfügt. Während Hoffmann in seinem Buch zumindest noch im Ansatz viele Bilder von einer kunsthistorischen Seite aus behandelt und in den vorangestellten Kapiteln an einigen Stellen auf die Parallelen und Einflüsse der europäischen und amerikanischen Moderne eingeht, findet sich dieses im neuen Ausstellungskatalog nicht. Der Katalog bleibt ganz im ethnologischen Bereich verhaftet. Eine Definition von Kunst im Kontext der Ausstellung bleiben die Autoren schuldig.

Wie bereits im vorangegangenen Kapitel gezeigt, ist die moderne indianische Malerei in den USA zumindest auf dem Weg dahin, von Kunsthistorikern als vollwertige Kunst anerkannt und als Teil der amerikanischen Kultur wahrgenommen zu werden. In Deutschland hingegen beschränkt sich das Verständnis nach wie vor lediglich auf den ethnologischen Bereich. Dies schreibt Viola König im Katalog zur Ausstellung 2012.¹⁵⁷ Während in den USA auf Grund der Aktualität des Themas die gesellschaftliche Wahrnehmung eine andere ist, ist in Deutschland und Europa das Klischee der Indianer noch immer von den alten Geschichten

¹⁵⁷Bolz und König 2012.

rund um Karl May geprägt. Hier scheint die Kunstgeschichte die Entwicklung verschlafen zu haben, während die Ethnologie die Thematik aufgreifen und von ihrer kulturellen Prägung her aufarbeiten kann. Letzterer fehlt aber in großen Teilen das Verständnis über die „Lesart“ moderner Kunst. Damit verschließt sich in vielen Fällen die Möglichkeit der Unterscheidung von Fine Art und Touristenkunst. Hier ist die Ethnologie auf eine Zusammenarbeit mit der Kunstgeschichte angewiesen, um die tieferen Hintergründe der Kunst mit aufzugreifen und diese interpretieren zu können. Natürlich ist es möglich, bei der Interpretation auf Texte amerikanischer Kunsthistoriker zurück zu greifen, doch damit bleibt die Chance, es selbst nachvollziehen zu können, in vielen Teilen auf der Strecke. Für ein vollständiges Begreifen der indianischen Kunst müssten Kunsthistoriker, Ethnologen und indianische Künstler eng zusammenarbeiten. Dass indianische Kunst von indianischen Wissenschaftlern eingeordnet wird, so wie es die Künstlerin Jaune Quick-to-See Smith angeregt hat (vgl. Zitat S. 59 aus L. Abbott „I stand in the center of the good“¹⁵⁸), wird wohl eine nicht umsetzbare Forderung bleiben.

Die Frage, die sich weiterhin stellt ist, wie und von wem die Kunst wahrgenommen wird. Kunst ist in allen Ländern der Welt nicht nur als „schöne Deko“ zu betrachten, sondern als Kommunikationsmittel für Strömungen, Meinungen und eine sich fortlaufend entwickelnde Kultur. Daher ist sie natürlich ebenso Kunst wie auch ein Zeugnis der kulturellen Entwicklung und der politischen und gesellschaftlichen Strömungen ihrer Zeit. Sie ist ein Medium zwischen den Disziplinen und ihr volles Informationsvolumen kann nur erschlossen werden, wenn man alle Seiten betrachtet. Damit ist sie ebenso ethnologisches Kulturgut wie Kunstobjekt.

Außerdem ist die moderne indianische Malerei ein immer stärker werdender wirtschaftlicher Faktor für die amerikanische Gesellschaft. Dies hat die amerikanische Regierung erkannt, als 1990 der Indian Arts and Crafts Act (IACA) verabschiedet wurde, der seinen Ursprung in einem ersten Kunstgesetz aus dem Jahr 1935 hat. Dieses Gesetz soll indianische Kunst und indianische Künstler unter besonderen Schutz stellen. Doch das Gesetz ist umstritten, da es sowohl eine eigene Definition von Kunst als auch eine Definition von Indianern beinhaltet, die von vielen als schwierig angesehen

¹⁵⁸Abbott 1994b.

