

Andreas Schmid

Kleinformat der Weltkunst. Serielle Bildbände nach Hedwig Fechheimer und Carl Einstein

In der Ausstellung der Afrika-Sammlung im Ethnologischen Museum des Humboldt Forums gibt es einen Raum mit Schaumagazinen, die Objekte nach Sammlungszusammenhängen sortieren. Über einer Vitrine, die unter anderem Zepter, Beile und einen beschnitzten Elefantenstoßzahn zeigt, steht zum Beispiel „Bastian, Loango-Expedition 1873–1876“, über einer anderen „Ankermann, Kamerun 1908–1909“. In dieser Reihe von Vitrinen findet sich auch eine, die überschrieben ist mit „Einstein, ‚Afrikanische Plastik‘ 1922“. Ausnahmsweise verweist der Titel nicht auf eine Expedition oder eine museale Sammlung, sondern auf den gleichnamigen Bildband, den der Kunsthistoriker Carl Einstein 1921 im Wasmuth-Verlag veröffentlichte. Das Berliner Museum für Völkerkunde – heute das Ethnologische Museum – gab 20 Objektfotografien für den Abdruck in *Afrikanische Plastik* frei, wo sie in einem Tafelteil am Ende des Bandes in schwarz-weiß, zweidimensional und in relativ einheitlicher Größe zu sehen sind.¹ Die Vitrine stellt heute einige der vor 100 Jahren fotografierten Objekte aus. Kennt man den Abbildungsteil in Einsteins Bildband, fällt ein Detail besonders auf: Die Größe der Objekte in der Ausstellung ist völlig unterschiedlich. Eine 72 Zentimeter hohe Reliquiarfigur der Fang steht neben einer 275 Zentimeter hohen weiblichen Skulptur aus dem Königreich Urua im heutigen Kongo. Während sich beim Durchblättern des Bildbands mit seinen beinahe gleichgroßen Abbildungen der Eindruck einer verblüffenden Ähnlichkeit einstellt, stechen die Unterschiede ins Auge, wenn der fotografische Kanon der *Afrikanischen Plastik* in die Plastiken der Vitrine überführt wird. Mit dem epistemischen Übersetzungsschritt vom Bildband in das Schaumagazin ändern sich aber nicht nur die Skalierung und Vergleichbarkeit der Objekte. Die museale Präsentation stellt sie auch in neue Nachbarschaften. Im Humboldt Forum reiht sich die Einstein gewidmete Vitrine ein zwischen weiteren Vitrinen – „Baumann, Portugiesisch-Angola 1930“ und „Ausstellung ‚Afrikanische Plastik‘ 1922“. Einsteins *Afrikanische Plastik* von 1921 erschien in der Bildbandreihe *Orbis Pictus* und stand als siebter Band

¹ Eine Liste der Provenienz der Objekte, die in *Afrikanische Plastik* abgebildet sind, hat Jean-Louis Paudrat erstellt, vgl. Carl Einstein, *Les arts de l'Afrique*, hg., übers. und Einleitung von Liliane Meffre, Anmerkungen von Jean-Louis Paudrat, Arles 2015, 269–276.

zwischen *Indische Miniaturen der islamischen Zeit* von Sattar Kheiri und *Altmexikanische Kunstgeschichte* von Walter Lehmann.

Populäre Bildbandreihen wie *Orbis Pictus* ermöglichten in den frühen 1920er Jahren eine Kooperation von Kunstgeschichte, Ethnologie und Archäologie, die das bis dahin weitgehend auf die wissenschaftliche Theorie beschränkte Versprechen einer ‚Weltkunst‘ medienpraktisch einlöste. Gegeben hatten dieses Versprechen Kunsthistoriker:innen wie Ernst Grosse, der 1894 mit Hilfe der Ethnologie *Die Anfänge der Kunst* aufspüren wollte und damit den Aufschlag für eine evolutionistische Theorie der *Kunst aller Zeiten und Völker* machte.² So setzte auch in der Kunstgeschichte eine Tendenz ein, die Carlos Spoerhase als Hochskalierung des geisteswissenschaftlichen Gegenstandsbereichs auf die Kategorie der Welt beschrieben hat.³

Die Hochskalierung von verschiedenen Künsten zu einer Weltkunst und der Erfolg dieses Konzepts verdankte sich aber nicht der Entdeckungs- oder Schöpfungsleistung einzelner Wissenschaftler:innen oder Avantgarden. Die Weltkunst wurde nicht *erfunden*, vielmehr wurde sie im kooperativen Mediengebrauch *hergestellt*. Der folgende Beitrag vollzieht diese medienpraktischen Voraussetzungen in drei Schritten nach und untersucht dabei, erstens, das Drucken von Abbildungen, zweitens, das Kleinskalieren von ethnologischen Objekten und schließlich das Serialisieren von Bildbänden.

Der erste Abschnitt verfolgt die Verfahren und Funktionen von Objektabbildungen in ethnologischen Arbeiten über afrikanische Kunst. Die Drucktechnik, aber auch die Anordnung der Abbildungen auf der Seite und ihr Verhältnis zum Text haben wesentlichen Anteil an ihrer Bedeutung. Sammlungskataloge wie Felix von Luschan's *Die Karl Knorr'sche Sammlung der Benin-Altertümer* (1901) zeigen darüber hinaus, wie sich Bildbände mit der musealen Präsentation von Objekten verbünden oder ihr entgegenstellen können.

Im zweiten Abschnitt rücken Kunstsammler:innen und Avantgarden in den Fokus, die der Initiative der Ethnologie folgen und vor allem fotografische Reproduktionen von außereuropäischen Objekten in neue Zusammenhänge einordnen. Skalierung und andere Bildbearbeitungsverfahren ermöglichen nicht nur eine beschleunigte Zirkulation der Objekte als Fotos, sondern verändern einmal mehr ihre Bedeutung. *Die Plastik der Ägypter* (1914) von Hedwig Fechheimer und

² Vgl. Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen. „Weltkunst“ und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin 2015, 69–101.

³ Vgl. Carlos Spoerhase, *Skalierung. Ein ästhetischer Grundbegriff der Gegenwart*, in: *Ästhetik der Skalierung*, hg. von dems., Steffen Siegel und Nikolaus Wegmann, Hamburg 2020, 5–15, hier: 5–6.

*N****plastik* (1915)⁴ von Carl Einstein unterscheiden sich bei aller Ähnlichkeit gerade in ihrem Umgang mit dem Problem des Maßstabs von Objektfotografien.

Im dritten Abschnitt wendet sich der Beitrag der Zeit der Weimarer Republik zu. In auflagenstarken Bildbandreihen wird die Idee der Weltkunst als Replik auf die krisenhafte Zeit nach dem Ersten Weltkrieg materiell umgesetzt. Formatvorlagen für diese Reihen findet man in den Bänden Einsteins und Fehheimers, die jenseits von Fragen nach Werk und Autorschaft als kooperative Medien neu perspektiviert werden können. Nicht nur das Foto kennzeichnet eine Mischung aus Robustheit und Formbarkeit, auch das Buch und sein Format erfahren im Mediengebrauch wiederholte Umdeutungen und bedingen ein spezifisches visuelles Wissen von Weltkunst.

1 Drucken und Fotografieren: Afrikanische Kunst in der Ethnologie

Die Ethnologie im 19. Jahrhundert hat es weitgehend vermieden, afrikanische Objekte in Gebrauchsgegenstände, kunstgewerbliche Erzeugnisse und Kunstwerke zu unterteilen. Als Georg Schweinfurth 1875 sein großzügig illustriertes Werk über die *Artes Africanæ* publizierte, waren darin noch Alltagsobjekte, Musikinstrumente und Plastiken unterschiedslos auf einer Bildtafel versammelt (Abb. 1). Schweinfurth interessierte sich vor allem für das „wirtschaftliche Leben der Central-Afrikaner“,⁵ nicht etwa für die künstlerische Qualität der Objekte. Gleichzeitig rückte er die lithografischen Abbildungen der Objekte schon in ein komplementäres Verhältnis zu ihrer musealen Sammlung und Präsentation in den ethnographischen Abteilungen europäischer Museen. Gewidmet war der Band Adolf Bastian, der 1873 das Berliner Museum für Völkerkunde gegründet hatte. Bastian unternahm zahllose Expeditionen, die auch dazu dienten, möglichst viele Objekte vermeintlich vom Untergang bedrohter Kulturen vor dem Verlust zu retten. Dafür warb auch Schweinfurth in *Artes Africanæ*. Gleichzeitig setzte er sich von Bastian ab, der das gründliche Erfassen und Katalogisieren der Objekte vernachlässigte. Im Berliner Museum und andernorts seien Informationen oft „irrthümlich oder ungenau angegeben“,⁶ kritisierte Schweinfurth. In seinem Band zeigte er die abgebildeten Objekte deshalb

4 Der vollständige Titel von Einsteins Bildband wird im Literaturverzeichnis angegeben. Da der exakte Wortlaut für das Argument allerdings keine Rolle spielt, verzichte ich im Interesse der Lesbarkeit auf das Ausschreiben des N-Worts im Haupttext.

