

Georg Vasold

Gerhard Marcks reist nach New York. Oder: *Der Negertrompeter*

In seinem Buch *Go West! Eine Biographie der 50er Jahre* beschreibt der Literatur- und Filmkritiker Hellmuth Karasek den Augenblick, als Amerika in sein Leben trat. Deutschland 1945, das Land liegt in Trümmern, aus den Volksempfängern dringt Wagner, Liszt, und an den Sonntagnachmittagen, nach dem gemeinsamen Mahl im Kreis der Familie im Badischen Metzingen, singt Karaseks Onkel, begleitet von der Tante am Klavier, Kalman und Lehár, manchmal auch Lanner. »Im Osten«, erfahren wir, »verliefen die Sonntage musikalisch nicht anders«, nur dass man dort Tschaikowsky gab, *Eugen Onegin*, *Am meisten liebe ich Tatjana*, oder gleich den Chor der Roten Armee, »hoi! hoi!«¹ – es waren schwere Zeiten. Doch Hilfe nahte, die amerikanischen GIs kamen nach Deutschland, richteten sich in ihrer Besatzungszone ein, brachten Camels, Hot dogs, Ginger-Ale ins Land, vor allem aber: »sie brachten ihre Musik«, einen Sound, der

uns zu Antifaschisten gemacht hat. Mit der amerikanischen Musik begannen wir das Licht am Ende des Tunnels zu sehen. [...] Swing, Swing, Swing, Jazz, Blues, synkopierter Rhythmus, schwarze Musik, improvisierte Musik, Bigband-Musik, Ella Fitzgerald, Frank Sinatra, Louis Armstrong, Benny Goodman. Und vor allem: Glenn Miller. Glenn Miller und *In the mood*. Bigband-Musik, Boogie-Woogie-Musik, Klaviermusik, Ragtime. Art Tatum. Saint Louis Blues. Erroll Garner [...]. Wir sahen, wie sich die Amis bewegten. Nicht im Stehschritt.²

Die zahllosen Publikationen zur Kultur der 1950er Jahre, die seit geraumer Zeit die Auslagen deutscher und österreichischer Buchhandlungen füllen, belegen übereinstimmend, dass die Übernahme neuer Kulturformen aus den USA primär über jugendspezifische Kanäle erfolgte. Es war nicht die Kriegsgeneration, die den Weg zum *American way of life* fand, um sich ein neues kulturelles Vokabular anzueignen,

eine neue Sprache mithin, die geeignet sein konnte, die Ideologie der NS-Zeit zu überwinden. Die treibenden Kräfte der Erneuerung waren nicht in den Foren der bürgerlichen Kultur zu finden, nicht in den Opernhäusern und Museen, sondern in den Kinos, den Jazzkellern, den Espressos, und zu den Hauptprotagonisten jenes Vorgangs zählten allen voran die Jugendlichen, das heißt die Generation der um 1930 Geborenen. Sie waren es, die sich dem amerikanischen Angebot zum zeitgemäßen Kulturkonsum bereitwillig öffneten. Ihnen ist es zu verdanken, dass Ausdrucksweisen, die noch kurze Zeit davor als ›entartet‹ gegolten hatten, nun mehr und mehr Eingang fanden ins Alltagsleben Nachkriegsdeutschlands und Österreichs.

Im Bereich der Hochkultur gestaltete sich die Sache um einiges komplizierter, obwohl dieselben Voraussetzungen gegeben waren. Auch sie wurde schnell als geeignetes Mittel der politischen Propaganda erkannt, und die ersten von den Alliierten organisierten Kunstausstellungen verfolgten neben dem Ziel der geistigen Aufbauarbeit auch jenes der ideologischen Einflussnahme. Die kulturelle Unterstützung, so lautete das Kalkül, sollte nicht nur zur Entnazifizierung führen, sondern das Land auch politisch und ideologisch positionieren. Der im Kunstdiskurs der Nachkriegszeit lange schwelende Konflikt zwischen dem von der Sowjetunion bevorzugten Realismus und der von den Westmächten propagierten Abstraktion muss als deutliches Indiz für die politischen Auseinandersetzungen um die kulturelle Hegemonie gewertet werden.³ Der Ausgang des Disputs ist wohlbekannt, der Westen hat glorios gesiegt, und nach etwa 1960 galt auch in der BRD die ungegenständliche Malerei als der zeitgemäße Ausdruck eines modernen Kunstverständnisses in einem modernen Staat.