werden. Hierzu ist in den USA im Laufe der Zeit eine eigene Debatte entstanden. Inwieweit der angestrebte Schutz tatsächlich gegeben ist oder ob der IACA mehr schadet als nützt, darüber streiten sich seit vielen Jahren Vertreter der indianischen Gemeinschaft untereinander und mit der amerikanischen Regierung.¹⁵⁹ Ob und wie es dazu eine Einigung geben kann, lässt sich nicht absehen, da hier nicht nur die Frage nach der Änderung dieses Gesetzes im Raum steht, sondern früherer Gesetze, die sich mit der Umverteilung des Landes befassen.¹⁶⁰

¹⁵⁹Sheffield 1997.

¹⁶⁰Meyn 2001.

6 Fazit

Für die indianische Kunst gilt, wie für alle Kunstwerke, dass ihre Entstehung immer vor dem Hintergrund des ästhetischen Systems der Kultur des Künstlers betrachtet werden muss, wenn man sie begreifen möchte. Ob die Kunstwerke indianischer Künstler nun in einer Galerie oder einem ethnologischen Museum gezeigt werden, darüber kann der Künstler meist nicht selbst entscheiden. Es bleibt den Einrichtungen überlassen, welchen Kunstwerken sie ihre Tore öffnen. Kunstwerke bleiben sie in jedem Fall, ebenso wie ein Zeugnis sich verändernder und sich untereinander austauschender Kulturen. Die Geschichte der Kunst ist eine Geschichte der gegenseitigen Inspiration und unter den Künstlern meist eine Selbstverständlichkeit, wenn auch nicht immer ein Verstehen.

Wo unter den Künstlern bereits ein gegenseitiges Einverständnis und ein Austausch untereinander bestehen, müssen die einzelnen Fachrichtungen, vor allem die in dieser Arbeit aufgegriffenen Fächer Ethnologie und Kunstwissenschaft nun näher zusammenrücken. Es wäre wünschenswert, dass unter den einzelnen Disziplinen ein größerer Austausch zustande kommt. In vielen Bereichen hat sich die interdisziplinäre Arbeit bereits immer weiter durchgesetzt. Zwischen Ethnologie und Kunstgeschichte sollte und muss es, wie diese Arbeit gezeigt hat, eine engere Zusammenarbeit geben. Alleine der Teilbereich der Kunstethnologie reicht nicht aus, um alle Bereiche abzudecken, und setzt dazu die Kunst weiterhin zu einem lediglich kulturellen Gut herab. Besonders im Bereich der Moderne und der abstrakten Kunst ist es wichtig, dass die Lesart der Kunstwerke und der Austausch über die Entstehung der einzelnen Formen nicht aus ihrer Analyse ausgeklammert werden.