5 Georg Schweinfurth, *Artes Africanæ*. Abbildungen und Beschreibungen von Erzeugnissen des Kunstfleisses centralafrikanischer Völker, Leipzig und London 1875, IX.

6 Ebd.

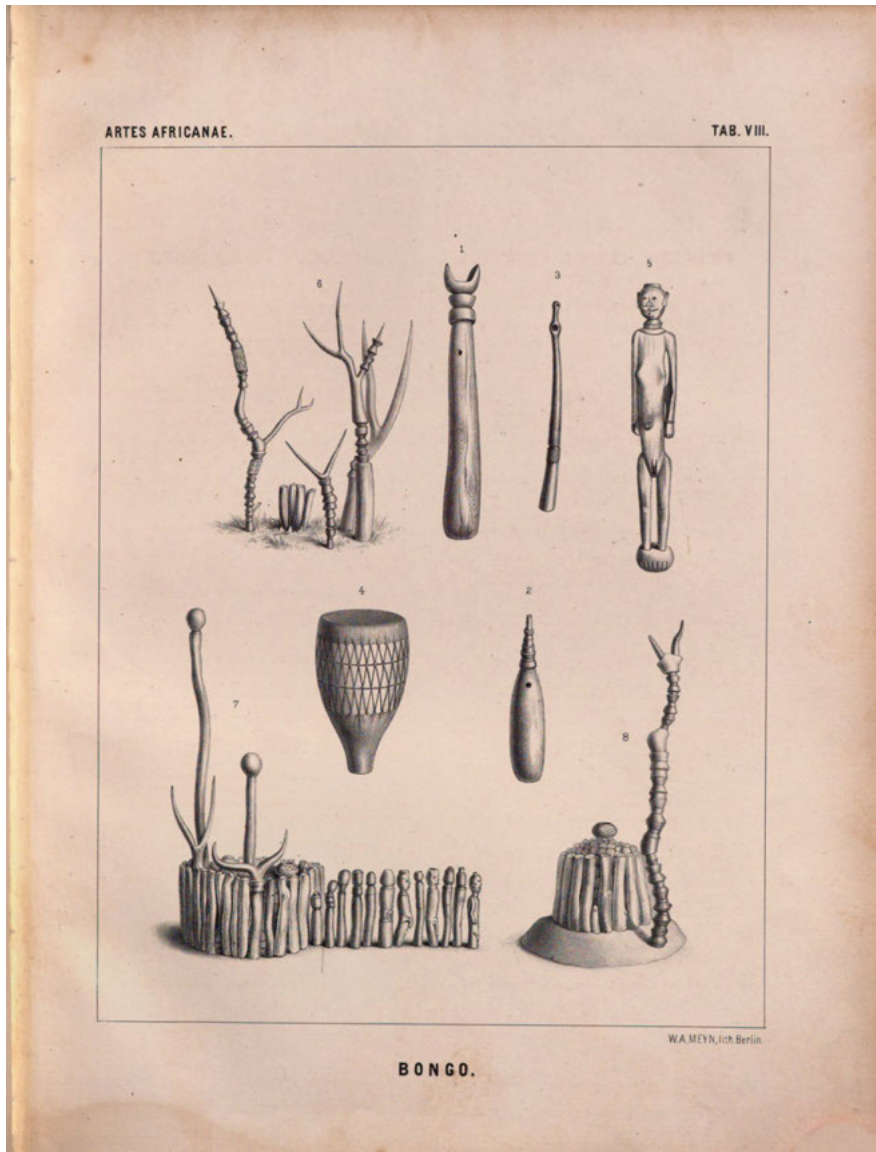


Abb. 1: Georg Schweinfurth, *Artes Africanae* (1875).

neben Hinweisen auf die Herkunftskultur, ihre Region und das Wirtschaftsleben. Damit wurde das Museum aber lediglich ergänzt, die Lithografien sollten die direkte Betrachtung nicht ersetzen.

Schweinfurths weiter Begriff von *artes* wurde nicht erst durch die Avantgarde oder die Kunstgeschichte, sondern bereits durch die Ethnologie eingeschränkt. Der Ethnologe Leo Frobenius veröffentlichte in den späten 1890er Jahren erste Aufsätze, die sich in ihrer Objektauswahl und -beschreibung dezidiert an Begriffen der Ästhetik und der Kunstgeschichte orientierten. Während sein enger gefasster Kunstbegriff zwar mit einer neuen Bewunderung der afrikanischen Kunst *als Kunst* verbunden war, richtete sich das ethnologische Interesse auch bei Frobenius zunächst nicht auf die künstlerischen Eigenschaften der Objekte. In *Die bildende Kunst der Afrikaner* (1897) formuliert er als primäres Erkenntnisinteresse, dass die Ethnographie „Gegenstände unbekannter Provenienz mit Hilfe der Ornamentlehre bestimmen kann“.⁷ Kunstwerke und besonders Ornamente dienten ihm dazu, „Fragen der Cultureinflüsse“⁸ zu klären und damit die Entwicklung von Kulturkreisen, so die wesentliche Begriffsprägung seines Frühwerks, nachzuvollziehen.⁹ Begleitet wird dieses Vorhaben von zahlreichen Textabbildungen – insgesamt 73 auf acht Seiten. Frobenius spricht im Text von „Reihe“¹⁰ oder „Entwicklungsreihe“¹¹ und meint damit das Nebeneinander der Objekte sowohl als Zeichnungen auf der Seite als auch in ihrem vermeintlichen genealogischen Zusammenhang (Abb. 2). Das serielle Darstellungsverfahren wiederholt und bestätigt das ethnologische Entwicklungsprinzip. Die Abbildungen erzeugen im Dialog mit dem Text ihre eigene Evidenz.

Diesen vornehmlich illustrativen Charakter teilten aber nicht alle Abbildungen in ethnologischen Publikationen; gerade dann nicht, wenn es ihre Hauptaufgabe war, museale oder private Sammlungen zu katalogisieren. Ein einschlägiges Beispiel dafür ist Felix von Luschan's *Die Karl Knorrsche Sammlung von Benin-Alttertümern im Museum für Länder- und Völkerkunde in Stuttgart* (1901). Der Lebensmittelindustrielle Carl Knorr, bis heute für seine Pulversuppe bekannt, gehörte zu den frühen privaten Sammler:innen der Bronzen, die das British Empire bei seiner Invasion des Königreichs Benin 1897 geraubt hatte.¹² Die größte deutsche Sammlung entstand im Berliner Völkerkundemuseum unter der Leitung Luschan's, der sich seit 1898 verstärkt der Erforschung der Bronzen in kleineren Arbeiten widmete, bevor

7 Leo Frobenius, *Die bildende Kunst der Afrikaner*, Wien 1897, 10.

8 Ebd.

9 Vgl. Hans-Jürgen Heinrichs, *Die fremde Welt, das bin ich. Leo Frobenius*, Wuppertal 1998, 38.

10 Frobenius, *Die bildende Kunst der Afrikaner*, 8 und 9.

11 Ebd., 6, 8 und 13.

12 Vgl. Barbara Plankensteiner (Hg.), *Benin. Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria*. Gent 2007; Dan Hicks, *The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution*, London 2020, 99–151.



Abb. 2: Leo Frobenius, *Die bildende Kunst der Afrikaner* (1897).

er die Ergebnisse 1919 in seinem dreibändigen Hauptwerk *Die Altertümer von Benin* zusammentrug.

Der für Knorr erarbeitete Katalog ist nicht nur im Kontext von Luschans Werkbiographie interessant, sondern auch hinsichtlich seiner Abbildungspolitik.