Was aus historischer Sicht wie eine kleine, wenn auch richtungsweisende Episode des Kalten Krieges erscheint, war in Wahrheit ein langwieriger Prozess, der keineswegs reibungslos verlief. Denn die Mehrheit der deutschen Künstler und Kulturverantwortlichen war zwar ab einem gewissen Zeitpunkt durchaus bereit, die abstrakte Kunst anzunehmen⁴ – ein bedingungsloses Bekenntnis zu Amerika bedeutete dies jedoch nicht. Besonders Künstler des Expressionismus und der Neuen Sachlichkeit, die vor der nationalsozialistischen Machtübernahme in hohem Ansehen gestanden und mit ihren Werken auch außerhalb Deutschlands reüssiert hatten, taten sich schwer, den neuen internationalen Stil der Abstraktion beziehungsweise die neuen Bedingungen des zunehmend globalen Kunstbetriebs zu akzeptieren. Das Spektrum der Möglichkeiten, auf die veränderte Situation zu reagieren, war sehr breit: Es reichte von begeisterter Zustimmung bis hin zur radikalen, ja feindseligen Ablehnung – Karl Hofer etwa sprach angesichts der Dominanz der so genannten lyrischen Abstraktion und des Informel von der »abstrakten SS«.⁵

Von einem Künstler, der sich um eine vergleichsweise maßvolle Annäherung an Amerika bemühte, und der die Kultur der USA in ihrer aktuellsten und leben-

digsten Form – den Jazz – zum Thema machte, handeln die folgenden Seiten. Das ambitionierte, wenn auch nur kurz währende Bestreben des deutschen Bildhauers Gerhard Marcks (1889–1981), den Blick nach Westen zu richten und sich dem ›ganz Neuen‹ zu widmen, verdient aus mehreren Gründen Beachtung. Zum einen liegt hier ein rarer Versuch vor, mit Amerika, genauer: mit dem schwarzen Amerika in Kontakt zu treten. Für einen Augenblick in seinem langen Schaffen hielt Gerhard Marcks inne und hinterfragte nicht bloß sein eigenes Tun, sondern auch die gesamte europäische Kulturtradition, der er sich zugehörig fühlte. Marcks erkannte, dass ein Künstler, der auf der Höhe seiner Zeit sein wollte, schwerlich umhin kam, sich mit der Kultur Amerikas – und das bedeutete eben auch: mit schwarzer Musik sowie mit abstrakter Kunst – auseinander zu setzen. Schließlich war sie es, die auch in Deutschland zunehmend »als freie Kunst, als Kunst der freien Welt, als Zeugnis der Freiheit«⁶ firmierte. Für Marcks ergaben sich dabei aber erhebliche Schwierigkeiten. Den Weg der Abstraktion zu beschreiten war er nicht gewillt. Als Künstler, der 40 Jahre lang dem gegenständlichen Bildschaffen verpflichtet gewesen war, weigerte er sich, seine individuelle Gestaltungsweise aufzugeben.⁷ Anders als etwa Piet Mondrian, der dem Jazz huldigte, indem er musikalische Rhythmen und Klangstrukturen in abstrakte, farblich differenzierte Raster goss, hielt Marcks konsequent an der Gegenständlichkeit fest. Es war seine Intention, den Jazz unmittelbar anschaulich zu machen, ihm gleichsam ein Gesicht zu geben.

Damit jedoch bewegte er sich auf ein Problem zu, das erst nach den Erfahrungen des Zweiten Weltkriegs zunehmend als solches erkannt wurde: Wie setzt man den schwarzen Körper ins Bild, ohne einen rassistischen Subtext mitzuliefern? Was der Bildhauer anstrebte, war, einen künstlerischen Ausdruck zu finden, der es erlaubte, sich über die Erfahrungen der NS-Zeit hinwegzusetzen oder diese schlicht auszublenken. Er wünschte, dem gegenwärtigen Amerika mit unvoreingenommenen Augen gegenüberzutreten. Der Grundwiderspruch lag darin, dass hier zwar ein zeitgenössisches kulturelles Phänomen visualisiert wurde, jedoch unter Zuhilfenahme überholter und zum Problem gewordener künstlerischer Modi. Anders ausgedrückt: Gerhard Marcks wollte eine neue Sprache mit einer alten Grammatik sprechen. Das konnte nicht gut gehen.

