

Naive Kunst



Nathalia Brodskaja

Autorin: Nathalia Broskaia
Redaktion in Deutschland: Klaus H. Carl
Übersetzung: Jelena Hagemeister

Layout:
Baseline Co Ltd
127-129A Nguyen Hue
Fiditourist, 3rd Floor
District 1, Hô Chi Minh
Vietnam

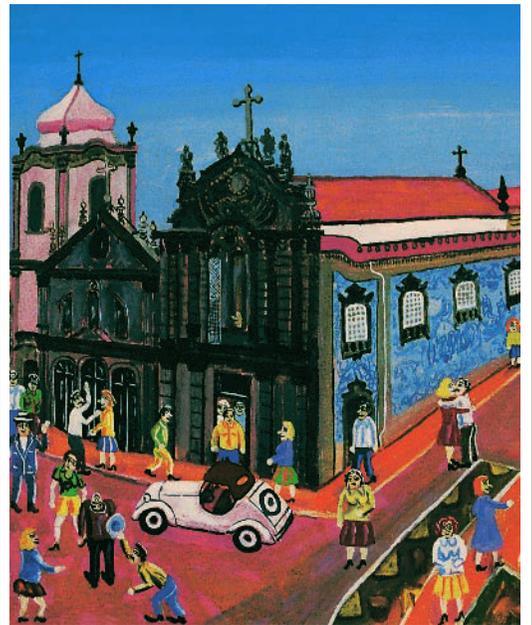
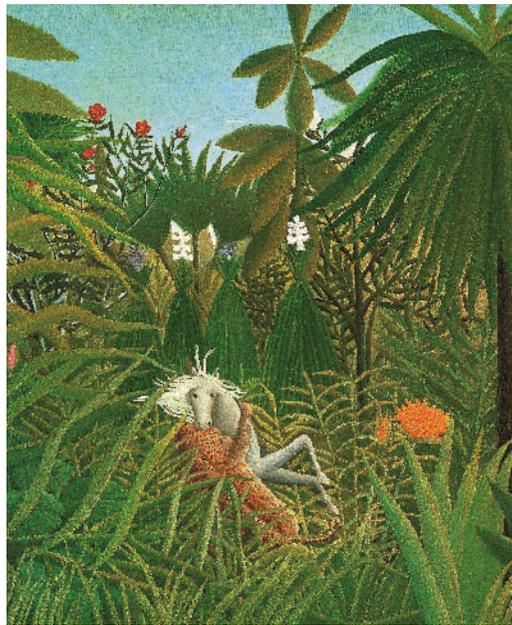
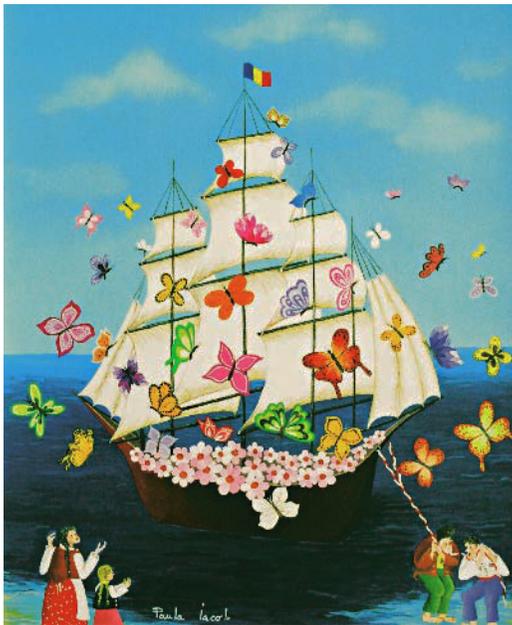
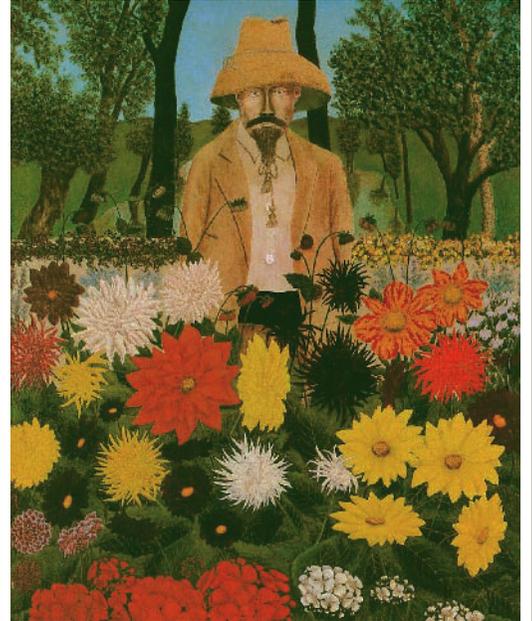
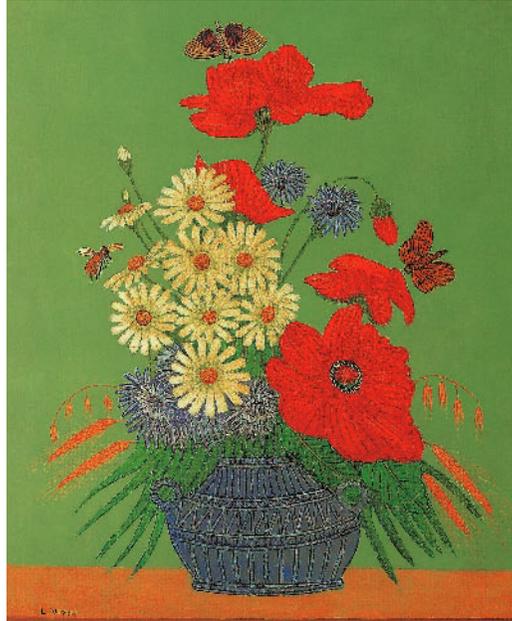
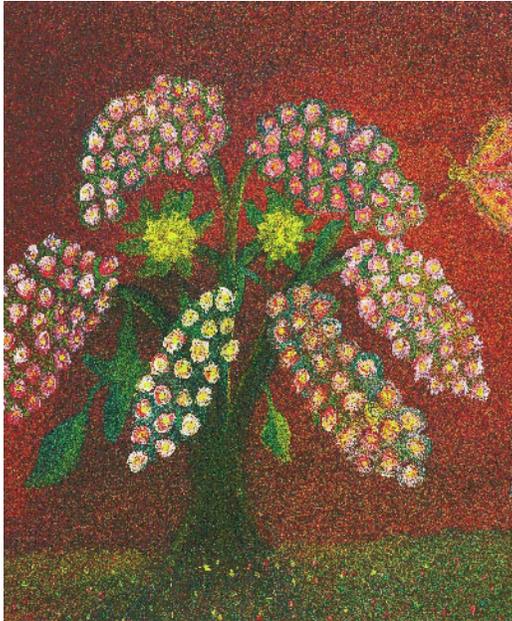
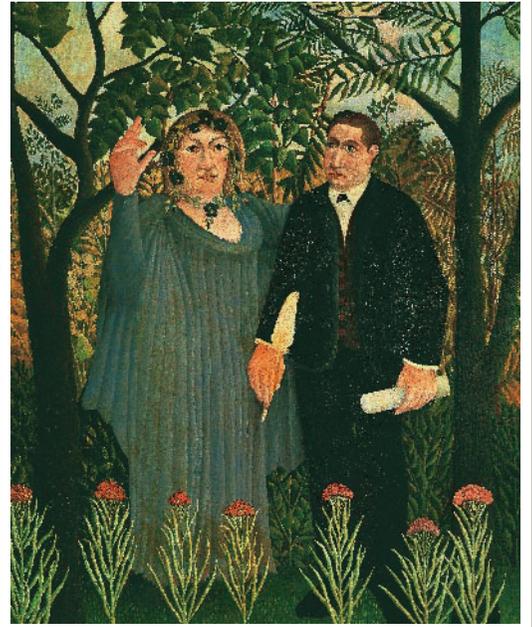
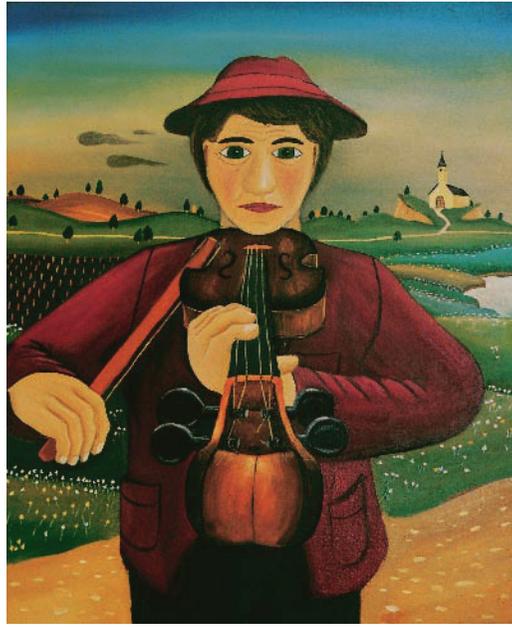
© Sirrocco, London, UK
© Confidential Concepts, worldwide, USA
© Fernando De Angelis
© Onismi Babici
© Branko Babunek
© André Bauchant, Artists Rights Society (ARS),
New York, USA/ ADAGP, Paris
© John Bensted
© Camille Bombois, Artists Rights Society (ARS),
New York, USA/ ADAGP, Paris
© Ilija Bosilj-Basicevic
© Janko Brašić
© Aristide Caillaud, Artists Rights Society (ARS),
New York, USA/ ADAGP, Paris
© Camelia Ciobanu, Artists Rights Society (ARS),
New York, USA/ Visarta, Bucarest
© Gheorghe Coltet
© Mircea Corpodean
© Viorel Cristea
© Mihai Dascalu
© Adolf Dietrich, Artists Rights Society (ARS),
New York, USA/ Pro Litteris, Zürich
© Gheorghe Dumitrescu
© Jean Eve, Artists Rights Society (ARS),
New York, USA/ ADAGP, Paris
© Francesco Galeotti
© Ivan Generalić
© Ion Gheorge Grigorescu
Art © Morris Hirshfield/ Licensed by VAGA,
New York, USA, S.166, 167, 168-169
© Paula Jacob
© Ana Kiss
© Nikifor Krylov
© Boris Kustodiew
© Dominique Lagru, Artists Rights Society (ARS),
New York, USA/ ADAGP, Paris

