

5–26

Grußwort

Preface

Kulturstiftung des Bundes

Vorwort

Editor’s Preface

Susanne Gaensheimer

Dank

Acknowledgments

»Center, what?«

Eine Einleitung zum Forschungs- und Ausstellungsprojekt

**MUSEUM GLOBAL**

“Center, what?”

An Introduction to the MUSEUM GLOBAL Research and Exhibition Project

Kathrin Beßen, Doris Krystof, Isabelle Malz, Maria Müller-Schareck

27–46

Gedanken zum

Konzept einer Transmoderne

Thoughts on the Concept of Transmodernism

Christian Kravagna im Dialog mit den Kuratorinnen der Ausstellung/ in conversation with the curators of the exhibition MUSEUM GLOBAL

Mikrogeschichten.

Die Routen

des transkulturellen

Modernismus

Microhistories: The Routes of Transcultural Modernism

Monica Juneja

47–266

Mikrogeschichten einer

ex-zentrischen Moderne

Microhistories of an Ex-centric Modernism

**48–58**

PROLOG

Paul Klee als Botschaft und Botschafter. Die Düsseldorfer Klee-Sammlung auf Reisen, 1966 bis 1985

PROLOGUE

Paul Klee as Message and Messenger: The Düsseldorf Klee Collection on Tour, 1966 to 1985

Agnieszka Skolimowska

59–90

TOKYO, 1910:

60–71

Schlüsselwörter der

Modernität, am Beispiel

der Kunst des modernen

Japan

Keywords of Modernity:

The Case of Modern Japanese Art

Mizusawa Tsutomu

72–90

»Ich beabsichtige, meinen eigenen Weg auszubauen«.

Moderne am Beispiel des

Malers Yorozu Tetsugorō

“I intend to cultivate my own path.”

Modernism through the Example of the Painter Yorozu Tetsugorō

Maria Müller-Schareck

91–116

MOSCOW, 1913:

92–101

Über das Vorgestern ins Übermorgen.

Neoprimitivismus in der russischen Avantgarde

From the Day before Yesterday to the Day after Tomorrow.

Neo-Primitivism in the Russian Avant-Garde

Aage A. Hansen-Löve

102–115

»Long Live the

Beautiful East!«

Niko Pirosmani und die

Moskauer Neoprimitivisten

“Long Live the Beautiful East!”

Niko Pirosmani and the Moscow

Neo-Primitivists

Nóra Lukács

117–158

SÃO PAULO, 1922:

118–126

Wilde Zivilisierte /

Zivilisierte Wilde

Civilized Savages /

Savage Civilized

Laymert Garcia dos Santos

127–142

»Nur der Kannibalismus

eint uns«. Von der Woche

moderner Kunst in São Paulo

zur Kulturanthropophagie

“Only Cannibalism Unites Us:”

From the Modern Art Week in

São Paulo to Cultural Anthropophagy

Melanie Vietmeier

143–157

Migration, Exil, Diaspora.

Lasar Segall als »Ewiger

Wanderer« und Grenzgänger

der Moderne

Migration, Exile, Diaspora:

Lasar Segall as an “Eternal

Wanderer” and Crossover Artist

of Modernism

Melanie Vietmeier

159–184

MEXICO CITY, 1923:

160–173

Die politische Landschaft.

Zwei Spuren der

mexikanischen Moderne

The Political Landscape.

Two Traces of Mexican Modernism

Kathrin Beßen, Nóra Lukács

174–184

Sich im »anderen« spiegeln:

Luz Jiménez, ein Sinnbild

der Moderne

Reflecting Oneself in the “Other:”

Luz Jiménez, Symbol of Modernity

Paula López Caballero

185–198

SHIMLA, 1934:

186–197

Malerei als Übersetzung.

Die Kunst von Amrita Sher-Gil

Painting as Translation:

The Art of Amrita Sher-Gil

Sonal Khullar

199–228

BEIRUT, 1948:

200–211

Transmoderne. Ein erneuter

Blick auf den Modernismus

in der arabischen Welt

Transmodernism:

A Renewed Outlook on

Modernism in the Arab World

Sam Bardaouil

212–228

»Der Schlüssel zum

Verständnis der arabischen

Moderne liegt in der

modernen arabischen Kultur«.

Die libanesische Künstlerin

Saloua Raouda Choucair

“The Key To Understanding Modern

Arab Art is Modern Arab Cultures.”

The Lebanese Artist Saloua Raouda

Choucair

Doris Krystof

229–266

ZARIA, 1960:

230–252

»A New Art Culture for

a New Society«.