Amerika?

Wer sich auf den Weg macht, um Spuren des schwarzen Amerika in der österreichischen und deutschen Kunst der Nachkriegszeit zu suchen, gerät schnell in Verlegenheit. Die Annahme, es müsste ein Leichtes sein, den Einfluss schwarzer US-amerikanischer Kultur und Lebensformen auf die deutschsprachige Kunst-

produktion der 1950er Jahre zu belegen, erweist sich schnell als falsch. Obwohl in der Nachkriegsgesellschaft das Erscheinungsbild eines schwarzen GIs durchaus zur Alltagserfahrung gehörte, weiße Frauen in Begleitung von schwarzen Männern keine Seltenheit waren, »Mischlingskinder« in die Grundschulen eingeschrieben wurden und man in Deutschland sogar die Puppenproduktion umstellte und die Spielwarenhändler nun auch schwarze Puppen in ihrem Sortiment führten (dies wohl ein untrügliches Zeichen für gesellschaftliche Veränderungen), scheint von Seiten der bildenden Künstler keinerlei Interesse bestanden zu haben, in irgendeiner Form auf die veränderte Situation zu reagieren. Die Durchsicht der von 1945 bis 1955 erschienenen Schriften, die das langsam wieder einsetzende Kunstgeschehen der Nachkriegsjahre zum Inhalt haben, belegt mit großer Deutlichkeit, dass Amerika, zumal das schwarze, im betreffenden Zeitraum von den bildenden Künstlern Österreichs und Deutschlands kaum wahrgenommen wurde.⁸ Es ist paradox: Just jenes Land, dessen Bemühungen um einen »*cultural exchange* [...] für die [europäische] Nachkriegskunst entscheidend waren«,⁹ wurde in München, Berlin oder Wien einfach ignoriert. Das erstaunt umso mehr, als viele der einst gefeierten und dann von den Nazis vertriebenen Künstler mittlerweile selbst in den USA lebten (u.a. Max Beckmann, Lyonel Feininger, Josef Albers), was eine etwaige transatlantische Kulturvermittlung hätte begünstigen können. Das geschah aber kaum. Amerika blieb bis etwa 1960 ein weißer Fleck auf den Orientierungskarten deutschsprachiger Künstler. Deren Blick war lange Zeit fast ausschließlich introspektiv oder aber – im besten Fall – nach Paris gerichtet. Zahlreiche Kunstaustellungen aus den ersten Nachkriegsjahren legen davon ein beredtes Zeugnis ab, unter anderem auch die *documenta I*.

Documenta I

In der gesamten deutschen Nachkriegsgeschichte gab es wahrscheinlich keine zweite Kunstschau, die von so hoher kulturpolitischer Bedeutung war wie die *documenta I*. Ausgerichtet im Sommer 1955 im Kasseler *Fridericianum* und kuratiert vom Kunsthistoriker Werner Haftmann, markierte die *documenta I* einen Neubeginn im künstlerischen Selbstverständnis der BRD. Es war Haftmanns erklärtes Ziel, die Schatten der jüngeren Vergangenheit hinter sich zu lassen und der deutschen Kunst wieder zu internationalem Ansehen zu verhelfen. Grundsätzlich ging es vor allem darum, ein offenes und weithin sichtbares Bekenntnis zur Moderne abzulegen. Nach zwölf Jahren des nationalsozialistischen Schreckens und weiteren zehn Jahren des Wiederaufbaus, in denen Deutschland andere Sorgen als die Pflege der schönen Künste gehabt hatte, sah Haftmann nun endlich die Zeit gekommen,

das moderne Bildschaffen wieder stärker ins Bewusstsein der Öffentlichkeit zu rücken. Dazu bedurfte es eines geeigneten Forums, wo nachgeholt werden konnte, was nach 1933 nicht mehr möglich gewesen war, nämlich die Thematisierung der Moderne unter ausschließlich positiven Vorzeichen. Genau das sollte die *documenta I* leisten: einen konzisen Überblick über die Entwicklung der modernen Kunst zu geben, wobei es aufzuzeigen galt, dass diese das folgerichtige Resultat einer historischen Entwicklung war. »Die großen Veränderungen in der modernen Kunst«, so Haftmann im Ausstellungskatalog, entstammen »einer aus der Geschichte herausgewachsenen, unabdingbaren inneren Notwendigkeit«. ¹⁰ Die Werke der von den Nazis verfeimten Künstler seien demnach nicht Ausdruck einer ›Entartung‹, sondern im Gegenteil die innovative Fortführung vorangegangener Entwicklungsschritte.