© Marie Laurencin, Artists Rights Society (ARS),
New York, USA/ ADAGP, Paris
© Antonio Ligabue
© Oscar de Mejo
© Orneore Metelli
© Joan Miró, Artists Rights Society (ARS),
New York, USA/ ADAGP, Paris
© Gheorghe Mitrachita
© COPYRIGHT Grandma Moses Properties Co.
© Ion Nita Nicodin
© Emil Pavelescu
© Ion Pencea
© Dominique Peyronnet
© Horace Pippin
© Niko Pirosmeni
© Catinca Popescu
© Ivan Rabuzin
© Milan Rašić
© René Martin Rimbert
© Shalom de Safed
© Sava Sekulić
© Séraphine de Senlis (Séraphine Louis), Artists Rights
Society (ARS), New York, USA/ ADAGP, Paris
© Emma Stern
© Gheorghe Sturza
© Anuta Tite
© Ivan Vecenaj
© Guido Vedovato
© Miguel Garcia Vivancos
© Louis Vivin, Artists Rights Society (ARS), New York,
USA/ ADAGP, Paris
© Elena A. Volkova
© Alfred Wallis, Artists Rights Society (ARS),
New York, USA/ DACS, London
© Valeria Zahiu

Alle Rechte vorbehalten. Dieses Werk darf ohne ausdrückliche
vorherige Genehmigung durch den Verlag weder vervielfältigt,
in einem elektronischen System gespeichert, in irgendeiner Form,
sei es elektronisch, mechanisch, optisch fotomechanisch oder auf
ein anderes Medium aufgezeichnet oder übertragen werden.

ISBN: 978-1-78042-344-9

Naive Kunst



- Inhalt -

I. Die Geburt der Naiven Kunst

7

II. Zurück zum Ursprung - von den Primitiven zur Modernen Kunst

43

III. Eine Reihe von Entdeckungen

83

Schlussbetrachtung - Ist die Naive Kunst wirklich naiv?

101

Wichtige Künstler

107

Bibliografische Anmerkungen

194

Index

196



I. Die Geburt der Naiven Kunst

Wann wurde sie geboren?

Um das Alter der Naiven Kunst zu bestimmen, muss man vermutlich zwei Zeitrechnungen zugrunde legen. Dabei kann man entweder vom Zeitpunkt ihrer Anerkennung als gleichberechtigtes Phänomen in der Kunstwelt ausgehen - dann beginnt man mit dem Anfang des 20. Jahrhunderts zu rechnen - oder man wählt den Zeitpunkt ihrer eigentlichen Entstehung. Denn wenn man vom absoluten Alter der Naiven Kunst spricht, muss man entweder Jahrtausende zurückgehen und es etwa mit dem Alter der ersten Felsmalereien oder mit den ersten in Höhlen gefundenen Bärenplastiken gleichsetzen.