Verwobene Geschichten

einer postkolonialen

Moderne in Nigeria

“A New Art Culture for a New

Society.” Interwoven Histories

of Postcolonial Modernism

in Nigeria

Isabelle Malz

253–265

Die nigerianische Moderne:

Reflektionen über

Zeit und Dimension

Nigerian Modernism:

Reflections on Time and Scale

Ein E-Mail-Gespräch zwischen Bea Gassmann de Sousa (London) und Frank Ugiomoh (Port Harcourt) / An email conversation between Bea Gassmann de Sousa (London) and Frank Ugiomoh (Port Harcourt)

267–280

Werkliste

List of Works

Biografien der Künstlerinnen

und Künstler

Biographies of the Artists

Impressum

Colophon

# »Center, what?«<sup>1</sup> Eine Einleitung zum Forschungs- und Ausstellungsprojekt MUSEUM GLOBAL

Kathrin Beßen, Doris Krystof,  
Isabelle Malz, Maria Müller-Schareck

Am Beginn unseres Forschungsprojekts stand eine intensive Phase des Entdeckens und Befragens, nicht nur der Sammlung, sondern auch der eigenen Haltung in Bezug auf die Kunst und Kunstgeschichtsschreibung sowie die Rolle des Museums in einer sich verändernden Gesellschaft. Zwei Ziele des Projekts, das ausgehend von den Abteilungen Wissenschaft und Vermittlung viele Bereiche erfasste, waren früh formuliert: Der Prozess, als wesentlicher Teil des Forschungsprojekts, sollte unter Teilhabe von Besucher\*innen weitestgehend in die Öffentlichkeit getragen werden. Und: Seine Ergebnisse sollten in eine Ausstellung münden. Zwei Symposien, zahlreiche Workshops und Vorträge im Rahmen des F3-Programms im Schmela Haus ebneten den Weg zu dieser Ausstellung. Sukzessive formten sich erste Fragestellungen:

Gestattet ein neuer Blick auf die Sammlungsgeschichte relevante Einsichten? Wer wird repräsentiert und wer nicht? Wo und unter welchen Bedingungen entwickelten sich »andere« Modernen? Kann man überhaupt von einem Zentrum und seinen Peripherien sprechen? Ist die Moderne nicht vielmehr »multi-zentrisch« oder »ex-zentrisch«? Wo entwickelten sich Kontaktzonen? Welche Künstler\*innen sind als Vermittlerfiguren wichtig? Parallel stellten sich – angestoßen u.a. von den Teilnehmenden der Bildungsprogramme – grundlegende Fragen, die die Institution Museum sowie seine Relevanz für eine sich verändernde Gesellschaft betreffen.

Das Forschungsprojekt –  
Versuch einer Chronologie

Seit Juli 2014 hat das Forschungsprojekt MUSEUM GLOBAL die Arbeit und die Denkprozesse in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen geprägt und das möglich gemacht, wovon die Mitarbeiter\*innen durchaus gelegentlich geträumt hatten: das Arbeiten im größeren Team, die Möglichkeit zu ergebnisoffener Diskussion, thematisch vielseitige Fortbildung durch Workshops, Vorträge, Diskussionsrunden und offene Dialoge sowie das Erkunden bisher unbekannter künstlerischer Positionen, Themen und kulturpolitischer Zusammenhänge. Gemeinsam befragten Kurator\*innen und Kunstvermittlern\*innen festgelegte Begriffe, Kunstgattungen sowie Methoden und die eigene Fähigkeit zum Dialog mit den Besucher\*innen. Eine abteilungsübergreifende Arbeitsgruppe fasste unter dem Titel »Das lernende Museum« einige relevante Fragen im Blick auf den Alltag im Museum zusammen: Wie lässt sich intern und extern die Transparenz erhöhen? Wie können wir offenlegen, wer spricht, wer Entscheidungen fällt und mit welchen Argumenten? Was ist zu tun, damit sich unsere Besucher\*innen ernst genommen fühlen? Welche Themen sind im Blick auf eine sich verändernde Gesellschaft relevant? Welche Rolle will und wird das Museum in der Zukunft spielen? Auch hier galt es, den eurozentristisch geprägten Blick – der Mitarbeiter\*innen des Museums wie mancher Besucher\*innen – zu sensibilisieren. Dieser Prozess ist mit MUSEUM GLOBAL angestoßen und dauert an. Er muss offen bleiben für neue Fragestellungen und Perspektiven und ist insofern im Austausch mit den

diversen Kooperationspartner\*innen dieses Projekts fortzuführen.

Wichtigen Input gaben zwei von der Kunstsammlung organisierte Symposien: Unter dem Titel »museum global? Multiple Perspektiven auf die Kunst, 1904–1950« fand im Januar 2016, unter der Federführung der wissenschaftlichen Abteilung, die erste Konferenz statt, zu der zahlreiche junge Wissenschaftler\*innen neueste Forschungsergebnisse zu diversen Bewegungen einer Moderne jenseits des »westlichen« Kanons beitrugen. Genau ein Jahr später, im Januar 2017, folgte »Wem gehört das Museum?«, mit dem die Abteilung Bildung des Museums dazu herausforderte, die Haltung von Museen und ihre Rolle für die Gesellschaft zu reflektieren. In beiden Fällen regten die Gedanken und Forschungsergebnisse der Referent\*innen unseren Denkprozess nachhaltig an. Dies vermochten auch einige herausfordernde Projekte der Kolleg\*innen aus dem Bereich Bildung: Die Arbeit mit internationalen Klassen trug ungewohnte und unbequeme Fragen in die Institution (»Wem gehört das Museum?«, »Wer entscheidet?«). Für das Projekt »Wegen Umbau geöffnet« luden die Kunstvermittler\*innen diverse Repräsentant\*innen der Stadtgesellschaft ein. In einer Reihe von Workshops arbeiteten sie mit verschiedenen Fokusgruppen und präsentierten Ergebnisse in dem von den Sammlungsräumen aus zugänglichen Labor. Letztlich konfrontierte dieses Projekt mit der Frage: »Inwieweit sind wir bereit, unsere Expertise infrage zu stellen beziehungsweise zu relativieren und die Meinung externer Expert\*innen zu akzeptieren, gar in eigene Denkprozesse zu integrieren?«