In den USA ist bereits ein großer Schritt getan worden, die indianische Kunst aus der Ecke der romantischen Illusion in die Mitte der Diskussion zu holen und ihr den Raum als Fine Art einzuräumen, den sie in der Kunstgeschichte nachgewiesenermaßen hat. Nun ist es an der Zeit, über die Grenzen der Kontinente hinweg die letzten bestehenden romantischen Erinnerungen fahren zu lassen und der Moderne in der internationalen Wahrnehmung der Kunst ihren Platz einzuräumen.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Wifredo Lam, "The Jungle", 1943.....	30
Abbildung 2: Victor Brauner, „Prelude to a civilisation“, 1954	31
Abbildung 3 (links): Bisonrobe von Pehrika-Ruhpa, Hidatsa 1833 aus der Sammlung Prinz von Wied im Ethnologischen Museum Berlin.....	31
Abbildung 4 (rechts): Bemalte Bisonrobe, Sioux, 1846, Sammlung Köhler im Ethnologischen Museum Berlin	31
Abbildung 5: Yup`ik Eskimo, Schwanenmaske, Sammlung Jacobsen 1883, Ethnologisches Museum Berlin	33
Abbildung 6: Yup`ik Eskimo, Dämonenmaske, Sammlung Jacobsen 1883, Ethnologisches Museum Berlin	33
Abbildung 7: Petroglyphe - Hopi-Klansymbole bei Willow Springs, Arizona	40
Abbildung 8: Bedeutung der Klansymbole nach Wellermann	41
Abbildung 9: Piktographie – Schutzgeist; Keremeos Creek, British Columbia	42
Abbildung 10: David Chetlahe Paladin “Clear Creek Odyssey“, Acryl und Ton auf Leinwand, 1982	42
Abbildung 11: David Chathlahe Paladin „Sacred Serpent´s World“ 50,8 x 40,6 cm, Sand auf Holzfaserplatte, 1976	43
Abbildung 12: Making Medicine “Bear hunt by Cheyenne“, 1877.....	50
Abbildung 13: Koba, Bild ohne Titel, 1876	50
Abbildung 14: Stephen Mopope “Eagle Dancer“, Kasein auf Papier, um 1930.....	56
Abbildung 15: Spencer Asah “Rider with Cape“, Tempera auf Holz, um 1939.....	56
Abbildung 16: Pablo Picasso "Les Demoiselles d'Avignon", 1907, Öl auf Leinwand, The Museum of Modern Art, New York	88
Abbildung 17: Georges Braque "Großer Akt", 1907/ 08, Öl auf Leinwand, Musée national d'art moderne, Paris	89
Abbildung 18: Georges-Braques-"Häuser in L'Estaque" 1908, Öl auf Leinwand, Kunstmuseum Bern, Bern	90
Abbildung 19: Max Weber "Interior with women", 1917, Forum Gallery, New York	90
Abbildung 20: August Macke, 1911 "Indianer auf Pferden"; Städtische Galerie im Lenbachhaus, München	91

Abbildung 21: Marsden Hartley "Indian Fantasy" 1914, North Carolina Museum of Art, Raleigh	91
Abbildung 22: Oscar Howe "Dakota Duck hunt", Aquarell, um 1947 aus: Hoffmann 1985.....	92
Abbildung 23: Oscar Howe „Dance of the Tree Dwellers“, ca. 1950, aus Bernstein 1995.....	93
Abbildung 24: Oscar Howe "Victory Dance", Aquarelle, um 1954	94
Abbildung 25: Oscar Howe "Rider", 1968, University Art Galleries, University of South Dakota	95
Abbildung 26: Michael (Mike) Kabotie (Lomawywesa), "Shalako, the cloud-priest", 1974, Privatbesitz	96
Abbildung 27: Michael (Mike) Kabotie (Lomawywesa) "From Zuni they came", 1978, Ethnologisches Museum Berlin.....	97
Abbildung 28: Michael (Mike) Kabotie (Lomawywesa), 1979 "Kachina Coming", Ethnologisches Museum Berlin	98
Abbildung 29: Ernst Ludwig Kirchner "Artistin (Marcella)", 1910.....	104
Abbildung 30: Fritz Scholder "Super Indian No. 2", Öl auf Leinwand, 1971.....	105
Abbildung 31: Fritz Scholder "Indian with beer can".....	106
Abbildung 32: Fritz Scholder "The Forest Shaman", Öl auf Leinwand, 1984.....	107
Abbildung 33: Grey Coho "Der Kampf der Schmetterlinge in Tocito", 1982.....	113
Abbildung 34: Grey Coho "Sommertag in Tocito", 1982	114
Abbildung 35: Jackson Pollock, „The Moon-Woman cuts the circle“	121
Abbildung 36: George Morrison "The Badlands", 1981, Philbrook Art Center, Tulsa, Oklahoma	122
Abbildung 37: George Morrison "Landscape No 2", 1965, Amon Carter Museum, Fort Worth, Texas.....	122
Abbildung 38: George Longfish "Everything is the same size shuffles off to buffalo with the three sisters", 1984, Privatbesitz	123
Abbildung 39: Jaune Quick-to-See Smith "I see red (snowman)", 1992, Besitz der Künstlerin.....	124
Abbildung 40: Jaune Quick-to-See Smith "Herding", 1985, Albuquerque Museum of art and history.....	125
Abbildung 41: Jaune Quick-to-See Smith "Rain II", 1993, Besitz der Künstlerin .	125

Künstlerbiografien

Ash, Spencer (ca. 1905/10 – 1955)

Kiowa-Maler und Mitglied der Kiowa Five (später Kiowa Six, Künstlergruppe bestehend aus sechs Kiowa Künstlern, darunter Stephen Mopope). Geboren und aufgewachsen in Oklahoma, wurde sein Talent früh von seinen Lehrern erkannt und gefördert. Zusammen mit den Kiowa Five konnte er als einer der ersten indianischen Maler international ausstellen.