Wer war er nun eigentlich, der erste Naive Maler? Vor sehr langer Zeit, vor vielen Tausenden von Jahren lebte ein Jäger, der eines Tages in einen flachen Stein die Konturen eines fliehenden Hirsches oder eines Bockes einritzte. Eine karge Linienführung erwies sich als ausreichend, um die Eleganz eines schlanken Tieres und das Ungestüm seiner Bewegungen wiederzugeben. Dieser Jäger verfügte zwar über keine künstlerische Erfahrung, dafür aber über die eines Menschen, der ein Leben lang sein „Modell“ beobachtet hatte. Es ist kaum zu erklären, warum er diese Zeichnung anfertigte. Es könnte ein Versuch gewesen sein, seinen Stammesgenossen eine Botschaft zukommen zu lassen; es könnte aber auch für eine Gottheit bestimmt oder eine Beschwörungsformel für eine erfolgreiche Jagd gewesen sein. Der Kunsthistoriker sieht in diesem künstlerischen Versuch, abgesehen von dem Ziel, das damit verfolgt wurde, das Erwachen einer individuellen Kreativität, das Bedürfnis nach Selbstverwirklichung, das sich im Umgang mit der Natur und der Umwelt herauskristallisierte. Natürlich gab es ihn, diesen allerersten Maler der Welt, es muss ihn ja gegeben haben; und er war wahrhaftig ein naiver Maler, denn es gab damals schlicht und einfach noch kein System der bildenden Kunst, das sich erst noch Schritt für Schritt entwickeln und vervollkommen musste. Dabei ist es ziemlich unwahrscheinlich, dass die Höhlenmalereien in Altamira oder Lascaux von einer ungeschickten Jägerhand ausgeführt wurden. Die Exaktheit bei der Wiedergabe charakteristischer Merkmale eines Bisons, dessen Plastizität, das Licht-Schatten-Spiel und letzten Endes die Schönheit der Malerei mit den feinen Farbnuancen - dies alles deutet auf einen professionellen Maler von höchstem Rang hin. Es ist sogar sehr wahrscheinlich, dass dieser „naive“ Maler, jener Jäger, der kein professioneller Künstler wurde, seine Versuche fortsetzte und dabei jedes Material verwandte, das er zur Hand hatte. Es ist anzunehmen, dass die Gesellschaft diesem Laienmaler keine Beachtung schenkte, weil sie ihn nicht als Künstler akzeptierte.

Das Entstehen jedes Kunstsystems und jeder Kunstschule führte zwangsläufig zur „Aussiebung“ derer, die sich mit ihrem Malen, Zeichnen oder Modellieren außerhalb der vom System auferlegten Grenzen und Direktiven bewegten. Die europäische Welt hütet sorgfältig die Meisterwerke der antiken Kunst und hält die Namen ihrer Maler, Architekten und Bildhauer in Ehren. Doch da uns nur einige wenige Beispiele der antiken Wandmalereien erhalten geblieben sind und die Zeit nicht einmal die Tafelbilder jener großen Meister

Henri Rousseau, genannt
Der Zöllner Rousseau,
Der Zauber, 1909.
Öl auf Leinwand, 45,5 x 37,5 cm.
Museum Charlotte Zander, Bönnigheim.

bewahren konnte, über die man Legenden schrieb und deren Namen in überlieferten Quellen festgehalten sind, wie sollen wir dann von einem unbekanntem Athener Bürger aus dem 5. Jahrhundert v. Chr. wissen, der einmal versuchte, Bilder zu malen? Die Persönlichkeit eines antiken Henri Rousseau, den es doch gegeben haben muss, löste sich in Nichts auf. Gleichzeitig konnten der Goldene Schnitt und der Polykletische Kanon für das Modellieren eines menschlichen Körpers und überhaupt die ganze auf Mathematik beruhende Harmonie der Kunst nur von einer kleinen, von zahlreichen unzivilisierten Völkern umgebenen antiken Zivilisation in Anspruch genommen werden. Mit dieser anderen Welt wurden die Griechen auf Schritt und Tritt konfrontiert. Die steinernen Götzenbilder im nördlichen Schwarzmeergebiet waren für sie ein Beispiel der „wilden“, der „primitiven“ Kunst und ihre Schöpfer waren für sie „Naive“, weil ihnen die Gesetze der Harmonie fremd waren.

Schon im 3. Jahrhundert n. Chr. machten sich die Einflüsse der Barbaren in der griechischen Meister geradezu anbetenden römischen Kunst bemerkbar. Im Vergleich zu den Römern, die sich für das einzige zivilisierte Volk auf der Welt hielten, waren die Barbaren unkultiviert, denn ihre primitive Kunst konnte mit der klassischen römischen Kunst nicht konkurrieren. Dennoch griffen römische Bildhauer zu einer überaus einfachen, fast primitiven „barbarischen“ Behandlung der Form und verwendeten raue, ziemlich flüchtig bearbeitete Steinoberflächen. Die „unechte“ Kunst der Barbaren verfügte über eine Ausdruckskraft, die der „echten“ klassischen Kunst fehlte. Mit anderen Worten: die professionellen Künstler schlugen bereits im 3. Jahrhundert n. Chr. den gleichen Weg ein, den am Anfang des 20. Jahrhunderts Joan Miró, Pablo Picasso, Max Ernst und viele andere beschritten.