Ebenso unerlässlich für die kunsthistorische Recherche war das Eintreten in den Dialog mit Kolleg\*innen aus außereuropäischen Ländern. Zahlreiche Beziehungen zu Wissenschaftler\*innen wurden geknüpft, die die Entwicklung der Ausstellung des MUSEUM GLOBAL-Projekts maßgeblich befruchtet haben. Im Rahmen des Goethe Residency Program im Schmela Haus konnten zwischen 2014 und 2018 acht Kurator\*innen für acht bis zwölf Wochen nach Düsseldorf eingeladen werden. Maria Veits aus Moskau, Sarah Rifky, Hamdy Reda und Maha Maamoun aus Kairo, Tadashi Kobayashi aus Kobe, Laymert Garcia dos Santos aus São Paulo, Peju Layiwola aus Lagos und Vidya Shivadas aus Neu-Delhi wurden

in dieser Zeit Freunde, die nicht nur die Kunstszene im Rheinland entdeckten und Kontakte knüpften, sondern auch wichtige Impulse für das Projekt MUSEUM GLOBAL gaben und in ihren Heimatländern viele Türen öffneten.

In diesem Zeitraum kamen zudem Künstler\*innen, Kurator\*innen und Wissenschaftler\*innen zu Vorträgen und Diskussionen ins Schmela Haus. Die Liste ist lang, hier einige Namen: Achim Borchardt-Hume, Yilmaz Dziewior, Florian Ebner, Dávid Fehér, Doris Frohnäpfel, Diana Hodali, Rita Kersting, Peter Kubelka, Jean-Jacques Lebel, Nana Leigh, Bernhard Lüthi, María do Mar Castro Varela, Georgina Maxim, Mehreen Murtaza, Yvette Mutumba, Susanne Neubauer, Carmen Rohrbach, Dorothea Schöne, Wendy Shaw, Nadine Siegert, Sarah Thornton.

Zudem luden die Abteilungen Wissenschaft und Bildung eine Reihe von Wissenschaftler\*innen zu thematisch definierten Workshops mit dem Team der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen ein: Partha Mitter, Chika Okeke-Agulu, Laymert Garcia dos Santos, Ansgar Schnurr, Sam Bardaouil, Simone Wille, Christian Kravagna und Monica Juneja lieferten wichtigen Input und standen dem Team auch über die einzelnen Workshops hinaus beratend zur Seite. An dem Ansatz, die MUSEUM GLOBAL-Ausstellung und das Programm für den begleitenden OPEN SPACE weitgehend selbstständig – in enger Kooperation zwischen den Abteilungen Wissenschaft und Bildung – zu erarbeiten, hielten wir fest, denn nur so lässt sich die eigene Perspektive nachhaltig verändern. Die diversen Kooperationen spiegeln sich in diesem Katalogbuch. Monica Juneja, die unser Projekt von Beginn an begleitet hat, und Christian Kravagna steuern mit ihren Beiträgen wichtige und grundsätzliche Überlegungen zur Transmoderne und zur argumentativen Unterfütterung der Erzählform Mikrogeschichte bei.

Das Forschungsprojekt wurde eine Entdeckungsreise, die sukzessive erkennbar machte, dass zwischen dem Beginn des Jahrhunderts und dem Jahr 1960 vielfältiger künstlerischer Austausch – Reisebegegnungen, Korrespondenzen, Publikationen und Ausstellungsbeiträge – zu einer Entwicklung der Avantgarden rund um den Globus geführt hatte. Einige dieser modernen Kunstbewegungen, die

include all of the venues initially considered. In some cases, the tour was modified on short notice due to the current geopolitical situation in the respective regions or organizational and conservational considerations. In order to reduce costs for insurance and transport, exhibition venues were bundled by region. Many venues, especially the more distant ones, were provided with financial support from the Federal Foreign Office. In most cases, this meant paying for the high insurance costs. The funding depended on whether, from a cultural-political point of view, there was an interest in establishing new or developing existing contacts with the respective countries.<sup>9</sup> Generally, in cases where good contacts already existed, no costs were covered. Diplomatic missions, consulates general, the Institute for Foreign Cultural Relations (ifa), and the Goethe-Institut's global network played a significant role in the selection of venues. Werner Schmalenbach also made his own recommendations. He strove to link his hope for the political effectiveness of the exhibition with the goals of foreign cultural policy. Finally, the travel destinations were assessed by the Advisory Committee for Art Exhibitions Abroad, which included Schmalenbach and other museum directors.