Die Teilnehmerliste der *documenta I* ist noch heute beeindruckend – sie liest sich wie das *Who is Who* der Klassischen Moderne: Georges Braque war ebenso vertreten wie Pablo Picasso, Piet Mondrian, Max Beckmann, Giacomo Balla, Giorgio de Chirico, Emil Nolde, Oskar Schlemmer, Karl Schmidt-Rotluff oder Oskar Kokoschka.

Da es in Kassel aber nicht nur darum gehen sollte, die vormalig ›entartete‹ Kunst zu rehabilitieren, sondern auch das zeitgenössische Bildschaffen vorzustellen, ¹¹ wurden ergänzend zahlreiche Werke der Gegenwart präsentiert. Haftmanns Intention war unmissverständlich: Er beabsichtigte, die moderne Kunst der 1950er Jahre mit der glorreichen Vergangenheit in Verbindung zu setzen, um wieder dort anzuknüpfen, wo die Entwicklung 1933 jäh unterbrochen worden war. Voller Selbstbewusstsein reihte er die *documenta I* denn auch ein in die Liste bedeutsamer Ausstellungen wie jene des *Werkbunds* von 1912 in Köln oder Herwarth Waldens *Herbstsalon* von 1913. ¹² An diesen Ereignissen, so legte Haftmann nahe, müsse sich die Gegenwart orientieren, sie seien das Erbe, auf das man Bezug zu nehmen habe und das es zu verwalten gelte.

So geschickt der Kurator seine Schau in Szene zu setzen wusste und so erfolgreich sie tatsächlich auch verlief, ¹³ rückblickend ist manche Eigentümlichkeit – sowohl was die Auswahl der gezeigten Objekte als auch was die Gesamtkonzeption anbelangt – unübersehbar. Befremdlich beispielsweise mutet die Tatsache an, dass jüdische Künstler in Kassel kaum vertreten waren. ¹⁴ Zwar war Haftmann stellvertretend für ganz Deutschland angetreten, um seine liberale Gesinnung zu demonstrieren. ¹⁵ Zur Präsentation von Künstlern wie Otto Freundlich, dessen Skulptur am Titelblatt des Ausstellungsführers *Entartete Kunst* (Abb. 1) abgebildet worden war, führte dies unverständlicher Weise aber nicht. Auch andere prominente Künstler wie beispielsweise George Grosz oder John Heartfield (also Maler, die explizit politische Kunst schufen) fanden 1955 keine Berücksichtigung. Überaus seltsam

ist auch der Umstand, dass in der Kasseler Ausstellung, die immerhin den Untertitel *Kunst des XX. Jahrhunderts* führte und in der nicht weniger als 670 Objekte gezeigt wurden, nur sieben Nationen vertreten waren: Deutschland (58 Künstler), Frankreich (42 Künstler), Italien (28 Künstler), Niederlande (2 Künstler), Schweiz (6 Künstler), England (8 Künstler), USA (3 Künstler).¹⁶ Kunsthistorische Ausgewogenheit oder auch nur Korrektheit schienen kein primäres Anliegen gewesen zu sein. Die im Katalog erfolgte Zuordnung des mit einem englischen Pass in der Schweiz lebenden Österreicher Oskar Kokoschka zu Deutschland wird an Skurrilität nur noch durch das geradezu bizarre Verschweigen des russischen Beitrags zur Moderne übertroffen. Russischer Konstruktivismus und Suprematismus fehlten in Kassel vollends. Doch auch die USA waren – gelinde gesagt – unterrepräsentiert: Von den drei ausgewählten Künstlern stammte nur einer tatsächlich aus den USA (Alexander Calder). Bei den beiden anderen, Josef Albers und Kurt Roesch, handelte es sich um Exildeutsche.