Nach dem Ende der römischen Vorherrschaft im europäischen Raum verloren die Barbaren unter anderem auch das klassische Kunstsystem. Der Polykletische Kanon schien nie existiert zu haben. Von nun an konnte die Kunst durch ihre Expressivität ängstigen, Schrecken einjagen, erzittern lassen. In den Kapitellen der mittelalterlichen romanischen Dome nisteten sich seltsame Wesen mit kurzen Beinen, winzigen Körpern und riesigen Köpfen ein. Wer waren deren namenlose Schöpfer? Sie waren zweifelsohne gute Handwerker, virtuose Steinmetze und gleichzeitig auch große Künstler, denn sonst hätten ihre Schöpfungen nicht solch eine faszinierende Wirkung. Diese Künstler kamen in die Kunst aus dieser parallel existierenden Welt, die schon immer bestand und später von den Europäern „primitive“ Kunst genannt wurde.

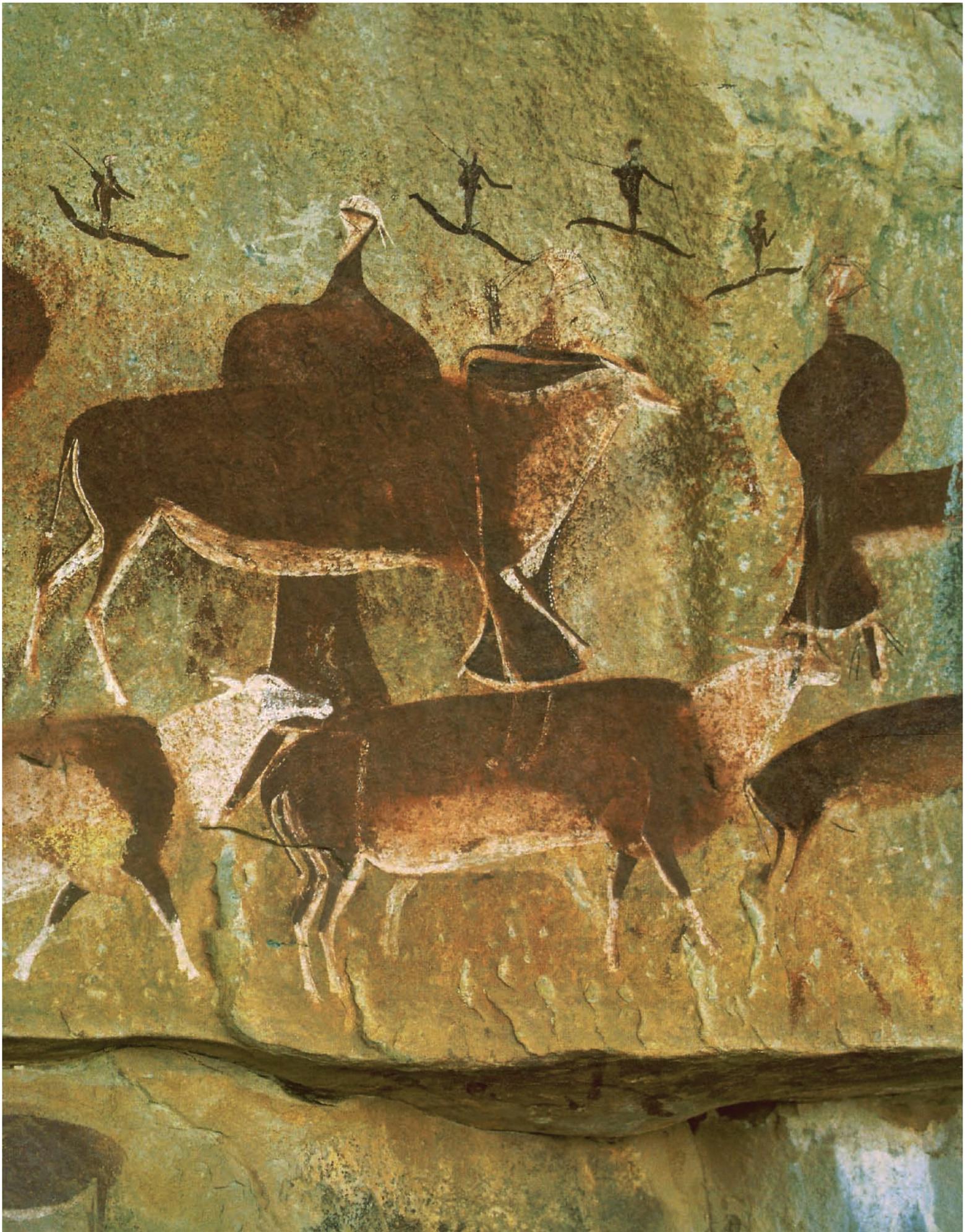
Die „naiven Maler“ wurden in Europa am Anfang des 20. Jahrhunderts bekannt. Woher kamen sie und wer waren sie eigentlich? Die Antwort muss man in der Vergangenheit suchen. Dabei ist aber oft genug das Interesse an den Menschen, die naive Maler entdeckt haben, größer als das Interesse an den Künstlern selbst. Und das ist durchaus natürlich, denn hätte sich die junge Avantgarde der europäischen Kultur, die mittlerweile ein Bestandteil der Kunstgeschichte ist, diesem Phänomen nicht zugewandt, wäre es der Welt wohl auch für immer verborgen geblieben. Diese Avantgarde bestand aus Künstlern, deren Schaffen bereits am Ende des 20. Jahrhunderts als Kunstgeschichte galt. Es ist kaum möglich, André Bauchant, Henri Rousseau, Louis Vivin, Niko Pirosmanni oder Ivan Generalić losgelöst von Max Ernst, Joan Miró, Pablo Picasso, Henri Matisse oder Michail Larionow zu betrachten.