In most of the exhibitions, sixty to sixty-two works were shown, the most conservationally sensitive works did not travel. In addition, not all works in the collection met Schmalenbach's standards of quality. The works from Düsseldorf were often supplemented by loans from other collections.

The extent to which the exhibition venues were motivated by cultural-political considerations is evidenced by the choice of the first stops on the tour. In 1966, shortly after the establishment of diplomatic relations between Israel and the Federal Republic of Germany, when no official agreement regulated cultural exchange between the two countries, the collection was shown in Jerusalem (cat. 1, p. 50) and Tel Aviv. This gesture was intended as a basic element in developing a relationship with Israel. From the other side, there had been a desire to organize a comprehensive Klee presentation at least since 1955, when four works by the artist, shown in the context of surrealist and expressionist art, had aroused great interest in Tel Aviv.<sup>10</sup> Whether the 1966 exhibitions met these expectations is open to question. In an interview which Schmalenbach gave to the German press after his return from Israel, he



expressed the hope that, despite "numerous anti-German resentments, [...] relations between the two countries would gradually normalize" through cultural cooperation.<sup>11</sup> Thanks to the exhibition, "a big step in this direction" had been taken.<sup>12</sup> In a letter to the Federal Foreign Office, Schmalenbach also rated the event as "extremely successful" and suggested that "this success was not entirely inseparable from the fact that—an extremely rare, if not unique event in Israel—German was spoken."<sup>13</sup> However, in the final report to the Federal Foreign Office, concern is expressed that the audience at the opening had displayed a "certain perplexity toward the works of Klee." According to the report, the Hebrew-speaking press made efforts to describe Klee as an "exclusively Swiss artist."<sup>14</sup> A wide selection of newspaper reports from the archives of the Tel Aviv Museum of Art does not confirm this. However, the nationality of the artist was of crucial importance in the context of culture politics. Paul Klee was a German citizen, but his mother was Swiss. After his emigration, he had made efforts to obtain Swiss citizenship, which was, however, only awarded posthumously. Although he was forced to flee Germany and was never fully recognized in Switzerland, both countries later laid claim to his work. Seen from the perspective of the cultural-political goals of the exhibition, this seemed highly problematic. To provide arguments for the artist's German nationality,

the Federal Foreign Office referred, in its brief response to the embassy, to a Swiss source, namely a book published in 1960 that confirmed Klee's German nationality.<sup>15</sup> The question of the nationality of the artist, first raised in Israel, would repeatedly become the focus of attention in the years that followed.<sup>16</sup> It was given a political dimension when the tour traveled on to the Eastern Bloc countries, which should have begun with a venue in Warsaw in 1968. As a result of protracted discussions with the National Museum, the decision was made to present the collection first in Czechoslovakia. When, on the night of August 20/21, 1968, the Soviet invasion set out to suppress the Prague Spring, the works possibly were already on Czechoslovakian soil. The exhibition in Prague was thus postponed for several months, during which time the collection was presented in Belgrade and Bucharest. It was only on March 10, 1969, that a laconic letter of refusal arrived from Józef Kojdecki, Deputy Director of the National Museum in Warsaw. He justified this with the densely packed program of his institution. The true background of this revision is revealed in an exchange of letters between Werner Schmalenbach and Hans Müller of the Swiss Federal Political Department in Bern: the exhibition in Warsaw failed as a result of the argument over the artist's nationality. The Swiss Embassy apparently attempted to dissuade the National Museum from the idea of hosting a Klee

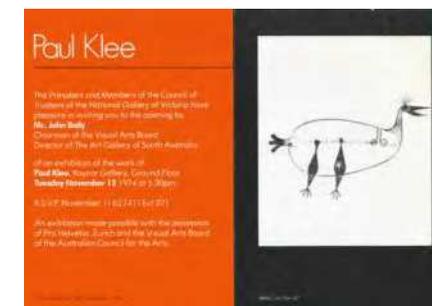
exhibition from Germany. Schmalenbach was very interested in the cooperation with Poland. He believed that this could strengthen "local liberal forces," claiming that such an exhibition was also in line with the cultural-political interests of the government in Bonn.<sup>17</sup> In his correspondence with Hans Müller, he elaborated on his argument: "If it is indeed so that the interests of the East concur with those of the West, it would be absurd if this rare harmony were to be disturbed by the interests of Switzerland," he wrote to Müller and threatened that he would "endeavor to give maximum publicity" to such a "disruptive attitude." Müller, in turn, referred to scholarly publications that describe Klee as being Swiss and added that Klee "did not place any importance on being considered a German."<sup>18</sup> And he made it clear that Switzerland was not keen on supporting the first major Western cultural manifestation in Warsaw after the Soviet invasion of Czechoslovakia. This did not, however, prevent the ambassadors of Switzerland from attending the openings in Belgrade and Bucharest. In Rome in 1970, Schmalenbach then referred to a formulation already used in Belgrade, namely that Klee was a "European artist with two fatherlands."<sup>19</sup>