Abb. 1: Otto Freundlich, Der neue Mensch, 1912; Gips, Höhe 139 cm; Verbleib unbekannt, aus: *Entartete Kunst*, 1937, Titelblatt des *Ausstellungsführers* © Bildarchiv Preussischer Kulturbesitz



Abb. 2: Gerhard Marcks, Der Negertrumpeter, 1955 © Gerhard-Marcks-Stiftung, Bremen

»Der Negertrompeter«

So sehr also die erste *documenta* die schon erwähnte Reserviertheit Deutschlands gegenüber der amerikanischen Moderne zu prolongieren scheint, ganz ohne die USA ging es denn doch nicht. Im ersten Stock des *Fridericianums* war eine knapp 30 cm kleine Figur ausgestellt, die den Titel *Der Negertrompeter* trägt (Abb. 2). Es handelt sich dabei um eine 1950 geschaffene Bronzestatuetten von Gerhard Marcks. Der *Negertrompeter* sitzt nackt mit auffallend breit gespreizten Beinen auf einem quadratischen Sockel. Seine linke Hand ruht entspannt auf seinem Knie, während er seine Rechte lässig am Mundstück einer vertikal aufgestellten Trompete abstützt. Obwohl der verhältnismäßig dicke Musiker vollkommen gerade sitzt, wirkt er nicht leblos oder steif. Dafür sorgt zum einen der leicht vorgeneigte Kopf, besonders aber sein keck aufgerichteter linker Fuß, der – so scheint es – gerade bedächtig im Rhythmus wippt. Die Statuette ist seltsam nachlässig ausgeführt. Marcks verzichtete auf eine feine Oberflächenbearbeitung, wodurch der *Negertrompeter* fast den Charakter einer grob behauenen Holzfigur annimmt. Dieser Eindruck des Grobschlächtigen und ›Wilden‹ wird noch verstärkt durch die Monumentalität des Schädels, die dicken, wulstigen Lippen und die Locken am Kopf, die wie Beulen aussehen. Die Augen sind nur angedeutet. Vielleicht hält sie der Trompeter geschlossen, versunken im Rhythmus der Musik.

Die Skulptur, die in zwölf Abgüssen existiert,¹⁷ gibt dem heutigen Betrachter Rätsel auf. Was veranlasst den hoch angesehenen Gerhard Marcks, der in der Weimarer Republik neben Ernst Barlach, Wilhelm Lehmbruck und Käthe Kollwitz zu den wichtigsten modernen Bildhauern Deutschlands zählte, der Lehrer am *Bauhaus* gewesen und dessen Werk 1937 von den Nazis als ›entartet‹ eingestuft worden ist – was veranlasst einen solchen Bildhauer, 1950 eine Skulptur anzufertigen, die scheinbar alle nationalsozialistischen Vorurteile gegenüber Schwarzen erneut zum Ausdruck bringt? Das jahrzehntelang geübte Spiel des Reduzierens des Schwarzen auf einige wenige Eigenschaften, die alle zusammen dem Fundus des Exotisch-Kolonialen entstammen, scheint auch hier abermals zur Anwendung zu kommen. Wieder findet man das Strapazieren alter Klischeebilder, wieder kommt es zu jenen saloppen Gleichsetzungen (schwarz = nackt = wild, aber musikalisch), die schon die Expressionisten amüsant gefunden haben. Genau zwanzig Jahre nachdem im Amtsblatt des Thüringischen Ministeriums für Volksbildung unter dem Titel *Wider die Negerkultur für deutsches Volkstum*¹⁸ eine Art Programm zur NS-Kunstpolitik veröffentlicht worden war, und zwölf Jahre nach der Düsseldorfer Ausstellung *Entartete Musik*¹⁹ fertigte Gerhard Marcks seinen *Negertrompeter* und stellt ihn 1955 in Kassel aus – in einer Ausstellung, die es sich zum Ziel gesetzt hatte, ein neues Kulturverständnis einzuläuten. Wie ist das zu erklären? Eine genaue Analyse der Skulptur vermag darauf eine erste Antwort zu geben.