Die Werke der Naiven haben eine Unmenge von Problemen ausgelöst, deren Bewältigung die Forscher noch lange in Anspruch nehmen wird, weil in erster Linie die Quellen ihrer

Anonym,
Elands mit Menschen.
Region von Kamborg, Afrika.

Aristide Caillaud,
Der Verrückte, 1942.
81 x 43 cm.
Musée d'Art moderne
de la Ville de Paris, Paris.

Anonym,
Männliches Idol, 3000-2000 v. Chr.
Holz, H: 9,3 cm.
Musée d'Archéologie nationale,
Château de Saint-Germain-en-Laye,
Saint-Germain-en-Laye.





Kunst und die Beziehungen der Naiven zur offiziellen, akademischen Kunst herauszufinden sind. Aber möglicherweise gibt es auf diese Fragen nicht nur eine Antwort oder Meinung. Die Forschung wird zudem dadurch erschwert, dass immer noch neue Künstler entdeckt werden, deren Werke die Vorstellung von der Naiven Malerei zwar nicht verändern, sie jedoch sicherlich erweitern.

Deswegen ist es uns zum einen auch absolut unmöglich, ein einigermaßen genaues oder gar ausführliches Bild der Naiven Kunst zu entwerfen, und nur deswegen müssen wir uns zum anderen damit begnügen, verschiedenartige, besonders herausragende Gemälde zu präsentieren, die in ihrer Gesamtheit eine gewisse Vorstellung von dieser so wenig bekannten Kunstströmung geben. Und womöglich ist dies vorerst nur eine Skizze des Bildes, dessen Vollendung künftigen Generationen vorbehalten bleibt.

Es ist schwierig, ja fast unmöglich, einen direkten Einfluss der Malerei von Henri Rousseau, Niko Pirosmani oder Ivan Generalić auf die professionelle Kunst zu erkennen. Der Grund dafür liegt auf der Hand: diese Maler hatten keine gemeinsame Schule und keiner von ihnen hat sich im Grunde genommen für ein eindeutiges, nur ihm eigenes System entschieden. Deshalb wird die Kunst der Naiven auch von vielen Kunsthistorikern nicht untersucht. Denn das, was es erlauben würde, ihre Kunst als eine Erscheinung mit klaren Umrissen zu sehen, ist äußerst schwer zu finden.

Die Probleme beginnen bereits mit der Benennung dieser Kunst. Es gibt keinen Terminus, der ihr Wesen erschöpfend beschreiben könnte. Bei der Frage nach dem Namen greifen die Kunsthistoriker gewöhnlich nach Definitionswörterbüchern, in denen der auf die Kunst angewandte Terminus „primitiv“ erklärt wird mit: „Maler und Bildhauer, die den Künstlern der Renaissance vorangingen“. Diese Definition, die im 19. Jahrhundert entstand, ist veraltet, denn in den Begriff „primitive“ Kunst gingen im 20. Jahrhundert sowohl die Kunst der außereuropäischen Zivilisationen als auch die Kunst der Naiven Maler ein; dieser Begriff war derart breit angelegt, dass er diese so unterschiedlichen Kunsterscheinungen in sich vereinen konnte. Somit ist der Terminus „primitiv“, um die Kunst der Autodidakten zu kennzeichnen, nicht konkret genug. Das Wort „naiv“, das - emotional gesehen - über solche Synonyme wie: arglos, natürlich, zutraulich, unerfahren, ungekünstelt und vertrauensselig verfügt, entspricht durchaus dem Geiste dieser Maler. Aber mit den Worten von Louis Aragon kann man sagen, „... dass es naiv wäre, diese Malerei für naiv zu halten.“¹