It is not only the artist's nationality which was questioned in the course of the world tour of the Düsseldorf Klee collection, but also repeatedly the relationship between the center and the peripheries. Several venues on the world tour were located beyond the art centers of the time. The statements of the organizers reveal that, from the perspective of a European museum, some venues were considered peripheral. An interest in the local art scene or in further cooperation projects rarely developed. Schmalenbach seemed to be aware of the danger of cultural imperialism but felt powerless in the face of this.<sup>20</sup> A letter from the Embassy in Manila to the Federal Foreign Office reveals that Klee's works were seen as a means of promoting the spread of Western-influenced culture in the Philippines: "At the moment, there is hardly another country in Asia that would be better prepared for a German exhibition than the Philippines. With an emerging cultural scene, in a situation between nearly overcome provincialism and a not yet fully processed adaptation of modern tendencies, the Philippines are more open to artistic inspiration than any other country."<sup>21</sup> In a final report, one can read



that Klee "provided an important impetus to Filipino painting."<sup>22</sup> The exhibition in Singapore was even categorized on German television as "development aid in matters of culture" provided to the "cultural wilderness."<sup>23</sup>

The host institutions in Australia wanted to achieve their own goals with the exhibition: they strove to establish themselves on the international art scene and prove to be reliable partners for further exhibitions by renowned artists.<sup>24</sup> One journalist cheered that it was finally possible to bring art into the country that responds to the "needs of Australia." The Australians regarded their own position on the periphery as a matter of course. In the press on the exhibition in New Zealand, hope was expressed that Klee could help the country escape its own provinciality. A very similar argument was made in Canadian newspapers.<sup>25</sup> The situation in Brazil was quite different: works by Klee had already been prominently featured in a special exhibition at the 2nd Bienal de São Paulo in 1953. In 1972, the collection from Düsseldorf was presented in two Brazilian museums as part of an intensified cultural exchange between the Federal Republic of Germany and Brazil. The hosts attached particular importance to this. At the Museu de Arte de São Paulo, the exhibition took place on the occasion of the twenty-fifth anniversary



of the founding of the museum and the fiftieth anniversary of the Semana de Arte Moderna, one of the key events of Brazilian modernism and the starting point for one of the microhistories of the exhibition MUSEUM GLOBAL. In Rio de Janeiro, the exhibition was presented on the occasion of the twentieth anniversary of the founding of the museum, which had risen to become one of the main centers of Brazilian culture within this relatively short period of time.

The "worldwide nomadization," as Werner Schmalenbach once called the exhibition tour, ended with the completion of the new building on Grabbeplatz in Düsseldorf. The worldwide tour proves the fact that Paul Klee was not only extremely popular from the 1960s to 1980s but was also considered one of the most important artists of the twentieth century. Touring exhibitions can be understood as mobile contact zones, which are conditioned by complex contexts; they often "offer insights into the works of one's own collection when presented in a completely different context than at home."<sup>26</sup> The reception of the exhibition in the host countries can be traced by numerous press articles and reports from the various diplomatic missions to the Federal Foreign Office. In Europe, Klee's role as an "epoch-making artist" was confirmed, and he was even proclaimed by the press as a representative of "pan-European culture."<sup>27</sup> In those countries where Klee was still relatively unknown, his work was presented as one of the most important cultural treasures of Europe. The various regional voices make it clear that Klee's international reception corresponded in essential aspects with interpretations already long held in Germany. Depending on the respective art historical and cultural context, however, the focus was placed on different themes and aspects of his work: in Ireland, the unconscious and the affinity with James Joyce and his major work ULYSSES; in Czechoslovakia, the poetic and philosophical aspects of his work; and in Latin America, the importance of his pedagogical writings. In contrast, in Canada, Australia, and New Zealand, the theme of reparations for artists and the cultural-political aspects of the tour were emphasized. The relationship between Paul Klee and Pablo Picasso as pillars of twentieth-century art runs like a golden thread throughout the publications surrounding the tour. In fact, international traveling exhibitions of works by



50 Tarsila do Amaral  
AUTORETRATO /  
SELBSTPORTRÄT /  
SELF-PORTRAIT, 1924  
Öl auf Hartfaserplatte (Eucatex) /  
Oil on Eucatex fiberboard,  
41 x 37 cm  
Artistic-Cultural Collection of  
the Governmental Palaces  
of the State of São Paulo



51 Tarsila do Amaral  
ANTROPOFAGIA /  
ANTHROPOPHAGIE /  
ANTHROPOPHAGY, 1929  
Öl auf Leinwand / Oil on canvas,  
126 x 142 cm  
Fundação José e Paulina Nemirovsky,  
Pinacoteca do Estado de São Paulo, Brazil

# Sich im »anderen« spiegeln: Luz Jiménez, ein Sinnbild der Moderne

Paula López Caballero



Juni 2018

Das Erlebnis, das diese Ausstellung den Besuchern bietet, konvergiert mit der nachfolgenden Geschichte. Diese habe ich in meiner ethnografischen Arbeit in Milpa Alta, dem Geburtsort von Luz Jiménez und vielleicht dem letzten ländlichen Bezirk der gigantischen Metropole Mexiko-Stadt, selbst erlebt und greife sie hier wieder auf. Dort besuchte ich einen jährlich stattfindenden Wettbewerb, bei dem Lyrik auf Nahuatl vorgetragen wird. Nahuatl war noch bis vor wenigen Jahrzehnten die Muttersprache eines Großteils der dortigen Bevölkerung, weshalb die Bewohner von Milpa Alta oft als von den Azteken abstammende indigene Nahua bezeichnet wurden, womit sich viele von ihnen auch identifizieren.