William Tufts Brigham, ein US-amerikanischer Ethnologe, hatte bereits 1898 auf die Vorreiterrolle Luschans auf dem Gebiet der Objektfotografie hingewiesen:

Very few museums had a system of photography; indeed the Museum für Völkerkunde at Berlin, where the accomplished Dr. von Luschan is a skilled photographer, was the only one prepared to exchange photographs of its contents.¹³

Mit einer einzigen Ausnahme basierten alle der 72 Abbildungen in Knorrs Katalog auf Fotografien, die Luschan vermutlich im Frühjahr 1899 angefertigt und seinem Auftraggeber zusammen mit druckfertigen Kopien zur Verfügung gestellt hatte.¹⁴ Anders als Schweinfurth und Frobenius setzte Luschan nicht auf Handzeichnungen, sondern auf Halbtonreproduktionen. Die Qualität derselben stellte ihn aber nicht zufrieden:

Da dieser Bericht in grosser Auflage gedruckt werden soll, wurden aus Sparsamkeit alle Abbildungen in Zinkätzung hergestellt, aber bei Stücken mit viel Details ein so grosser Maassstab gewählt, dass man den Verzicht auf Lichtdruck nicht als allzugrossen Mangel empfinden dürfte.¹⁵

Die Zinkätzung hatte den ökonomischen Vorteil, dass sie auf demselben Verfahren basierte wie der Textdruck, nämlich dem Hochdruckverfahren, weshalb nicht zwei separate Arbeitsschritte nötig waren, um Bilder und Buchstaben auf dieselbe Seite zu bringen. Erforderlich wurde das bei der Kombination von Text mit Flachdruckverfahren wie etwa dem Lichtdruck, der entsprechend aufwändiger und teurer war, aber höhere Qualität versprach.¹⁶

Trotz des Verzichts auf optimale Bildqualität beruhte der Katalog auf dem Glauben an die Durchsichtigkeit ‚fotorealistischer‘ Reproduktionen.¹⁷ Es ging nicht in erster Linie um die Illustration eines ethnologischen Arguments, sondern um die vollständige Katalogisierung und bildliche Wiedergabe der Knorrschen Sammlung.

¹³ Zit. in Elizabeth Edwards, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford und New York 2001, 54.

¹⁴ Vgl. Brief Carl Heinrich Knorrs an Felix von Luschan vom 10. März 1899, Staatsbibliothek zu Berlin – Preussischer Kulturbesitz, Abt. Handschriften und Historische Drucke, Nachlass Felix von Luschan: Ka. Kies-Kol (undokumentierter Kasten), Korr.: C. H. Knorr.

¹⁵ Felix von Luschan, *Die Karl Knorrsche Sammlung von Benin-Altertümern im Museum für Länder- und Völkerkunde in Stuttgart*, Stuttgart 1901, 5–6.

¹⁶ Vgl. Frank Heidtmann, *Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch [...]*, Berlin 1984, 596 und 666.

¹⁷ Vgl. Wendy Grossman, *From Ethnographic Object to Modernist Icon. Photographs of African and Oceanic Sculpture and the Rhetoric of the Image*, in: *Visual Resources* 23 (2007), H. 4, 291–336, hier: 292.

Tafel XII.



Abb. 72. Runde Figur, S179,
anscheinend jünger als die meisten übrigen Benin-Stücke.
Etwa $\frac{1}{3}$ d. w. G.

Dementsprechend kündigte sich hier bereits die Ablösung der Textillustration durch Bildtafeln an, die in den 1920er Jahren folgen sollte (Abb. 3).¹⁸ Nach der Versendung der ersten Exemplare betonte Knorr in einem Dankeschreiben an Luschan, dass die Sammlung ohne den Katalog kaum Beachtung gefunden hätte. Im Zeichen der Aufmerksamkeitsökonomie schloss die Bildpublikation eine Medienallianz mit dem ethnologischen Museum. Durch die Halbtonreproduktionen von Fotografien wurden verstellte Sammlungsbestände nicht nur beworben, wie bei Schweinfurth, sondern zugänglich gemacht. Da man, wie Luschan behauptete, aus der direkten Anschauung der Objekte mehr lernen konnte, „als aus langen theoretischen Abhandlungen“,¹⁹ übernahmen die vermeintlich transparenten Abbildungen selbst die Rolle des Arguments, statt es nur zu illustrieren. An die Stelle der Lektüre einer ethnologischen Studie konnte die Betrachtung von Katalogen und Bildbänden treten, in denen die Bildtafeln vorgaben, einen ebenso unverstellten Blick auf die Objekte zu ermöglichen, wie das Glas einer Museumsvitrine.

Diese Vorstellung von Unmittelbarkeit ging in Luschans Beschreibung der Bronzen selbst ein:

Wie in einem grossen ethnographischen Prachtwerke und mit fast photographischer Treue sehen wir da die Benin-Leute des 16. und 17. Jahrhunderts vor uns, greifbar und in wahrhaft monumentaler Form.²⁰

Der schmale Katalog für Knorr entwarf im Kleinformat ein mehrschichtiges Ideal medialer Unmittelbarkeit, dessen Potential Luschan erst „in einem grossen ethnographischen Prachtwerke“, seiner dreibändigen Benin-Studie im Folio-Format ausschöpfen sollte. Es entsprach dann auch der Präferenz für die direkte Anschauung, dass zwei der drei gewichtigen Bände für Abbildungen reserviert waren, diesmal im kostspieligeren Lichtdruck.

2 Kleinskalieren und Zirkulieren: Bildpraktiken der Avantgarde

Manche der „70 photographische[n] Aufnahmen und druckfertigen Adjustierungen von ebensoviel Copien“, ²¹ die Luschan Knorr gegen Honorar zur Verfügung stellte,

¹⁸ Vgl. Walter Grasskamp, André Malraux und das imaginäre Museum. Die Weltkunst im Salon, München 2014, 81–82.

¹⁹ Luschan, Die Karl Knorrsche Sammlung, 10.

²⁰ Ebd., 15.

²¹ Brief Carl Heinrich Knorrs an Felix von Luschan vom 10. März 1899.

sollten später in anderen Kontexten und Formaten ein Weiterleben führen – so etwa, wenn Carl Einstein in der Zeitschrift *Documents* den in Luschans Katalog abgebildeten ‚Fetischbaum‘ aus Benin bespricht.²² Die „infinite recodability“²³ der Fotos und die Option ihrer vorübergehenden Stabilisierung in Drucksachen war Voraussetzung für ihre weite Zirkulation und ihre Einbindung in neue kooperative Praktiken. Das Interesse an der Mobilisierung von Objektfotos verband den Sammler Knorr und den Ethnologen Luschans mit Kunsthändler:innen wie Joseph Brummer. Brummer hatte sich zuerst an der Bildhauerei versucht, bevor er 1909 in Paris ein Antiquitätengeschäft gründete, das sich rasch zu einer einschlägigen Adresse für den Kunstmarkt der Stadt entwickelte.²⁴ Sein Angebot war nicht auf afrikanische Werke konzentriert. In seinem Geschäft reihten sich Antike und Mittelalter an zeitgenössische Objekte, Europa an Afrika. Die Fotografie diente ihm einerseits zur systematischen Dokumentation der Objekte in seinem Besitz, andererseits aber mehr noch als Marketinginstrument.²⁵ Die Objekte sollten nicht nur bewundert, sondern vor allem gekauft werden.

Um seine Reichweite zu erhöhen, ging er Allianzen mit der europäischen Avantgarde ein, die ihre eigenen Werke neben ihren außereuropäischen ‚Gegenständen‘ zeigen wollte. Umgesetzt wurde dieses kontrastive Verfahren, das zum Standardrepertoire der Avantgarde gehörte, einerseits als Ausstellungskonzept, andererseits in der Fotoreproduktion.²⁶ Brummer engagierte sich für beide Varianten: So beteiligte er sich mit afrikanischen Objekten aus seiner Sammlung im Dezember 1913 an der von Carl Einstein mitorganisierten Ausstellung in der Berliner Neuen Galerie mit dem Titel *Picasso – N****plastik*.²⁷ Einige Monate zuvor waren Objekte aus Brummers Sammlung in Prag zu sehen gewesen. Organisiert wurde die Ausstellung von der tschechischen Kubistengruppe *Skupina výtvarných umělců* [Gruppe bildender Künstler] und wie in Berlin kamen afrikanische Plastiken und Picasso-Büsten zusammen. In der Juni-Ausgabe ihrer Zeitschrift *Umělecký měsíčník* berichtete die Gruppe über das Ereignis.²⁸ Der Bericht wurde zusammen mit dem Foto einer afri-

22 Vgl. Einstein, *Les arts de l'Afrique*, 278–279.

23 Edwards, *Raw Histories*, 5.

24 Vgl. Yaëlle Biro, *African arts between curios, antiquities, and avant-garde at the Maison Brummer*, Paris (1908–1914), in: *Journal of Art Historiography* 12 (2015), H. 2. URL: <https://arthistoriography.wordpress.com/12-jun-2015/> (Letzter Zugriff: 13.07.2022), 6.

25 Vgl. ebd., 11.

26 Ein wichtiges und bereits viel besprochenes Beispiel ist der *Almanach des Blauen Reiter*; vgl. Grasskamp, André Malraux und das imaginäre Museum, 90–97.

27 Vgl. Heike Neumeister, *Carl Einstein's N****plastik*. Early twentieth-century avant-garde encounters between art and ethnography, Birmingham 2010, 81–125 und 332–337.