Nicht ohne Grund tauchten immer wieder neue Termini auf, deren Urheber versuchten, in ihren Definitionen der „naiven“ Maler nichts außer Acht zu lassen. „Maler des heiligen Herzens“ nannte der Kunstschriftsteller Wilhelm Uhde die Künstler der Pariser Ausstellung von 1928, und dadurch unterstrich er ihre Unverdorbenheit, die Reinheit ihrer Seele. Der Name, den der französische Kunstexperte René Huyghe wiederum diesen Malern gab, war überwiegend mit deren Schaffensmethode verknüpft. Er nannte sie „Maler des Instinkts“. Als Versuch, diese Künstler von denen zu trennen, die im 19. Jahrhundert als „primitive“ Maler bezeichnet wurden, entstand durch andere der Terminus „Neo-Primitive“, und wiederum ein anderer hatte den Terminus „Sonntagsmaler“ in Umlauf gebracht, der alles über die soziale Lage der Leute aussagte, die während der Woche arbeiten mussten und ihre künstlerische Leidenschaft nur am Sonntag ausleben konnten.











Henri Rousseau

Die Tatsache, dass bei dieser großen Auswahl letztendlich doch der Terminus „Naive Maler“ den Sieg davontrug (seine Anwendung auf den Titelseiten von Büchern und in den Namen der zahlreich entstandenen Museen dient als Beweis), zeugt davon, dass in ihm sowohl der moralische als auch der ästhetische Aspekt im Schaffen dieser Maler berücksichtigt waren. Gerd Claußnitzer meint, dass der Begriff „Naive Maler“ den Standpunkt des im 19. Jahrhundert herrschenden Realismus widerspiegelt, der diese Malweise als unbeholfen und unprofessionell empfand.² Aber für einen unerfahrenen Leser oder Betrachter verbarg sich hinter dem Terminus „Naive Maler“ vor allem ein malender Mensch.

Der natürliche Wunsch eines jeden Kunsthistorikers ist es, die Naiven Maler aufgrund gewisser Gemeinsamkeiten klassifizieren zu wollen. Die völlige Unabhängigkeit der Naiven von jeglichen Schulen und Programmen macht dies aber unmöglich. Für die professionellen Maler aber war gerade das bemerkenswert. Maurice Vlaminck schrieb am Ende seines Lebens: „Ich schien ein Fauvist, dann Cézanne-Anhänger gewesen zu sein. Alles, was Sie wollen, ich bin einverstanden, aber nur, wenn ich vor allem Vlaminck war.“³

Diese Unabhängigkeit zeichnete die Naiven von Anfang an aus, sie war ihr gemeinsames Erkennungszeichen. Und, so paradox es auch scheinen mag, gerade sie war der Grund für eine gewisse Ähnlichkeit. Das Instinktive in ihrem künstlerischen Schaffen hatte nicht nur gemeinsame Sujets und gemeinsame Motive zur Folge, sondern bedingte auch eine ähnliche Auffassung vom Modell und im Ergebnis eine ähnliche Malweise. Außerdem existierten solche Kunstbereiche, mit denen fast alle Naiven Maler mehr oder weniger verbunden waren. Allen voran ist hier die Volkskunst zu nennen.

Séraphine Louis,
genannt **Séraphine de Senlis,**
Kirschen.
Öl auf Leinwand, 117 x 89 cm.
Museum Charlotte Zander, Bönnigheim.

Séraphine Louis,
genannt **Séraphine de Senlis,**
Blumen.
Öl auf Leinwand, 65,5 x 54,5 cm.
Museum Charlotte Zander, Bönnigheim.

Henri Rousseau,
genannt **Der Zöllner Rousseau,**
*Der Krieg oder Die reitende
Zwietracht,* 1894.
Öl auf Leinwand, 114 x 195 cm.
Musée d'Orsay, Paris.

Henri Rousseau,
genannt **Der Zöllner Rousseau,**
Schlafende Zigeunerin, 1897.
Öl auf Leinwand, 129,5 x 200,7 cm.
The Museum of Modern Art, New York.