Europa vs. Amerika

Vergleicht man die Bronze mit den anderen Werken Gerhard Marcks' aus der Zeit um 1950, so wird schlagartig bewusst, dass sie eine Sonderstellung einnimmt. Sowohl inhaltlich als auch formal unterscheidet sich der *Negertrompeter* grundlegend von allen übrigen Arbeiten jener Jahre. Im Regelfall schuf Marcks damals extrem dünnfigurige Gestalten, die über eine nur geringe Standfestigkeit verfügen und deren labile Haltung durch eine markante Längung der Gliedmaßen noch verstärkt wird. Er knüpfte damit an eine Tradition deutscher Bildhauerkunst an, die um 1910–1915 ihren Höhepunkt hatte und als deren Hauptvertreter Wilhelm Lehmbruck gilt.²⁰ Als zweiten wichtigen Referenzpunkt muss die Kunst der Antike genannt werden. Die oft kapriziöse Linieneinführung hellenistischer Figuren findet in den Arbeiten Marcks' einen deutlichen Nachklang, und auch Werke der Archaik hinterließen unverkennbare Spuren.²¹

Von all diesen Charakteristika – die bewusste Bezugnahme auf die deutsche und griechische Kunstgeschichte, die Bevorzugung eines ganz bestimmten Körperideals sowie das Thematisieren des antiken Mythos, der europäischen Erzählung schlechthin – hebt sich der *Negertrompeter* deutlich ab. Wie ein bewusst gesuchtes Gegenbild erscheint der beliebte Musiker, dessen Urtümlichkeit durch seine Nacktheit angezeigt wird²² und der bildwürdig geworden ist nicht aufgrund seiner Zugehörigkeit zur alten Welt mit ihren alten Mythen, sondern als Repräsentant der neuen Welt mit ihrem neuen Mythos, dem Jazz.

An diesem Punkt, der Musik, wird auch am ehesten ersichtlich, dass es Marcks keinesfalls um eine Diffamierung des schwarzen Amerika und seiner Kultur ging. Vielmehr war es seine Absicht, den *Negertrompeter* in einem durchwegs positiven Licht zu zeigen. Die konzentrierte Spannung, welche die Figur auszeichnet, das in sich versunkene Miterleben des Rhythmus, die gesteigerte Lässigkeit in der Körpersprache – all das unterscheidet sich grundlegend von der infamen Weise, in der das NS-Regime Schwarze darstellen ließ. Wenn es wirklich Vorbilder für Marcks gegeben hat, dann sind diese nicht bei den Nazis, sondern am ehesten in der Zwischenkriegszeit zu finden. Künstlerkollegen wie Otto Dix, Karl Hofer, Carry Hauser oder Lyonel Feininger, mit denen Marcks in zum Teil engem Kontakt stand, hatten in den 1920er Jahren immer wieder den Versuch unternommen, das Motiv des schwarzen Musikers in ihre Ikonographie aufzunehmen. Besonders Hofer erntete dafür den blinden Hass der Nazis. In der Düsseldorfer Ausstellung *Entartete Musik* (1938) wurde er mit seinem Werk *Jazzband* an der Seite von Ernst Krenek präsentiert, der – wie man in der Schau erfuhr – »in *Jonny spielt auf* die Rassenschande als die Freiheit der Neuen Welt«²³ propagierte (Abb. 3).

Diese Semantik hinter sich zu lassen und zurückzukehren zu einer »sauberen Tradition«²⁴ deutscher Kunst – das war es, was Marcks vorschwebte, als er den *Neger-*



Abb. 3: Foto aus der Ausstellung Entartete Musik, Düsseldorf 1938 © Ullstein Buchverlage GmbH, Berlin

trompeter schuf. Er hatte offenbar die Absicht, die Ästhetik der als »entartet« gebrandmarkten Kunst fortzusetzen beziehungsweise zu rehabilitieren. Gleichzeitig aber (und das ist aus heutiger Sicht nur schwer begreiflich), war Gerhard Marcks 1950 ernsthaft darum bemüht, ein – wie er glaubte – authentisches Bild des Schwarzen zu zeigen.

»Dionysos in Negermasken«

Methodologisch ist es bekanntlich problematisch, wenn von der Künstlervita auf das Werk geschlossen wird. Im Fall des *Negertrompeters* aber muss die Biographie herangezogen werden, weil sie das Bild, das Marcks vom schwarzen Amerika hatte, besser verständlich macht.