Braque, George (1882 – 1962)

Französischer Künstler und Wegbegleiter von Pablo Picasso. Braque prägte mit seinen Werken zunächst besonders den Fauvismus, später den Kubismus. In seinen späten Werken wandte er sich mehr und mehr der abstrakten Darstellung zu.

Brauner, Viktor (1903 – 1966)

Französisch-rumänischer Bildhauer und Maler des Surrealismus. 1925 kam er das erste Mal nach Paris, dessen Künstlerszene ihn prägte. 1930 ließ er sich in Paris nieder und tauschte sich mit den Künstlern dort aus. 1934 schrieb Andre Breton, der das Surrealistische Manifest verfasst hatte, das Vorwort von Brauners Ausstellungskatalog zu Brauners erster Solo-Ausstellung in der Pierre Gallery.

Cohoe, Grey (1944 – 1991)

Navajo-Künstler aus New Mexico. Besuchte zunächst das Institute of American Indian Arts und studierte später an der University of Arizona. Cohoe arbeitet mit vielfältigen Materialien und ist besonders für seine Drucke bekannt. Zählt zu den Surrealisten.

Hartley, Marsden (1877 – 1943)

Amerikanischer Künstler. Er lebte überwiegend in New York und Berlin. Seine in Berlin entstandene Amerika-Serie beschäftigt sich in großem Maß mit den indianischen Kulturen und Bilderwelten.

Howe, Oscar(1915 – 1983)

Yanktonai-Sioux-Künstler und einer der ersten modernen indianischen Maler. Er studierte zunächst in Santa Fe bei Dorothy Dunn und studierte später Kunst an der University of Oklahoma, wo er mit einem Master abschloss. Howe entwickelte in seiner Karriere einen eigenen, modernen Stil, der spätere moderne indianische Künstler nachhaltig prägte.

Kabotie, Mike (1942 – 2009)

Hopi-Künstler und Sohn von Fred Kabotie, der selbst zu den bekanntesten indianischen Malern gehört. In den 1970er Jahren gehörte er zu den Gründern der Künstlervereinigung Artist Hopid. Er studierte unter anderem bei Fritz Scholder und ließ sich von den ersten Modernisten in der indianischen Kunst und von den Werken seines Vaters inspirieren und entwickelte auf dieser Grundlage seinen eigenen modernen Stil.

Lam, Wifredo(1902 – 1982)

Kubanischer Maler mit chinesischen und afrikanischen Wurzeln. Er studierte in Madrid bei Salvador Dalí, umgab sich aber auch mit vielen nonkonformistischen Künstlern, die ihn beeinflussten. In den 1930er Jahren zog er nach Paris, wo er Picasso kennenlernte, der ihn mit vielen anderen Künstlern der beginnenden modernen Malerei bekannt machte. Besonders beeinflussten ihn die Surrealisten, denen er sich im Lauf seiner Karriere anschloss.

Longfish, George (*1942)

Seneca-Tuscarora-Künstler, der derzeit in Maine lebt. Longfish arbeitet mit diversen Materialien und ist bekannt für seine zweidimensionalen Bilder, die sich thematisch mit Ungerechtigkeit und Spiritualität beschäftigen. Bis 2003 war er Professor für Native American Studies an der Universität von Kalifornien.

Macke, August (1887 – 1914)

Deutscher Expressionist, der sich an den Ausstellungen des Blauen Reiters beteiligte. Seine Werke zeichnen sich durch Farbharmonie und Lichtspiel aus. Er wehrte sich bereits früh gegen die starren Vorgaben der Kunstschulen und suchte sich Anregungen in anderen Bereichen der Kunst. Er gilt bis heute als einer der Wegbereiter der modernen Malerei.