28 Vgl. Nicholas Sawicki, *The View From Prague*. *Moderní revue* (1894–1925); *Volné směry* (1896–1949); *Umělecký měsíčník* (1911–14); *Revoluční sborník Devětsil* (1922); *Život* (1922); *Disk* (1923–5);

kanischen Skulptur gedruckt (Abb. 4). Die Büste, etwa 63 Zentimeter hoch, stammt nicht, wie die Bildunterschrift behauptet, aus Madagaskar, sondern ist eine Arbeit der Fang im westlichen Zentralafrika. Auf einer Doppelseite schaut sie der ersten kubistischen Plastik Picassos, die seine damalige Partnerin Fernande Olivier darstellt, direkt ins Gesicht. Diese Begegnung ist äußerst voraussetzungsreich. Sie ist nicht die bloße Abbildung eines Kontrasts, den bereits die Ausstellung leistete. Vielmehr übersetzt erst der Mediengebrauch von Fotografie, Bildbearbeitung und Druck die benachbart aufgestellten Objekte in einen Bereich suggestiver Vergleichbarkeit.



Abb. 4: *Umělecký měsíčník*, 2. Jg., Heft 8 (1913).

Die Maße der fotografierten Objekte mussten für ihre Einpassung in das Zeitschriftenformat deutlich verringert werden. Diese Verkleinerung erlaubte zunächst eine gesteigerte Mobilität und Zirkulationsweite der Büsten als Bilder. In diesem Sinn ist die Kleinskalierung der Plastiken Bedingung der Hochskalierung ihrer Verbreitung.²⁹ Damit sind die Implikationen dieser Medienpraktik aber noch nicht

Pásmo (1924–6); and ReD (1927–31), in: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, 3 Bände, Bd. 3: *Europe 1880–1940*, hg. von Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker und Christian Weikop, Oxford 2013, 1074–1098, hier: 1083.

²⁹ Vgl. Carlos Spoerhase und Nikolaus Wegmann, *Skalieren*, in: *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, 3 Bände, Bd. 2, hg. von Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann, Köln u. a. 2018, 412–424, hier: 418. Zur Praxis des Verkleinerns allgemein vgl. Maren Jäger, Ethel Matala

erschöpft. Mit ihren 41,3 Zentimetern Höhe ist Picassos Frauenbüste deutlich kleiner als die Fang-Plastik, erscheint in der Gegenüberstellung aber fast gleich groß. Nach der Kleinskalierung, die den Größenunterschied durch einen einheitlichen Maßstab hätte erhalten können, erzeugt erst die *Gleichskalierung* den Eindruck zweier unmittelbar vergleichbarer Objekte.³⁰ Für ihre buchstäbliche Begegnung auf Augenhöhe war ein weiterer Schritt in der Bildbearbeitung nötig: Um die Blickachsen so präzise aufeinander abzustimmen, musste die Fang-Plastik nicht nur stärker verkleinert, sondern zudem am unteren Ende abgeschnitten werden.

Die epistemische Transformation des Objekts im Mediengebrauch wiederholte sich beim nächsten und prominentesten Auftritt der Fang-Büste beziehungsweise ihrer Fotografie: in Carl Einsteins *N****plastik* (1915). Mit der Picasso-Ausstellung in der Berliner Neuen Galerie 1913 war Einstein zwar zunächst am avantgardistischen Projekt des Kontrasts von ‚Primitive‘ und ‚Moderne‘ beteiligt, wandte sich für seinen einflussreichen Bildband allerdings davon ab. In seinen „Anmerkungen zur Methode“ zu Beginn des Textteils reflektiert er diese Veränderung seines Zugriffs auf afrikanische Kunst:

Die kurze Darstellung afrikanischer Kunst wird sich den Erfahrungen neuerer Kunst nicht entziehen dürfen, zumal das geschichtlich Wirkende stets Folge der unmittelbaren Gegenwart ist. Jedoch sollen diese Beziehungen erst später entwickelt werden, um auf einem Gegenstand zu verharren und nicht durch Vergleiche zu stören.³¹

Einsteins methodologische Empfehlung, auf Vergleiche zumindest zeitweise zu verzichten, wird in der Fotoreihe im umfangreicheren Abbildungsteil des Bandes umgesetzt. Darin erscheint die Fang-Büste einmal mehr als verändertes Objekt: nicht mehr als Vergleichsmoment auf Augenhöhe mit Picasso, sondern als eigenständige Repräsentantin afrikanischer Plastik. Dementsprechend sind die zwei Ansichten der Büste, frontal und im Profil, die in der Zeitschrift *Umělecký měsíčník* auf zwei weit voneinander entfernt liegenden Seiten auftauchen, nun auf einer Doppelseite direkt nebeneinander gerückt (Abb. 5). Bei Einstein steht die Büste in ihrer Profilaufnahme nicht im Blickkontakt mit einer anderen, sie vervollständigt stattdessen das Doppel einer Art anthropometrischen Aufnahme.³²

de Mazza und Joseph Vogl (Hg.), *Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte Kleiner Formen*, Berlin und Boston 2020.

³⁰ Vgl. Spoerhase/Wegmann, *Skalieren*, 419.

³¹ Carl Einstein, *N****plastik*, Leipzig 1915, VI.

³² Vgl. Edwards, *Raw Histories*, 62; Heike Neumeister, *Verisimilitude, Artistry and Alterity. Carl Einstein and the African Object as Subject of Aesthetic Renewal c. 1915–1935*, in: *The Challenge of the Object. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings*, 4 Bände, Bd. 3, hg. von Petra Krutisch und Georg Ulrich Grossmann, Nürnberg 2013, 798–802, hier: 800.

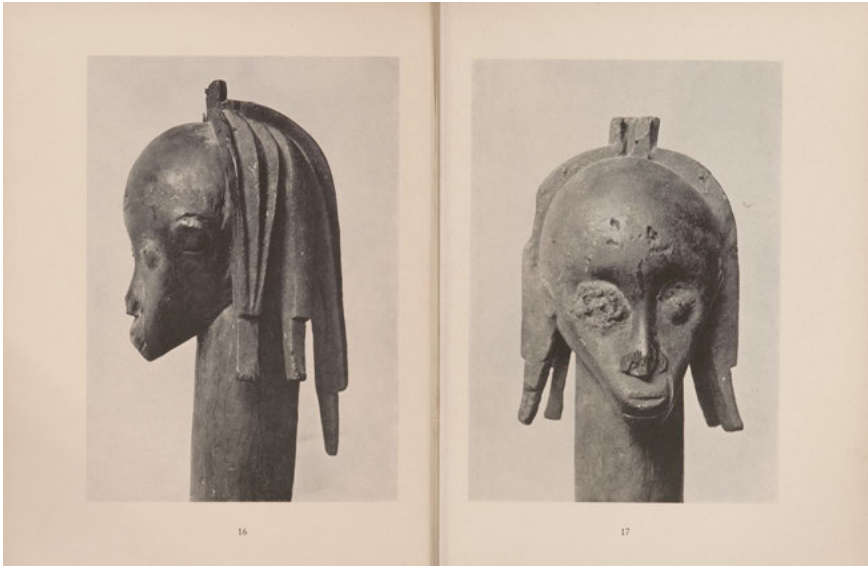


Abb. 5: Carl Einstein, *N****plastik* (1920 [1915]).

Betrachtet man nur diese zwei Seiten, regt tatsächlich nichts zu einem Vergleich an. Blättert man allerdings durch die Reihe der 119 Abbildungen, wird die Praktik der Gleichskalierung wieder relevant: Durch die Skalierung stiftet der Band eine Vergleichbarkeit zwischen nicht weiter spezifizierten Objekten, die *pars pro toto* die afrikanische Kunst überhaupt repräsentieren sollen. Nicht um den Vergleich zweier augenscheinlich verwandter Stile (Kubismus und Fang) geht es Einstein, sondern um die Vereinheitlichung oder Kanonisierung *eines* Stils (afrikanisch). Dadurch, dass äußerst diverse Objekte aus verschiedenen Teilen Afrikas alle beinahe gleich groß zu sehen sind, entsteht der Eindruck einer homogenen afrikanischen Kunst, was wiederum ihrer generalisierenden Analyse im Textteil entspricht.³³ Einsteins Band wirkte damit wesentlich an der Herstellung eines Kanons afrikanischer Kunst mit, der bis heute westliche Selektionskriterien, Fotoästhetiken und Ausstellungs-

³³ Zum Eindruck einer homogenen Reihe tragen neben der bislang unbeachteten Skalierung auch andere Faktoren bei, etwa die Freistellung der Objekte vor einem einfarbigen Hintergrund und die zentrale Positionierung auf der Seite, vgl. Grossman, *From Ethnographic Object to Modernist Icon*, 296.

formen als Norm festschreibt und damit afrikanische Umgangsweisen mit afrikanischen Objekten delegitimiert.³⁴