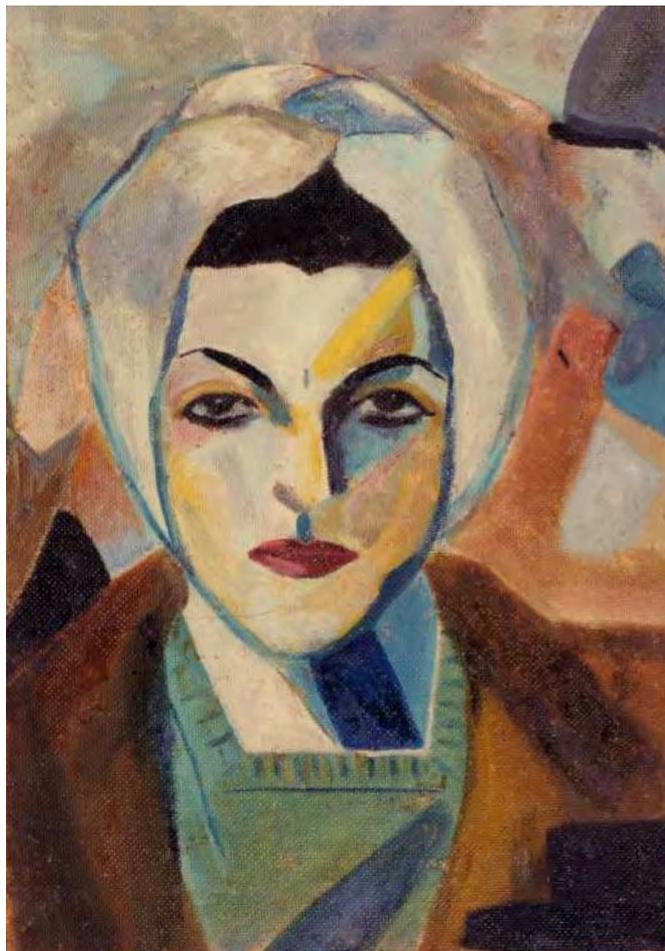
Ohne Ankündigung nimmt vor Beginn des Ereignisses eine Gruppe von »Danzantes«-Tänzern, die auch »Concheros« oder »Mexicaneros« genannt werden, den Hauptplatz ein und beginnt Tänze aufzuführen, die die traditionellen aztekischen Tänze aus der Zeit vor der Eroberung nachahmen sollen. Die Tänzer, Männer und Frauen, tragen eine ziemlich freie – und lyrische – Interpretation der Kleidung aus präkolumbischer Zeit: Federn, Lendenschürze, Muscheln und Glöckchen an den Beinen. Sie führen einen Tanz auf, der aus der fernen präkolonialen Zeit stammt und über 500 Jahre bis zum heutigen Tag überlebt hat. Die Gruppe kommt aus dem urbanen Teil der Hauptstadt und wurde von einem der ausdauerndsten Teilnehmer des Nahuatl-Sprachkurses, der jeden Samstag in diesem Dorf stattfindet, nach Santa Ana eingeladen. Angesichts dieser fast nackten Tänzer, die mit ihren langen Haaren barfuß zu den Rhythmen einer riesigen Trommel immer wieder in die Luft springen und auf dem Kopf beeindruckende bunte Federbüsche zur Schau stellen, lassen Erstaunen, verhaltenes Lachen und leise Bemerkungen der Zuschauer nicht lange auf sich warten. In meiner Umgebung schwanken die Reaktionen der Hilfskräfte – Dorfbewohner, von denen viele Bauern oder Handwerker sind – zwischen einer Art belustigtem Fremdschämen, einer gewissen Herablassung und einer Prise Geringschätzung. »Warum tragen sie Federn, als wären sie Apachen?« »Und diese Frauen! In dem Aufzug zeigen sie ja ihren ganzen Körper!« »Hast du diese Langhaarigen schon gesehen?« Die Kommentare der Leute, die mir zu Ohren kommen, geben zu verstehen, dass die