Mopope, Stephen (1898-1974)

Kiowa-Maler und Mitglied der Kiowa Five. Geboren und aufgewachsen in Oklahoma. Er wurde von Familienmitgliedern in der Malerei unterrichtet, später zusammen mit anderen Kiowa Künstlern schulisch gefördert. Zusammen mit den Kiowa Five konnte er als einer der ersten indianischen Maler international ausstellen.

Morrison, George (1919 – 2000)

Chippewa-Künstler und Maler des abstrakten Expressionismus. Er gehört zu den ersten indianischen Malern, denen ein übergreifender künstlerischer Durchbruch gelang. Er arbeitete in New York mit amerikanischen Künstlern, unter anderem mit Jackson Pollock zusammen. Er lehrte einige Jahre an der University of Minnesota und zog sich später vom künstlerischen Parkett zurück.

Picasso, Pablo (1881 – 1973)

Vielfältiger spanischer Künstler, von dem neben seinen Gemälden auch viele andere Kunstwerke erhalten sind. Sein Bild „Les Femmes d'Alger“ von 1907 gilt als das Schlüsselwerk der klassischen modernen Malerei. Er beeinflusste fast alle nach ihm kommenden Künstler der Moderne, einige auch durch persönlichen Kontakt.

Pollock, Jackson (1912 – 1956)

Amerikanischer Maler des abstrakten Expressionismus. Sein bekanntester Stil ist das Action-Painting, welches er begründete und mit der er nicht nur die amerikanische, sondern auch die europäische Kunst stark beeinflusste. Er stand in regem Austausch mit verschiedenen indianischen Künstlern und ließ sich von diesen auch inspirieren.

Quick-to-See Smith, Jaune (*1940)

Indianische Künstlerin mit Flathead/ Cree/ Shoshone Wurzeln. Die Künstlerin sieht sich selbst als Vermittlerin zwischen indianischer und westlicher Kultur und zieht sowohl aus den westlichen modernen Künstlern als auch traditioneller indianischer Malerei ihre Inspiration. Ihre Bilder sind sozialkritisch und beschäftigen sich unter anderem mit Themen der indianischen Geschichte und Unterdrückung der Kulturen als auch Umweltthemen. Ihre vielfach ausgezeichneten Werke wurden bisher in mehr als 100 Einzelausstellungen gezeigt.

Scholder, Fritz (1937 – 2005)

Luiseno-Künstler und einer der wichtigsten Maler der modernen indianischen Malerei. Er studierte unter anderem bei Oscar Howe und lernte später von Wayne Thiebaud den abstrakten Expressionismus kennen. Er unterrichtete viele bekannte indianische Künstler am Institute of American Indian Arts in Santa Fe. Er wurde aufgrund seiner Sujets zu einem der kontroversesten Künstler der indianischen Malerei.

Weber, Max (1881 – 1961)

Polnisch-US-amerikanischer Künstler, der 1891 mit seinen Eltern nach New York auswanderte. Ab 1905 studierte er in Paris, wo er Henri Matisse und später auch Pablo Picasso kennenlernte. Weber gehört seit 1912 zu den kubistischen Malern und stellte auch bei der Armory Show in New York 1913 aus.

Bildquellen

Bernstein, Bruce; Rushing, W. Jackson (1995): *Modern by tradition. American Indian painting in the studio style*. Santa Fe, N.M: Museum of New Mexico Press.

Bolz, Peter; König, Viola (2012): *Indianische Moderne. Kunst aus Nordamerika ; die Sammlung des Ethnologischen Museums Berlin ; [diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung "Indianische Moderne. Kunst aus Nordamerika", eine Ausstellung des Ethnologischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin, vom 3. März bis 28. Oktober 2012]*. Petersberg: Imhof (Fachreferat Amerikanische Ethnologie, 10).

Ganteführer-Trier, Anne (2015): *Kubismus*: Taschen Deutschland GmbH+.

Hess, Barbara (2016): *Abstrakter Expressionismus*. Hg. v. Uta Grosenick. Köln: Taschen GmbH.