Davon ausgehend lässt sich Klaus Kiefers prominente These, Einstein habe „den Diskurs oder die Gattung ‚afrikanische Kunst‘ erst geschaffen“,³⁵ anders zuspitzen: Einsteins entscheidender Beitrag zur Erfindung dieser Gattung war nicht so sehr ihre Beschreibung im Vokabular der europäischen Ästhetik oder ihre Valorisierung als autonome Kunst. Als Einsteins Studie 1915 veröffentlicht wurde, hatten sich Ethnologie und Kunstgeschichte bereits darum bemüht, den vormals als Kuriositäten oder Kunsthandwerk abqualifizierten Objekten durch die Zuschreibung von Kunstwert zu neuem Ansehen zu verhelfen. Auch den Stil der Objektfotografie im Abbildungsteil konnte man bereits in Sammlungskatalogen wie *Die Karl Knorrssche Sammlung* sehen. Die eigentliche Leistung der *N****plastik* bestand in der Präsentation afrikanischer Objekte in einer visuell einheitlichen und ästhetisch vereinheitlichenden Sequenz.³⁶

Dabei versuchte Einstein nicht, den Eindruck einer allzu homogenen Bilderreihe mithilfe paratextueller Elemente zu kompensieren. Sowohl in den zeitgenössischen Rezensionen als auch in der späteren Forschung wurde immer wieder bemerkt, dass bei Einstein Hinweise auf Provenienz, Datierung und den Sammlungskontext fehlen. Wenig beachtet blieb allerdings das Fehlen der Maßangaben, die bei ethnographischen Objektfotografien zur Konvention gehörten. Luschans Katalog zur Knorrsschen Benin-Sammlung enthält neben einem „Verzeichnis der beschriebenen Stücke mit Angabe der Nummern und der Größenverhältnisse“³⁷ unter jeder Bildtafel eine ungefähre Maßstabsangabe, wie beispielsweise „etwa 1/3 d[er] w[irklichen] G[röße]“. ³⁸ In anderen ethnologischen Publikationen, wie dem *Handbook to the Ethnographical Collections* (1910) des British Museum, sind für die Aufnahme der Objekte teilweise Referenzskalen im Bild platziert, die eine nachträgliche Rekonstruktion der Größe erlauben.

Näher an Einstein als die Sammlungskataloge war *Die Plastik der Ägypter* (1914) der Kunsthistorikerin und Ägyptologin Hedwig Fechheimer. Die beiden verband eine langjährige Freundschaft, die sie 1910 auf eine in der Forschung lange über-

34 Vgl. Sylvester Okwunodu Ogbechie, *Making History. African Collectors and the Canon of African Art*. The Femi Akinsanya African Art Collection, Mailand 2011, 57.

35 Klaus Kiefer, *Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde*, Tübingen 1994, 175.

36 Zoë Strother geht so weit, die fotografische Reihenbildung bei Einstein als Initialzündung der Kunstgeschichtsschreibung Afrikas zu bewerten, vgl. Zoë Strother, *Looking for Africa in Carl Einstein's N****plastik*, in: *African Arts* 46 (2013), H. 4, 8–21, hier: 11.

37 Luschans, *Die Karl Knorrssche Sammlung*, 94–95.

38 Ebd., Tafel VII.

sehene gemeinsame Ägyptenreise führte.³⁹ Weil Fechheimers Band im Textteil einige argumentative Übereinstimmungen aufweist und zudem ein Jahr früher erschien, wurde er in der Forschung teilweise als Vorlage für *N****plastik* eingeschätzt.⁴⁰ Insbesondere Sylvia Peuckert hat die Festlegung auf diese Einflussrichtung problematisiert und nahegelegt, eher von einer parallelen Arbeit an verwandten Projekten auszugehen.⁴¹

Der äußerst erfolgreiche Bildband über die ägyptische Kunst entspricht auch in seinem Format Einsteins *N****plastik* weitgehend. In beiden Bänden überwiegen die Bildtafeln gegenüber dem Textteil, was im Fall von Fechheimer eine Vorgabe des Cassirer-Verlags war.⁴² Auch hinsichtlich der Fotoästhetik und der Beschränkung auf eine Abbildung pro Bildtafel ähneln sich die beiden Bände stark. Im Unterschied zu Einstein aber stellt Fechheimer Bildunterschriften bereit, die neben einer Datierung, dem aktuellen Ort, dem Material und einer kurzen Beschreibung in der Regel auch eine Größenangabe der abgebildeten Objekte enthalten (Abb. 6).

Die Angabe des Maßstabs diente dazu, die Effekte von denjenigen Bildbearbeitungsvorgängen zu korrigieren, die erst die suggestive Wirkung des Vergleichs in *Umělecký měsíčník* oder der Kanonbildung in *N****plastik* möglich machten. Einstein entschuldigte das Fehlen der sonst üblichen Daten nachträglich, 1921, mit den Kriegsbedingungen, unter denen sein Bildband erschienen war: „Mein erstes Bändchen ist ein Torso, weil es vom Verleger herausgegeben wurde, während ich im Lazarett lag.“⁴³ Im gleichen Brief erwähnt er allerdings auch sein zweites ‚Bändchen‘, *Afrikanische Plastik* (1921), das im Unterschied zu seinem Vorgänger Literatur-, Provenienz- und Größenangaben enthält. Helmut Lethen hat deshalb vermutet, dass Einsteins Entschuldigung eher eine Ausrede war, mit der er die Diskrepanz zwischen seinem älteren, ästhetisch-isolierenden, und seinem gegenwärtigen, kontextualisierenden Zugriff auf die afrikanische Plastik kaschieren wollte.⁴⁴ Die beiden Bildbände eignen sich insofern durchaus dazu, einen „Diskurswandel“⁴⁵ „ethnological turn“⁴⁶ oder zumindest eine wissenschaftliche

39 Vgl. Sylvia Peuckert, Hedwig Fechheimer und die ägyptische Kunst. Leben und Werk einer jüdischen Kunsthistorikerin in Deutschland, Berlin 2014, 73–86.

40 Vgl. Kiefer, Diskurswandel im Werk Carl Einsteins, 168–170.

41 Vgl. Peuckert, Hedwig Fechheimer und die ägyptische Kunst, 132–151.

42 Vgl. ebd., 87.

43 Carl Einstein, Briefwechsel 1904–1940, hg. von Klaus Kiefer und Liliane Meffre, Stuttgart 2020, 173.

44 Vgl. Helmut Lethen, Masken der Authentizität. Der Diskurs des Primitivismus in Manifesten der Avantgarde, in: Manifeste. Intentionalität, hg. von Hubert van den Berg, Amsterdam und Atlanta 1998, 227–258, hier: 237.

45 Kiefer, Diskurswandel im Werk Carl Einsteins.

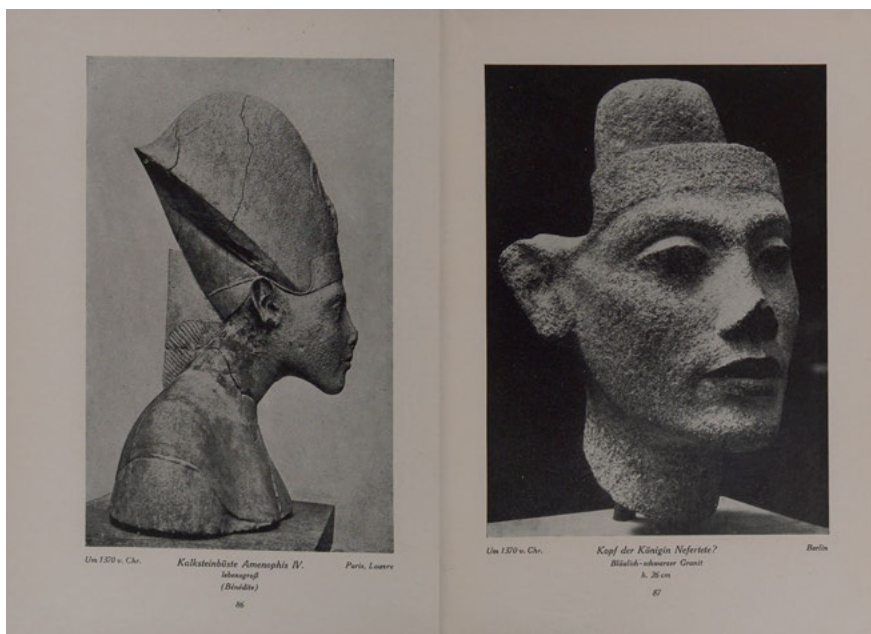


Abb. 6: Hedwig Fechheimer, *Die Plastik der Ägypter* (1922 [1914]).

Wende⁴⁷ im Werk Einsteins zu demonstrieren. Sieht man allerdings vom Werkzusammenhang und der intellektuellen Biografie des Autors ab, kann der bislang weniger beachtete medienhistorische Stellenwert der Bildbände in den Blick rücken.⁴⁸

⁴⁶ Charles Haxthausen, Fatal Attraction. Carl Einstein's 'Ethnological' Turn, in: *Regarding the Unknown. Encounters of Art History and Anthropology from 1870 to 1970*, hg. von Joseph Imorde und Peter Probst, Los Angeles [im Erscheinen].