Die moderne Kunst auf der Suche nach neuen Horizonten

Eine romantische Rebellion gegen die klassische Kunst und ihr Interesse für alles „Antiklassische“ leitete die Ereignisse um die Jahrhundertwende ein. Die klassizistische Malerei hatte sich endgültig überlebt und sogar ihre Befürworter mussten das einsehen. Die historische und die Genre-Malerei der Pariser *Salons* passte sich der Formel Leonardo da Vincis über die Widerspiegelung der Realität immer mehr an und wurde dermaßen vulgär, wie es sich der große Italiener niemals hätte vorstellen können. Die Anbetung der Antike, von Plutarch bis hin zu den sentimental Sujets von Gérôme, und der romantische Hang zum geheimnisvollen Orient flossen in die Darstellungen der nackten Schönheiten in den gekachelten Bassins ein. Der totale Naturalismus wurde durch eine gefährliche Rivalin, die Photographie, noch begünstigt. Der französische Schriftsteller André Malraux äußerte völlig zu Recht, die ursprüngliche und zugleich einzige Bestimmung der Photographie sei es, die Kunst nachzuahmen. Manche Maler, die die Photographie übertrumpfen wollten, fabrizierten nun Kunstwerke, auf denen sie mit virtuosem Pinsel und einer raffinierten Maltechnik die Natur kopierten. Dies galt als das Bekenntnis, mit der Malerei am Ende zu sein. So ruhmlos verabschiedete sich das Diktat der Akademie, das seit der Mitte des 17. Jahrhunderts in Frankreich vorherrschte. Andererseits überspitzte die Photographie jenen naturalistischen Aspekt der Malerei, dem sich bereits in der Romantik besonders freisinnige Künstler widersetzen, und besiegelte somit dessen endgültigen Untergang.





Ein berühmter Satz des zwanzigjährigen Malers Maurice Denis, den er bereits zehn Jahre vor dem Ende des 19. Jahrhunderts schrieb, gewinnt in diesem Zusammenhang eine besondere Bedeutung: „Bevor ein Bild ein Schlachtross, eine nackte Frau oder eine Geschichte wird, stellt es zunächst einmal eine mit Farben willkürlich bedeckte Fläche dar.“⁴ Die Bedeutung der Oberfläche als Grundlage für die Farbe konnte man bei den Meistern der frühen Renaissance begreifen lernen, bei jenen Künstlern, die man im 19. Jahrhundert gewohnheitsgemäß „primitive“ Maler nannte. Gerade ihre Lehren sollten der Malerei, von der die künftigen Impressionisten in ihrer Jugend träumten, zu ihrer Wiedergeburt verhelfen. Was Oswald Spengler den *Untergang des Abendlandes* nannte, wurde zum Untergang der Malerei, die keine anderen ästhetischen Kriterien kannte als die Ideale der Antike. Der europäische Zentrismus brach unter der Last vielerlei sich um die Jahrhundertwende herum abspielenden Ereignisse zusammen. Die europäischen Maler wandten sich schon früher der Ästhetik anderer Welten zu.



Während die Romantiker ihren Blick auf das „Geheimnis“ des Orients richteten, suchten die jungen Künstler im Laufe des letzten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts in der Kunst Chinas und Japans nach Möglichkeiten, die Bedeutung der Oberfläche, von der der zwanzigjährige Maurice Denis geschrieben hatte, zu ergründen. Etwas später, im ersten Jahrzehnt des 20. Jahrhunderts, wurden die Künstler auf Ausstellungen in Paris und Deutschland mit der Kunst des Islam konfrontiert, die für die Europäer im besten Sinne des Wortes als „primitiv“ galt. Die entscheidende Rolle bei der Suche nach etwas Neuem spielten jedoch die Kunstwerke aus der „primitiven“ Welt, die um die Jahrhundertwende Europa überfluteten.

Die Arbeiten der afrikanischen Handwerker, und mögen sie auch noch so vollkommen gewesen sein, blieben für die Europäer dennoch ebenso „primitiv“ wie die von mexikanischen oder peruanischen Urbewohnern angefertigten goldenen Gegenstände, die nach der Entdeckung Amerikas massenhaft nach Europa kamen und hier nichts weiter als Edelmetall

Paul Gauguin,
Woher kommen wir?
Wohin gehen wir?, 1897-1898.
 Öl auf Leinwand, 139,1 x 374,6 cm.
 The Museum of Fine Arts, Boston.



Horace Pippin,
Frühstück am Sonntagmorgen, 1943.
Öl auf Leinwand.
Privatsammlung.