Auf Vermittlung des Kunsthändlers Curt Valentin, der von 1937–1954 in New York eine Galerie betrieb, erhielt der deutsche Bildhauer 1950 einen prestigeträchtigen Auftrag. Im Namen der *Fairmont Park Art Association* sollte er gemeinsam

mit berühmten Kollegen wie Ossip Zadkine und Ahron Ben-Shmuel in Philadelphia eine überlebensgroße Skulptur mit dem Titel *Social Consciousness* anfertigen. Der Auftrag erfüllte Marcks mit Stolz, auch wenn er Vorbehalte gegenüber den USA hegte: »Die Amis sind primitiv, prahlerisch, amusisch, aber sie respektieren die Freiheit, auch des Künstlers.«²⁵ Zur Entgegennahme des Auftrags reiste er im Mai 1950 nach Amerika, besuchte New York, Boston und Philadelphia und war – wie seine Tagebuchaufzeichnungen belegen – einigmaßen irritiert. Einerseits zeigte er sich angetan von der Unvoreingenommenheit, mit der man zeitgenössischen Künstlern begegnete; gleichzeitig aber misstraute er der »gedankenlosen perhaps-Fröhlichkeit«,²⁶ die er besonders in New York zu entdecken vermeinte. Auf dem Rückflug notierte er grüblerisch, seinen Aufenthalt zusammenfassend:

Unter mir Neufundland, ein schäbiger Pelz mit großen Löchern und Rissen [...]. Ich frage mich z.B.

1. warum so viele Menschen es vorziehen zu hassen – und warum wir Deutschen es darin allen zuvor getan haben. 2. warum mich alles so langweilt, was der westlichen Welt ihr Inhalt scheint. 3. warum man im Westen längst zur abstrakten Kunst en masse übergegangen ist, und warum ich für mich das nicht mitmachen kann?

Ad I: Kein Tier gleicht dem Deutschen so wie das Groundhough, Erdferkel, ein großer Hamster mit halblangem Buschschwanz, fett wie ein Nazi, grau. Er fällt jeden Hund zähneknirschend an, beißt sich mit ihm herum und bekommt zum Schluß das Rückgrat gebrochen.

Ad II: ausgenommen eine Capelle von Negeramateuren. Hinreißend für Auge und Ohr, ein Konzert von Urwalddämonen, Dionysos in Negermasken. Geisterhaftes Gewieher auf dem Saxophon, Raserei auf der Pauke. Perfekte Negerplastik. Leidenschaftliche Liebesgesänge der augenrollenden Mädchen. Verhaltener Tanz, träge wie Oran Utan-Arme. Hier ist *Leben*.

Ad III: Dies in den Abstrakten zu sehen bin ich nur selten imstande. Jedoch, ich könnte mir denken, es giebt einige, und ich wollte ich käme dahin. Aber das meiste ist blutloser Ästhetenkram, herzlose Akrobatik – Kunstgewerbe. Jedoch, man könnte vergleichsweise so unmittelbare Mittel finden wie einst die Neger und Indianer, ohne den Wettlauf mit der durch wissenschaftliche Forschung entweihten Natur. [...] Die letzten Rembrandts z.B. haben etwas über alle Natur hinaus was uns erschüttert ohne Umwege.²⁷

Drei Wochen später kam Gerhard Marcks noch einmal auf seine Erfahrungen in Amerika zu sprechen. In einem Brief an seinen Bildhauerkollegen Richard Scheibe fand er deutliche Worte: »America wird die abendländische Tradition nicht fortset-

zen. [...] Ob das das Ende ist, wage ich nicht zu entscheiden, halte sogar für wahrscheinlich, daß nach Beendigung des bürgerlichen Zeitalters die Kunst, die ewige, sich einen andern Anzug anziehen muß.«²⁸

Es sind vor allem zwei Aspekte, die an den Zitaten Beachtung verdienen: Erstens scheint in Marcks mehr und mehr der Verdacht gekeimt zu sein, dass die Aufrechterhaltung beziehungsweise Fortführung einer explizit europäischen Kunsttradition mit erheblichen Schwierigkeiten verbunden sein dürfte. Sich nur auf die eigene glorreiche Vergangenheit zu berufen und so zu tun, als sei Amerika gar nicht vorhanden, erschien dem Bildhauer zunehmend problematisch. Überaus hellhörig, wenn auch mit wachsender Beunruhigung, erkannte er, dass die Kunst der Gegenwart sich wohl oder übel »einen anderen Anzug anziehen muss«.