Bewohner von Santa Ana solche Tänze einzig mit Barbarei und Unsittlichkeit in Verbindung bringen, die aus einer Welt stammt, der sie ohne jeden Zweifel nicht abstammen. Tatsächlich sehen sich die »Danzantes«-Tänzer gezwungen, die Zeremonie vorzeitig zu beenden, weil sich das Publikum langsam zerstreut. Der Zeremonienmeister ruft die Leute zur Ordnung, und man fährt mit der Ehrung der Flagge und der Nationalhymne fort, wofür sich alle zum Zeichen des Respekts erheben. Danach entspannt sich die Atmosphäre wieder und die ersten Rezitatoren von Nahuatl-Gedichten bereiten sich auf ihre Vorträge vor. Wenn man mit verschiedenen Personen über das Nahuatl-Erbe von Milpa Alta spricht und darüber, wie es von den heutigen Bewohnern gepflegt wird, überrascht, welcher hohen gesellschaftlichen Wert man diesen Wurzeln beimisst – nicht nur seitens der Dorfbewohner, sondern auch von Personen von anderswo und mit sehr unterschiedlichem Hintergrund. Sie alle werden geeint durch eine gemeinsame Vorstellung davon, was die indigene Kultur ausmacht. Und ohne Zweifel ist bei der Eröffnungsveranstaltung unfreiwillig ein »Unfall« passiert. Der Stolz, den die Milpaltenser normalerweise angesichts ihrer »aztekischen« oder Nahuatl-Wurzeln empfinden, vertrug sich nicht mit einer anderen Form der Inszenierung derselben Vergangenheit – nämlich jener der »Danzantes«-Tänzer. Dieser Clash ließ alle verstört zurück: Die Bewohner von Santa Ana, die sich mühelos den katholischen Heiligen und Äußerungen von Nationalgefühl gegenüber der vorkolonialen Vergangenheit zugehörig empfinden, konnten sich in jenen »präkolumbischen« Tänzen nicht wiederfinden. Die »Danzantes«-Tänzer verließen ihrerseits ernüchtert die Bühne und zweifelten an der Authentizität dieser Dorfbewohner, die sich mehr mit der Nationalhymne als mit den Tänzen ihrer »wahren« Vorväter identifizieren konnten. Diese Episode bringt deutlich zum Ausdruck, wie zwei (oder noch viel mehr) Versionen dessen, was »indigen sein« bedeutet, nebeneinander existieren – und in dieser speziellen Situation aufeinanderprallen – können: Was die einen für »indigen« halten, ist es für andere nicht. Etwas kann in einem Moment als sehr alt erscheinen, in einem anderen Moment neuartig; etwas kann von den einen als etwas Eigenes angesehen werden, von anderen als fremd.

102 Diego Rivera  
LA TORTILLERA /  
TORTILLA-BÄCKERIN /  
TORTILLA BAKER, 1926  
Öl auf Leinwand / Oil on canvas,  
107,3 x 89,5 cm  
University of California, San Francisco  
School of Medicine  
Priscilla Chan and Mark Zuckerberg  
San Francisco General Hospital  
and Trauma Center

# »Der Schlüssel zum Verständnis der arabischen Moderne liegt in der modernen arabischen Kultur«. <sup>1</sup> Die libanesisische Künstlerin Saloua Raouda Choucair

Doris Krystof



Die sechste Mikrogeschichte einer »ex-zentrischen Moderne« führt in das Jahr 1948 und in die Hauptstadt des Libanon, Beirut. Von dort brach die damals 32-jährige Künstlerin Saloua Raouda Choucair <sup>2</sup> zu einer Reise nach Paris auf. Es war Ende Juli, und sie reiste mit ihrem Schwager, einem Geschäftsmann, der in Frankreich, bis 1942 Mandatsmacht des Libanon, zu tun hatte. <sup>3</sup> Mit dem Jahr 1948 steht aus mitteleuropäischer Perspektive die unmittelbare Nachkriegszeit vor Augen, die als »Stunde Null« bezeichnete Totalverwüstung Europas nach dem Zweiten Weltkrieg. Im Nahen Osten ist das Jahr 1948 vor allem mit der Staatsgründung Israels am 14. Mai und der NAKBA, der Vertreibung und Enteignung der Palästinenser, verknüpft, wodurch sich das gesamte politische und kulturelle Gefüge der Region nachhaltig verschiebt. Bereits im November 1947, als sich die britische Mandatsmacht aus Palästina zurückzieht, beginnen die blutigen Auseinandersetzungen zwischen Arabern und Israelis, die bis heute unvermindert andauern.

Es ist eine extrem unruhige Zeit, in der Choucair nach Europa aufbricht, und sie beschließt, zunächst in Paris zu bleiben. Die noch immer vom Zweiten Weltkrieg gezeichnete französische Hauptstadt ist dabei, an ihren Ruf als Zentrum der bildenden Kunst in der ersten Jahrhunderthälfte anzuknüpfen. Obwohl Choucair ihr Studium in Beirut bei den renommierten libanesischen Malern Moustafa Farrouk und Omar Onsi längst abgeschlossen hat, nimmt sie in Paris das Kunststudium wieder auf. Sie schreibt sich an der akademisch ausgerichteten École des Beaux-Arts ein, besucht aber auch die fortschrittlichere Académie de la Grande Chaumière und die Klasse von Fernand Léger (Kat. 125). Dort trifft sie auf eine internationale Schar von Studierenden, die sich bei dem erst kurz zuvor aus New York zurückgekehrten Meister der Moderne weiterbildet. <sup>3</sup> Choucair saugt Légers Ansatz einer sozial engagierten Kunst auf, setzt sich aber auch kritisch mit seiner Hinwendung zur Figuration auseinander. Ihre eigene Malerei ist zu diesem Zeitpunkt bereits von einem starken Interesse an der abstrakten Kunst geprägt. Im Atelier d'Art Abstrait, einem 1950 von den Künstlern Jean Dewasne und Edgard Pillet am Montparnasse gegründeten Recherche- und Veranstaltungsort, nimmt sie eine Anstellung als wissenschaftlich-künstlerische Assistentin an. Dort trifft

sie auf Gleichgesinnte, die, wie Victor Vasarely oder Alberto Magnelli, mit geometrischen Strukturen einen ähnlich nüchtern konkreten Ansatz in der Malerei verfolgen wie sie selbst.