Hoffmann, Gerhard (Hg.) (1985): *Indianische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei, Keramik und Kachinafiguren indianischer Künstler in den USA; [anlässlich der Wanderausstellung "Indianische Kunst im 20. Jahrhundert", Haus am Waldsee, Berlin (8. Dezember 1984 - 27. Januar 1985), Martin-von-Wagner-Museum Würzburg (8. Februar - 20. März 1985), Jahrhunderthalle Höchst, Frankfurt a.M. (31. März - 2. Mai 1985) ...]*. Wanderausstellung Indianische Kunst im Zwanzigsten Jahrhundert; Haus am Waldsee e.V.; Martin-von-Wagner-Museum; Galerie Jahrhunderthalle Hoechst; Von der Heydt-Museum Wuppertal; Mannheimer Kunstverein; Kunstraum. München: Prestel.

Paladin, David C. (1992): *Painting the dream. The visionary art of Navajo painter David Chethlahe Paladin*. Rochester, Vt, U.S.A: Park Street Press; American International Distribution Corp.

Petersen, Karen Daniels (1971): Plains Indian art from Fort Marion. Karen Daniels Petersen. Norman: Univ. of Oklahoma Press (The civilization of the American Indian series, 101).

Rubin, William Stanley (Hg.) (1984): "Primitivism" in 20th century art. Affinity of the tribal and the modern. Museum of Modern Art (New York, N.Y.); Detroit Institute of Arts; Dallas Museum of Art. New York, Boston: Museum of Modern Art; Distributed by New York Graphic Society Books

139

Wellmann, Klaus F. (1979): A survey of North American Indian rock art. Graz/Austria: Akad. Dr.- und Verl.-Anst (Monographien und Dokumentationen, = American rock paintings and petroglyphs).

Wellmann, Klaus F.; Arndt, Ursula (1976): Muzzinabikon. Indianische Felsbilder Nordamerikas aus fünf Jahrtausenden. Graz: Akad. Druck- u. Verl.Anst.

Wolf, Norbert (2015): Expressionismus. Hg. v. Uta Grosenick. Köln: Taschen

Literaturverzeichnis

Abbott, Lawrence: I stand in the center of the good. Alfred Young Man. Online verfügbar unter http://www.britesites.com/native_artist_interviews/aman.htm, zuletzt geprüft am 14.05.2017.

Abbott, Lawrence (1994a): Gerald McMaster. Online verfügbar unter http://www.britesites.com/native_artist_interviews/gmcmaster.htm, zuletzt geprüft am 18.05.2017.

Abbott, Lawrence (Hg.) (1994b): I stand in the center of the good. Interviews with contemporary native American artists. Lincoln: Univ. of Nebraska Press (American Indian Lives Series).

Abbott, Lawrence (1994c): Native Artists Interview. Anita Fields. Online verfügbar unter http://www.britesites.com/native_artist_interviews/afields.htm, zuletzt geprüft am 18.05.2017.

Abbott, Lawrence (1994d): Native Artists Interview. Henry Fonseca. Online verfügbar unter http://www.britesites.com/native_artist_interviews/hfonseca.htm, zuletzt geprüft am 18.05.2017.

Achuleta, M. (1993): Shared Visions. Native American Painters and Sculptors in the Twentieth Century. 2nd: W. W. Norton & Co.

Anthes, Bill (2006): Native moderns. American Indian painting, 1940 - 1960. Durham: Duke University Press (Objects/histories).

Bakke, Gretchen; Peterson Marina (2017): Anthropology of the Arts - A Reader. London, Bloomsbury

Benzing, Brigitta (1978): Das Ende der Ethnokunst. Wiesbaden: B. Heymann Verlag GmbH

Bernstein, Bruce; Rushing, W. Jackson (1995): Modern by tradition. American Indian painting in the studio style. Santa Fe, N.M: Museum of New Mexico Press.

Bjerregaard, Lena (2003): Ethnologisches Museum Berlin. [deutsch]. Hg. v. Viola König. München u.a.: Prestel (Prestel-Museumsführer).