⁴⁷ Vgl. Strother, *Looking for Africa*, 14.

⁴⁸ Eine Ausnahme ist Anselm Franke und Tom Holert (Hg.), *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart*, ca. 1930, Berlin 2018.

3 Serialisieren und Hochskalieren: Weltkunst als Medieneffekt

Dass den Abbildungen in der zeitgenössischen Rezeption mehr Aufmerksamkeit geschenkt wurde als dem einigermaßen kryptischen Analyse-Teil, hätte Einstein nicht überraschen müssen.⁴⁹ Sein Buch war selbst wesentlich an der kunstpublizistischen Wende von illustriertem Textband zu textuell gerahmtem Bildband beteiligt.⁵⁰ In einem vielzitierten Brief an Tony Simon-Wolfskehl drückte er dennoch seinen Missmut darüber aus, dass die *N****plastik* „ohne die Bilderchen keine Sau gelesen“⁵¹ hätte. Es waren aber nicht die Abbildungen allein, die Einsteins Bildband – und ebenso *Die Plastik der Ägypter* – zu einem folgenreichen Moment der Mediengeschichte werden ließen. Vielmehr prägten die beiden Bände ein Bildbandformat, das nach 1920 in populären Buchreihen Karriere machen sollte, an denen Einstein und Fechheimer wiederum selbst mitarbeiteten. In diesen Reihen fand die um 1900 initiierte Kollaboration von Archäologie, Ethnologie und Kunstgeschichte ihren öffentlichkeitswirksamsten Ausdruck, nämlich in der medialen Realisierung ihres größten gemeinsamen Nenners, der Weltkunst.

In den Paratexten der Bände wird die Kunst als gemeinschaftsstiftendes Antidot gegen die spaltende Kriegspolitik und die Krise der internationalen Beziehungen positioniert.⁵² Die Reihe *Geist, Kunst und Leben Asiens*, die später in *Kulturen der Erde* umgetauft werden sollte,⁵³ eröffnete ein Band über *Java* (1920), in dessen Vorwort Karl With schreibt:

Die Zeit des Hasses und der Fremdheit muss überwunden werden. Die Menschheit der Erde darf nicht länger ein wild zersplittertes Chaos sein. Unser Weltgefühl und unser Lebensbewußtsein muß das Ganze der Erde und ihrer Menschheit in sich einschließen.⁵⁴

49 Zur Bedeutung der Bilder gegenüber dem Text der *N****plastik* in der zeitgenössischen Rezeption vgl. Grossman, *From Ethnographic Object to Modernist Icon*, 297–299.

50 Vgl. Grasskamp, André Malraux und das imaginäre Museum, 102.

51 Einstein, Briefwechsel 1904–1940, 331.

52 Für weitere Beispiele der kunsthistorischen Weltemphase im Sinne einer globalen ‚Stilgemeinschaft‘ vgl. Leeb, *Die Kunst der Anderen*, 220–233.

53 Ausführlicher zu dieser Reihe des Folkwang-Verlags vgl. Rainer Stamm, *Vom imaginären Weltkunst-Museum zur Neuen Sachlichkeit*, in: *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1914*, 2 Bände, Bd. 1, hg. von Manfred Heiting und Roland Jaeger, Göttingen 2012, 82–97.

54 Karl With, *Java. Brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java*, Hagen 1920, VII.

Für diese neue Einheit brauchte es vereinheitlichende Maßnahmen. Ab 1920 zählte dazu die Serialisierung von Bildbänden, die für die Ausbildung und Verbreitung eines visuellen Wissens der Weltkunst maßgeblich war. Erst mithilfe weitgehend stabiler Reihenformate konnte das Versprechen einer Nachbarschaft der Künste der Welt, das die Kunstgeschichte schon vor 1900 theoretisch formuliert hatte, in die (Medien-)Praxis umgesetzt werden. Die Bildbände von Fechheimer und Einstein waren unabhängig voneinander in Reihen dieser Art eingebunden und sind aufschlussreich sowohl als Beispiele für die praktische Verfertigung von Weltkunst als auch für den kooperativen Charakter von Mediengebrauch überhaupt.

Die Plastik der Ägypter erschien erstmals 1914 im Bruno Cassirer-Verlag und bekam noch im selben Jahr eine zweite Auflage. Das Buch war ein Publikumserfolg und machte Fechheimer als Expertin für ägyptische Kunst bekannt.⁵⁵ Cassirer baute auf diesen Erfolg, als er den Band nach dem Ersten Weltkrieg erneut herausgab, diesmal als Anfang einer neuen Reihe mit dem Titel *Exotische Plastik. Die Plastik des Ostens und der Primitiven in Einzeldarstellungen*. Bevor weitere Bände erscheinen konnten, wurde die Reihe von William Cohn übernommen und als *Kunst des Ostens* geographisch enger gefasst. *Die Plastik der Ägypter* blieb, inzwischen in vierter Auflage, der erste Band der Reihe. Insgesamt brachte Cohn von 1921 bis 1925 elf Bände heraus. Dazu zählten auch Fechheimers *Ägyptische Kleinplastik* (Band 3, 1921) sowie *Die Ostasiatische Tuschmalerei* (Band 6, 1922) von Ernst Grosse, mit dem die Reihe eine personelle Kontinuität zur frühen kunsthistorischen Debatte um Weltkunst herstellte.

Die Plastik der Ägypter war nicht nur der erste Band, sondern auch die Formatvorlage der Reihe. Die Abmessungen der Bücher wurden vereinheitlicht und der Umfang ähnlich gehalten. Auch die paratextuelle Rahmung der Fotografien in den Bänden stimmt weitgehend überein: eine ungefähre Datierung, der Ort des besitzenden Museums, der Objektname, Hinweise auf Material und Größe. Zusätzlich folgen am Ende der Einleitung stets einordnende Kommentare zu den einzelnen Tafeln. Der Verlag konnte mithilfe dieser Serialisierung eines Erfolgsprodukts beim Publikum auf eine „Produktloyalität“⁵⁶ spekulieren, die durch die Wiedererkennbarkeit des Formats ermöglicht wurde. Aus dem Einzelwerk *Die Plastik der Ägypter* wurde so ein Sammelobjekt, das zur Komplettierung der Reihe motivierte. Umgekehrt wird das Format von Fechheimers Band als solches erst durch seine Serialisierung auffällig.⁵⁷

55 Vgl. Peuckert, Hedwig Fechheimer und die ägyptische Kunst, 90.

56 Gabriele Schabacher, Serialisieren, in: Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs, 3 Bände, Bd. 1, hg. von Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann, Köln u. a. 2014, 498–520, hier: 512.

57 Vgl. Michael Niehaus, Was ist ein Format?, Hannover 2018, 27.

Neben dem wirtschaftlichen Kalkül hat das Reihenformat aber auch epistemische Implikationen für das Konzept der Weltkunst. In den Verlagsanzeigen für beide Reihen, in denen Fechheimers Band den Auftakt machte, heißt es:

Jeder Band ist für sich abgeschlossen; in ihrer Gesamtheit aber werden die Bände ein eindrucksvolles Bild einer noch geheimnisvoll im Zwielficht daliegenden Kunstwelt geben und Bausteine sein zu einer Weltkultur und Weltkunstgeschichte.⁵⁸

Im Verhältnis des einzelnen Bildbands zur gesamten Reihe wird die Idee einer Weltkunst als verbindende Einheit unterschiedlicher Kulturen materiell manifestiert. Während der einzelne Band die Individualität der Kunst einer Kultur abbilden soll, begründet die gesamte Serie den homogenen, vergleichbaren Charakter dieser Kulturen als Weltkunst. Bei Frobenius waren noch Abbildungs- und Entwicklungsreihe parallelgeschaltet, sodass das Nebeneinander von Objekt-Abbildungen das Nacheinander von Kulturentwicklung gleichzeitig illustrieren und argumentativ bestätigen konnte. Auch bei der *Kunst des Ostens* waren Mediengebrauch und Argument miteinander verkoppelt. Das Standardformat und die Serialität plausibilisierten eine Vergleichbarkeit distinkter Kulturen. Insofern wiederholte die Bildbandreihe im Cassirer-Verlag auf der Ebene des Buchs, was die einzelnen Bildbände von Fechheimer und Einstein schon auf der Ebene der Abbildungen erprobt hatten: die Herstellung eines ästhetischen Kanons mit den Mitteln technischer Standardisierung. Durch die Separierung der einzelnen Nummern der Reihe konnte der homogenisierende Effekt aber im gleichen Zug relativiert werden.