1951 ist ein besonders ereignisreiches Jahr für Choucair. In der Galerie von Colette Allendy findet ihre erste Pariser Einzelausstellung statt, und sie nimmt auch am jährlichen Salon des Réalités Nouvelles teil, wo jeweils das Neueste aus dem Bereich der abstrakten Kunst zu sehen ist. Sie verfasst mit der Streitschrift »Kayfa fahima al-'arabi fann al-taswir« (»Was Araber unter bildender Kunst verstehen«.) <sup>4</sup> einen dezidiert arabischen Standpunkt der Moderne, der als »Quasi-Manifest« <sup>5</sup> der modernen Kunst in der Beiruter Intellektuellenszene zirkuliert. Im Sommer 1951 kehrt Choucair nach Beirut zurück, wo sie den Weg einer konkret-abstrakten Kunst konsequent fortsetzt. Ende der 1950er-Jahre gibt sie die Malerei zugunsten der Skulptur vollständig auf und entwickelt in mehr als vier Dekaden ein reichhaltiges plastisches Werk. <sup>6</sup> Choucair gehört als Künstlerin, Pädagogin, Kunstprofessorin und Autorin zu den wichtigen und angesehenen Akteur\*innen im Kulturleben des modernen, kosmopolitischen Beirut, <sup>7</sup> das ab den 1950er-Jahren enorm prosperiert, bis der Libanesisische Bürgerkrieg (1975–90) vieles zerstört. Mit zunehmendem Alter erfährt die Künstlerin auch überregional Anerkennung. Ausstellungen in Qatar, Großbritannien und Deutschland zeigen ihre Werke, <sup>8</sup> und anlässlich ihres 100. Geburtstags am 24. Juni 2016 richtet ihr das Sursock Museum in

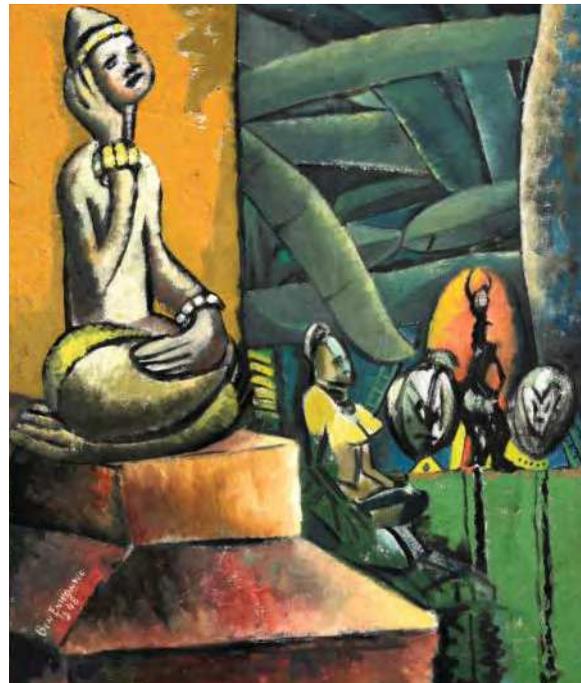


124 Saloua Raouda Choucair  
SELBSTPORTRÄT / SELF-PORTRAIT,  
1943  
Öl auf Leinwand / Oil on canvas,  
45,5 × 42 cm  
Saloua Raouda Choucair Foundation, Beirut

125 Unbekannter Fotograf /  
Unknown photographer  
Saloua Raouda Choucair (zweite Reihe,  
zweite von links) in der Klasse von  
Fernand Léger / Saloua Raouda Choucair  
(second row, second from left)  
in Fernand Léger's class, Paris 1949  
Schwarzweißfotografie /  
Black-and-white photograph, 10 × 13 cm  
Saloua Raouda Choucair Foundation, Beirut



139 Clara Ugbodaga-Ngu  
 ABSTRACT / ABSTRAKT, ca. 1958/60  
 Öl auf Hartfaser / Oil on hardboard,  
 60 x 90 cm  
 Research and Cultural Collections,  
 University of Birmingham



140 Ben Enwonwu  
 STILL LIFE / STILLEBEN, 1948  
 Öl auf Leinwand / Oil on canvas,  
 60,5 x 50,9 cm  
 National Museum of African Art,  
 Smithsonian Institution,  
 Washington DC



141 Uche Okeke  
 ANA MMUO (LAND OF THE DEAD) /  
 ANA MMUO (LAND DER TOTEN), 1961  
 Öl auf Holz / Oil on board,  
 92 x 121,9 cm  
 National Museum of African Art,  
 Smithsonian Institution  
 Gift of Joanne B. Eicher and Cynthia,  
 Carolyn Ngozi and Dina Eicher