Boas, Franz (1955): Primitive art. 1. publ., an unabridged republ. of the 1955 Dover ed. of the work originally publ. in 1927. New York NY: Dover Publ.

Bolz, Peter; König, Viola (2012): Indianische Moderne. Kunst aus Nordamerika ; die Sammlung des Ethnologischen Museums Berlin ; [diese Publikation erscheint anlässlich der Ausstellung "Indianische Moderne. Kunst aus Nordamerika", eine Ausstellung des Ethnologischen Museums, Staatliche Museen zu Berlin, vom 3. März bis 28. Oktober 2012]. Petersberg: Imhof (Fachreferat Amerikanische Ethnologie, 10).

Bolz, Peter; Peyer, Bernd (1987): Indianische Kunst Nordamerikas. Erstveröff. Köln: DuMont (DuMont-Taschenbücher, 190).

Clifford, James (2002): The predicament of culture. Twentieth-century ethnography, literature, and art. 10. printing. Cambridge, Mass.: Harvard Univ. Press.

Deloria, Vine (Hg.) (2002): The Indian Reorganization Act. Congresses and bills. Norman, Okla.: Univ. of Oklahoma Press.

Düchting, Hajo (2001): Pablo Picasso. Orig.-Ausg. München: Dt. Taschenbuch-Verl. (dtv Portrait, 31048).

Fritz Scholder | Official Website | Biography. Online verfügbar unter <http://fritzschilder.com/biography.php>, zuletzt geprüft am 25.05.2017.

Ganteführer-Trier, Anne (2015): Kubismus: Taschen Deutschland GmbH+.

Garmhausen, Winona (1988): History of Indian arts education in Santa Fe. The Institute of American Indian Arts with historical background, 1890 to 1962. Santa Fe, N.M.: Sunstone Press.

Hasselberger, Herta (1969): Kunstethnologie - Grundbegriffe, Methoden, Darstellung. München: Verlag Anton Schroll und Co.

Hess, Barbara (2016): Abstrakter Expressionismus. Hg. v. Uta Grosenick. Köln: Taschen GmbH.

Hoffmann, Gerhard (Hg.) (1985): Indianische Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei, Keramik und Kachinafiguren indianischer Künstler in den USA; [anlässlich der

Wanderausstellung "Indianische Kunst im 20. Jahrhundert", Haus am Waldsee, Berlin (8. Dezember 1984 - 27. Januar 1985), Martin-von-Wagner-Museum Würzburg (8. Februar - 20. März 1985), Jahrhunderthalle Höchst, Frankfurt a.M. (31. März - 2. Mai 1985) ...]. Wanderausstellung Indianische Kunst im Zwanzigsten Jahrhundert; Haus am Waldsee e.V.; Martin-von-Wagner-Museum; Galerie Jahrhunderthalle Hoechst; Von der Heydt-Museum Wuppertal; Mannheimer Kunstverein; Kunstraum. München: Prestel.

Indian Arts and Crafts Board. Online verfügbar unter <https://www.doi.gov/iacb>, zuletzt geprüft am 10.10.2017.

Jacka, Lois Essary (1994): Enduring traditions. Art of the Navajo. Unter Mitarbeit von Jerry Jacka. 1. ed. Flagstaff Ariz.: Northland Publ.

Kahnweiler, Daniel Henry (2017 // 2011): Der Weg zum Kubismus // Der Weg Zum Kubismus. München, Indien: Delphin Verlag; Nabu Press.

Kandinsky, Wassily; Lankheit, Klaus; Marc, Franz (Hg.) (2004): Der Blaue Reiter. Dokumentarische Neuausg. München: Piper (Serie Piper, 4121).

Kastner, Carolyn (2013): Jaune Quick-to-See Smith. An American modernist. First [edition]. Albuquerque: University of New Mexico Press.

Klingsöhr-Leroy, Cathrin (2015): Surrealismus. Hg. v. Uta Grosenick. Köln: Taschen.