Wie Fechheimer war auch Einstein nach dem Ersten Weltkrieg an einer Bildbandreihe beteiligt, die sich die Popularisierung von Weltkunst auf die Fahne geschrieben hatte: Im Wasmuth-Verlag gab Paul Westheim zwischen 1920 und 1925 die Reihe *Orbis Pictus/Weltkunst-Bücherei* in insgesamt 20 Bänden heraus. 1921 erschien darin als siebter Band Einsteins *Afrikanische Plastik*. Neben einem Buch über die griechische Plastik konzentrierte sich die Reihe vor Einsteins erstem Beitrag auf asiatische Kunst. Danach folgten unter anderem die indigene Kunst Nordamerikas, islamische Architektur, aber auch ältere deutsche und französische Kunst. Den sechzehnten Band der Reihe, *Der frühere japanische Holzschnitt*, lieferte erneut Einstein.⁵⁹

⁵⁸ Zit. in: Fechheimer, Die Plastik der Ägypter, Berlin 1920.

⁵⁹ Eine Übersicht über sämtliche Bände der Reihe bietet Tom Holert, *Orbis Pictus/Weltkunst-Bücherei*, Ernst Wasmuth, Berlin 1920–1925, in: *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart*, ca. 1930, hg. von Anselm Franke und Tom Holert, Berlin 2018, 300–302.

Wie Charles Haxthausen bemerkt hat, gehorchen sämtliche Bände einem einheitlichen Format von 48 Bildtafeln und einer kurzen Einleitung.⁶⁰ Daneben wurden aber noch weitere Elemente standardisiert. Das Layout des Abbildungsteils ähnelte anfangs desjenigen in der *Kunst des Ostens*; eine Reihe, die Westheim gut kannte.⁶¹ Mit dem vierten Band änderte sich das Format von *Orbis Pictus* allerdings: Ein Literaturverzeichnis wurde ergänzt und ein detaillierteres Abbildungsverzeichnis ersetzte die Bildunterschriften. Die Abbildungen waren nur noch mit einer Nummer versehen und standen jetzt für sich. Das Layout der folgenden Bände stimmte mit dem in Einsteins *N****plastik* überein. So ist nicht auszuschließen, dass Westheim für die veränderte Bildpräsentation seiner Reihe Einsteins einschlägiges Buch als Formatvorlage verwendete.⁶² In die Reihe wurde der Band allerdings nicht integriert, vielleicht weil er dem Format in einigen Punkten nicht entsprochen hätte: In der *N****plastik* fehlten das Abbildungsverzeichnis und die Literaturangaben, während die deutlich höhere Anzahl an Bildtafeln und die großzügigeren Abmessungen des Bandes den Rahmen von *Orbis Pictus* gesprengt hätten. Der Wasmuth-Verlag setzte auf eine günstigere Produktion, zu der das luxuriösere Format der *N****plastik* nicht passte. Die Funktion von Einsteins Studie als Formatvorlage konzentrierte sich demnach auf die Isolation der Fotos und die strikte Trennung von Text- und Bildteil, die den Wasmuth-Verlag und den Herausgeber Westheim zur Umgestaltung ihrer eigenen Reihe inspiriert haben könnte.

Zu einem jeweils unterschiedlichen Grad waren die beiden vor dem Weltkrieg erarbeiteten Bildbände von Hedwig Fechheimer und Carl Einstein die medienpraktischen Bedingungen für die vielrezipierten Weltkunst-Reihen der Weimarer Republik. Während der Nazidiktatur verlor das Konzept der Weltkunst seine Virulenz und kehrte erst durch die Vermittlung von André Malraux in die junge Bundesrepublik zurück. Seine großangelegte Reihe *Universum der Kunst* folgte wiederum den Vorbildern der Zwischenkriegszeit in ihrer Dialektik von monographisch gesonderten Einzelkulturen und seriell verbundener Weltkunst.⁶³ Ästhetische Kanonisierung blieb weiterhin auch eine Konsequenz technischer Standardisierung: Weltkunst als Medieneffekt.

⁶⁰ Vgl. Carl Einstein, *A Mythology of Forms. Selected Writings on Art*, hg., übers. und kommentiert von Charles W. Haxthausen, Chicago und London 2019, 65.

⁶¹ Westheim zitiert den zweiten Band, William Cohns *Indische Plastik*, im ersten Band seiner eigenen Reihe, vgl. Paul Westheim, *Indische Baukunst*, Berlin 1920, 15.

⁶² Westheim und Einstein gaben 1925 gemeinsam den *Europa-Almanach* heraus und kannten sich bereits seit spätestens 1920, als Einstein zum ersten Mal an Westheims Zeitschrift *Das Kunstblatt* mitarbeitete.

⁶³ Vgl. Grasskamp, André Malraux und das imaginäre Museum, 122–130.

4 Schluss

Aus einer autorzentrierten Perspektive haben Kunstgeschichte und Germanistik danach gefragt, ob Fechheimer Einstein inspiriert hat oder umgekehrt, und ob die *Afrikanische Plastik* einen Bruch mit der *N****plastik* darstellt oder die Kontinuitäten überwiegen. Jenseits der Autorschaft jedoch können Medien wie Bildbände als „kooperativ erarbeitete Kooperationsbedingungen“⁶⁴ in den Blick genommen werden.

Als einheitlich formatierte Serienprodukte machen Bildbände besonders deutlich, dass nicht alle inhaltlichen oder bedeutungstragenden Elemente dem Namen auf dem Cover zugeschrieben werden können. Dass zum Beispiel Einsteins zweiter Bildband *Afrikanische Plastik* weniger Abbildungen enthält als *N****plastik* hat nicht so sehr mit seiner ethnologischen Wende zu tun, die vielleicht eine genauere Analyse einer geringeren Zahl an Objekten empfohlen hätte, als vielmehr mit einer Anpassung an den Reihenstandard von *Orbis Pictus*. Dies gilt auch für das Vorhandensein eines Literaturverzeichnisses, das die Forschung gelegentlich als Beleg für Einsteins Diskurswandel aufgefasst hat, jedoch primär vom Format der Reihe abhängig ist.

So haben Medienpraktiken Anteil an einer Bedeutungskonstitution jenseits der Autorschaft: Die Drucktechnik erlaubt unterschiedliche Grade an Transparenz und Evidenzbildung, der einzelne Band skaliert diverse Objekte auf ein vergleichbares Format, die Reihe vereinheitlicht diverse Künste zu einer Weltkunst. Als Formatvorlagen waren *Die Plastik der Ägypter* und *N****plastik* auch Kooperationsbedingungen. Sie gaben für die Bildband-Reihen der 1920er ein Format vor, in dem die Begegnung von Archäologie, Ethnologie und Kunstgeschichte organisiert werden konnte.

Diese Perspektive eliminiert den Spielraum autorschaftlicher Intervention aber keineswegs. Mit dem standardisierten Format von *Orbis Pictus* brach Einstein an einem bemerkenswerten Punkt. Abweichend von den anderen Bänden der Reihe gab er im Abbildungsverzeichnis der *Afrikanischen Plastik* die Größe der dargestellten Objekte an. Was ein Zugeständnis an die Konventionen ethnologischer Abbildungsbeschriftung gewesen sein könnte, kann ebenso gut auch der Beleg eines reflektierten Mediengebrauchs Einsteins sein.

Kehren wir zurück ins Humboldt Forum, vor die Vitrine „Einstein, ‚Afrikanische Plastik‘ 1922“: Allein die gemeinsame Abbildung im Bildband vor rund einhundert

⁶⁴ Erhard Schüttpelz und Sebastian Gießmann, Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand, in: Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften 15 (2015), H. 1, 7–55, hier: 15.

Jahren ermöglicht und legitimiert das Nebeneinander der Objekte in der heutigen Vitrine. Damit bestätigt das Schaumagazin im Ethnologischen Museum die These Sylvester Ogbechies, dass die Wahrnehmung des Materiellen durch seine Medien bestimmt wird. Das Bild des Objekts ersetzt das Objekt selbst als Gegenstand des Diskurses.⁶⁵ Zugespitzt könnte man formulieren: Das Schaumagazin zeigt nicht fotografierte Objekte, sondern objektgewordene Fotografien. Wenn damit einzelne Seiten des Bildbands auf das Format einer Vitrine skaliert und die numerischen Maßstabsangaben plastisch gemacht werden, entwickelt das ‚Originalformat‘ der Objekte Irritationspotential: Plötzlich fällt auf, dass nicht nur das Bild, sondern das visuelle Wissen überhaupt formatiert ist und von seiner Formatierung bestimmt wird.

Literaturverzeichnis

- Biro, Yaëlle, African arts between curios, antiquities, and avant-garde at the *Maison Brummer*, Paris (1908–1914), in: *Journal of Art Historiography* 12 (2015), H. 2. URL: <https://arthistoriography.wordpress.com/12-jun-2015/> (Letzter Zugriff: 13.07.2022).
- British Museum (Hg.), *Handbook to the Ethnographical Collections*, London 1910.
- Cohn, William, *Indische Plastik*, Berlin 1921.
- Edwards, Elizabeth, *Raw Histories. Photographs, Anthropology and Museums*, Oxford und New York 2001.
- Einstein, Carl, *Negerplastik*, Leipzig 1915.
- Einstein, Carl, *Afrikanische Plastik*, Berlin 1921.
- Einstein, Carl, *Der frühere japanische Holzschnitt*, Berlin 1922.
- Einstein, Carl, *Les arts de l'Afrique*, hg., übers. und Einleitung von Liliane Meffre, Anmerkungen von Jean-Louis Paudrat, Arles 2015.
- Einstein, Carl, *A Mythology of Forms. Selected Writings on Art*, hg., übers. und kommentiert von Charles W. Haxthausen, Chicago und London 2019.
- Einstein, Carl, *Briefwechsel 1904–1940*, hg. von Klaus Kiefer und Liliane Meffre, Stuttgart 2020.
- Fechheimer, Hedwig, *Die Plastik der Ägypter*, Berlin 1914.
- Fechheimer, Hedwig, *Die Plastik der Ägypter*, Berlin 1920.
- Franke, Anselm und Tom Holert (Hg.), *Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart*, ca. 1930, Berlin 2018.
- Frobenius, Leo, *Die bildende Kunst der Afrikaner*, Wien 1897.
- Grasskamp, Walter, André Malraux und das imaginäre Museum. *Die Weltkunst im Salon*, München 2014.
- Grosse, Ernst, *Die Anfänge der Kunst*, Freiburg im Breisgau und Leipzig 1894.

⁶⁵ Vgl. Sylvester Okwunodu Ogbechie, *Transcultural Interpretation and the Production of Alterity. Photography, Materiality, and Mediation in the Making of „African Art“*, in: *Art History and Fetishism Abroad. Global Shiftings in Media and Methods*, hg. von Gabriele Genge und Angela Stercken, Bielefeld 2014, 113–128, hier: 115.

- Grosse, Ernst, Die ostasiatische Tuschmalerei, Berlin 1923.
- Grossman, Wendy, From Ethnographic Object to Modernist Icon. Photographs of African and Oceanic Sculpture and the Rhetoric of the Image, in: Visual Resources 23 (2007), H. 4, 291–336.
- Haxthausen, Charles, Fatal Attraction. Carl Einstein's ‚Ethnological‘ Turn, in: Regarding the Unknown. Encounters of Art History and Anthropology from 1870 to 1970, hg. von Joseph Imorde und Peter Probst, Los Angeles [im Erscheinen].
- Heidtmann, Frank, Wie das Photo ins Buch kam. Der Weg zum photographisch illustrierten Buch anhand einer bibliographischen Skizze der frühen deutschen Publikationen mit Original-Photographien, Photolithographien, Lichtdrucken, Photogravuren, Autotypen und mit Illustrationen in weiteren photomechanischen Reproduktionsverfahren. Eine Handreichung für Bibliothekare und Antiquare, Buch- und Photohistoriker, Bibliophile und Photographiksammler, Publizisten und Museumsleute, Berlin 1984.
- Heinrichs, Hans-Jürgen, Die fremde Welt, das bin ich. Leo Frobenius, Wuppertal 1998.
- Holert, Tom, Orbis Pictus/Weltkunst-Bücherei, Ernst Wasmuth, Berlin 1920–1925, in: Neolithische Kindheit. Kunst in einer falschen Gegenwart, ca. 1930, hg. von Anselm Franke und Tom Holert, Berlin 2018, 300–302.
- Hicks, Dan, The Brutish Museums. The Benin Bronzes, Colonial Violence and Cultural Restitution, London 2020.
- Jäger, Maren, Ethel Matala de Mazza und Joseph Vogl (Hg.), Verkleinerung. Epistemologie und Literaturgeschichte Kleiner Formen, Berlin und Boston 2020.
- Kiefer, Klaus, Diskurswandel im Werk Carl Einsteins. Ein Beitrag zur Theorie und Geschichte der europäischen Avantgarde, Tübingen 1994.
- Leeb, Susanne, Die Kunst der Anderen. „Weltkunst“ und die anthropologische Konfiguration der Moderne, Berlin 2015.
- Lethen, Helmut, Masken der Authentizität. Der Diskurs des Primitivismus in Manifesten der Avantgarde, in: Manifeste. Intentionalität, hg. von Hubert van den Berg, Amsterdam und Atlanta 1998, 227–258.
- Luschan, Felix von, Die Karl Knorrsche Sammlung von Benin-Altertümern im Museum für Länder- und Völkerkunde in Stuttgart, Stuttgart 1901.
- Luschan, Felix von, Die Altertümer von Benin, 3 Bände, Berlin und Leipzig 1919.
- Neumeister, Heike, Carl Einstein's *Negerplastik*. Early twentieth-century avant-garde encounters between art and ethnography, Diss. Birmingham 2010.
- Neumeister, Heike, Verisimilitude, Artistry and Alterity. Carl Einstein and the African Object as Subject of Aesthetic Renewal c. 1915–1935, in: The Challenge of the Object. 33rd Congress of the International Committee of the History of Art, Congress Proceedings, 4 Bände, Bd. 3, hg. von Petra Krutisch und Georg Ulrich Grossmann, Nürnberg 2013, 798–802.
- Niehaus, Michael, Was ist ein Format?, Hannover 2018.
- Ogbechie, Sylvester Okwunodu, Making History. African Collectors and the Canon of African Art. The Femi Akinsanya African Art Collection, Mailand 2011.
- Ogbechie, Sylvester Okwunodu, Transcultural Interpretation and the Production of Alterity. Photography, Materiality, and Mediation in the Making of „African Art“, in: Art History and Fetishism Abroad. Global Shiftings in Media and Methods, hg. von Gabriele Genge und Angela Stercken, Bielefeld 2014, 113–128.
- Peuckert, Sylvia, Hedwig Fechheimer und die ägyptische Kunst. Leben und Werk einer jüdischen Kunstwissenschaftlerin in Deutschland, Berlin 2014.
- Plankensteiner, Barbara (Hg.), Benin. Könige und Rituale. Höfische Kunst aus Nigeria. Gent 2007.

- Sawicki, Nicholas, *The View From Prague. Moderní revue (1894–1925); Volné směry (1896–1949); Umělecký měsíčník (1911–14); Revoluční sborník Devětsil (1922); Život (1922); Disk (1923–5); Pásmo (1924–6); and ReD (1927–31)*, in: *The Oxford Critical and Cultural History of Modernist Magazines*, 3 Bände, Bd. 3, *Europe 1880–1940*, hg. von Peter Brooker, Sascha Bru, Andrew Thacker und Christian Weikop, Oxford 2013, 1074–1098.
- Schabacher, Gabriele, *Serialisieren*, in: *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, 3 Bände, Bd. 1, hg. von Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann, Köln u. a. 2014, 498–520.
- Schüttpelz, Erhard und Sebastian Gießmann, *Medien der Kooperation. Überlegungen zum Forschungsstand*, in: *Navigationen. Zeitschrift für Medien- und Kulturwissenschaften* 15 (2015), H. 1, 7–55.
- Schweinfurth, Georg, *Artes Africanae. Abbildungen und Beschreibungen von Erzeugnissen des Kunstfleisses centralafrikanischer Völker*, Leipzig und London 1875.
- Spoerhase, Carlos und Nikolaus Wegmann, *Skalieren*, in: *Historisches Wörterbuch des Mediengebrauchs*, 3 Bände, Bd. 2, hg. von Heiko Christians, Matthias Bickenbach und Nikolaus Wegmann, Köln u. a. 2018, 412–424.
- Spoerhase, Carlos, *Skalierung. Ein ästhetischer Grundbegriff der Gegenwart*, in: *Ästhetik der Skalierung*, hg. von Carlos Spoerhase, Steffen Siegel und Nikolaus Wegmann, Hamburg 2020, 5–15.
- Stamm, Rainer, *Vom imaginären Weltkunst-Museum zur Neuen Sachlichkeit*, in: *Autopsie. Deutschsprachige Fotobücher 1918 bis 1914*, 2 Bände, Bd. 1, hg. von Manfred Heiting und Roland Jaeger, Göttingen 2012, 82–97.
- Strother, Zoë, *Looking for Africa in Carl Einstein's Negerplastik*, in: *African Arts* 46 (2013), H. 4, 8–21.
- Westheim, Paul, *Indische Baukunst*, Berlin 1920.
- With, Karl, *Java. Brahmanische, buddhistische und eigenlebige Architektur und Plastik auf Java*, Hagen 1920.

Archivmaterial

- Brief Carl Heinrich Knorrs an Felix von Luschan vom 10. März 1899, Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Abt. Handschriften und Historische Drucke, Nachlass Felix von Luschan: Ka. Kies-Kol (undokumentierter Kasten), Korr.: C. H. Knorr.