Kreide-Damani, Ingrid (1992): KunstEthnologie - Zum Verständnis fremder Kunst. Köln: Dumont Taschenbücher

Schülerduden Kunst. Das Fachlexikon von A - Z ; [mit Referatemanager als Download] (2007). Unter Mitarbeit von Heike Krüger-Beer. 3., völlig neu bearb. Aufl. Mannheim, Wien u.a.: Dudenverl.

Levin, Gail (2009): Marsden Hartley's "Amerika": Between Native American and German Folk Art; article by Gail Levin. Online verfügbar unter <http://www.tfaoi.com/aa/7aa/7aa24.htm>, zuletzt aktualisiert am 23.06.2009, zuletzt geprüft am 16.05.2017.

Lunday, Elizabeth (2015): The modern art invasion. Picasso, Duchamp, and the 1913 Armory Show that scandalized America. Guilford (Connecticut): Lyon Press.

Meseure, Anna; Macke, August (1993): August Macke. 1887 - 1914. Köln: Taschen.

Meyn, Susan Labry (2001): More than curiosities. A grassroots history of the Indian Arts and Crafts Board and its precursors, 1920-1942. Lanham, Md.: Lexington Books.

Müller, Sven (2010): Primitivismus in der Kunst des 20. Jahrhunderts unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Expressionismus: GRIN Verlag.

Paladin, David C. (1992): Painting the dream. The visionary art of Navajo painter David Chethlahe Paladin. Rochester, Vt, U.S.A: Park Street Press; American International Distribution Corp.

Panero, James: Marsden Hartley & American modernism. Online verfügbar unter <http://www.newcriterion.com/articles.cfm/Marsden-Hartley---American-modernism-1790>, zuletzt geprüft am 16.05.2017.

Petersen, Karen Daniels (1971): Plains Indian art from Fort Marion. Karen Daniels Petersen. Norman: Univ. of Oklahoma Press (The civilization of the American Indian series, 101).

Pett, Inge (2002): Annäherungen an den Rest der Welt - Probleme und Strategien im Umgang mit "fremder" zeitgenössischer Kunst, Münster, Litt-Verlag

Pfisterer, Ulrich (2011): Metzler Lexikon Kunstwissenschaft. Ideen, Methoden, Begriffe. 2nd ed. Stuttgart: J.B. Metzler.

Rhodes, Colin (1997): Primitivism and modern art. Reprint. London: Thames & Hudson (World of art).

Rothfuchs-Schulz (1980): Aspekte der Kunstethnologie - Beiträge zum Problem der Universalität von Kunst. Berlin: Dietrich Reimer Verlag

Rubin, William Stanley (Hg.) (1984): "Primitivism" in 20th century art. Affinity of the tribal and the modern. Museum of Modern Art (New York, N.Y.); Detroit Institute of Arts; Dallas Museum of Art. New York, Boston: Museum of Modern Art; Distributed by New York Graphic Society Books.

Schulze-Thulin, Axel (1973): Indianische Malerei in Nordamerika 1830 - 1970. Prärie und Plains - Südwesten - Neue Indianer. Stuttgart: Karl Hofmann, Schorndorf.

Sheffield, Gail K. (1997): *The arbitrary Indian. The Indian Arts and Crafts Act of 1990*. Norman: University of Oklahoma Press.

Sperrling, Katrin: *Was ist die Kunst wert?*, 2006

Tremblay, Gail: *Jaune Quick-to-See Smith: Flathead Contemporary Artist*.

united states national archives and records administration federal register office:
Indian Arts and Crafts Act, Fassung vom 29. Juli 2010. An Act to protect indian arts and crafts through the improvement of applicable criminal proceedings and for other purpose.

Wellmann, Klaus F. (1979): *A survey of North American Indian rock art*.

Graz/Austria: Akad. Dr.- und Verl.-Anst (Monographien und Dokumentationen, = American rock paintings and petroglyphs).

Wellmann, Klaus F.; Arndt, Ursula (1976): *Muzzinabikon. Indianische Felsbilder Nordamerikas aus fünf Jahrtausenden*. Graz: Akad. Druck- u. Verl.Anst.

Wolf, Norbert (2015): *Expressionismus*. Hg. v. Uta Grosenick. Köln: Taschen (Kleine Reihe 2.0).