Dass dieser »andere Anzug« – zweitens – aber just die Abstraktion sein sollte, missfiel Marcks. Schnell war er mit ablehnenden Worten zur Hand: Sie langweil ihn, sei blutloser Ästhetekram, herzlose Akrobatik, Kunstgewerbe. Was ihr fehle, sei Unmittelbarkeit, Natürlichkeit, kurz: das »Leben« – etwas, das er im Lauf seines Aufenthalts in den USA offenbar nur einmal erfuhr, und zwar während eines Konzerts von »Negeramateuren«. Hier, inmitten der »rasenden Urwalddämonen«, sah er einen Weg, der ein Ausweg sein könnte aus der hoffnungslosen Lage, in welche die Kunst in Deutschland geraten war. Der *Negertrompeter*, der unmittelbar nach Marcks' Rückkehr aus den USA entstanden sein dürfte, muss somit als sehr persönlicher Versuch gelesen werden, die vermisste Unmittelbarkeit in der Kunst zurückzuholen.

Schwarze Engel

Dass Gerhard Marcks das Bedürfnis hatte, sich dem Jazz als einer Kunstform zuzuwenden, die zwar nicht brandneu, aber immerhin authentisch zu sein versprach, ist wenig verwunderlich in einer Zeit, als der Kalte Krieg seinen Schatten über Europa warf. Die Verunsicherung und Orientierungslosigkeit vieler deutscher Maler und Bildhauer zu Beginn der 1950er Jahre resultierte nicht bloß aus dem kompletten Zusammenbruch aller Werte während des Zweiten Weltkriegs, sondern auch aus der wachsenden politischen und ideologischen Spannung, der man sich nach 1945 erneut ausgesetzt sah. Gerade in Berlin, wo Marcks 1955 zum ordentlichen Mitglied der Akademie der Künste ernannt wurde, herrschte ein Klima, in dem die »Auseinandersetzung zwischen der älteren und jungen Moderne, zwischen *figürlich* und *abstrakt* zu einem Glaubensstreit zwischen östlicher Unfreiheit und westlicher Freiheit geworden war.«²⁹ Die solcherart erfolgte Politisierung künstlerischen Schaffens, die in Karl Hofers zitiertem Ausspruch von der »abstrakten SS« einen Höhepunkt

fand, nährte bei Marcks ganz offensichtlich den Wunsch, einen Weg einzuschlagen, der ihn weg führte von der beklemmenden Enge heimischer Kulturpolitik und der gleichzeitig die Möglichkeit bot, das schwarze Amerika in seinen künstlerischen Fokus zu bringen.

Nichtsdestotrotz fiel das Ergebnis ambivalent aus. Auch wenn man Marcks' wohlwollende Intentionen mit berücksichtigt und anerkennt, dass er bereit war, seinen Kunstbegriff zu erweitern oder neu zu definieren (»der andere Anzug«) – die besondere Art, wie er das Thema in Angriff nahm, ist wenig originell. Kunst-historisch gesehen kann man sich tatsächlich nur wundern, dass sechzig Jahre nach Gauguin, 45 Jahre nach Picasso und 35 Jahre nach Carl Einsteins bedeutsamer Schrift für die Anerkennung schwarzafrikanischer Kunst³⁰ Gerhard Marcks 1950 plötzlich den innovativen Gehalt außereuropäischer Kulturen entdeckte. Auch dass Marcks gerade im schwarzen Trompeter das »echte« Leben verkörpert sah, mag aus kunsthistorischer Sicht erstaunen, schließlich gehörte der Jazzmusiker schon in den 1920er Jahren zu den bevorzugten Themen der bildenden Kunst. Dennoch darf nicht übersehen werden, dass Marcks' etwas hilflose Versuche für Deutschland und Österreich durchaus repräsentativ waren. Eine kursorische Lektüre diverser Bild-medien aus den 1950er Jahren belegt, dass die Annäherung an die Schwarzen auf stets dieselbe Weise erfolgte. Allerorts war man darum bemüht, ein grundlegend neues, weitgehend vorurteilsfreies Verhältnis zum Schwarzen aufzubauen. In der überregionalen Wochenzeitschrift *Wochenend – Bilderzeitung zur Erholung vom Alltag* beispielsweise wurde über Jahre hinweg gebetsmühlenartig wiederholt, dass es im Leben und in der Liebe auf die Hautfarbe nicht ankommen dürfe. Ein Bericht vom 18. Juni 1955 (*Mutterliebe zu fremdem Blut*), der von der tapferen Tat einer Frau aus Lemgo erzählte, die ein Findlingskind, eine »Mulattin«, gegen den Widerstand der Behörden bei sich aufgenommen hatte, schloss mit der Belehrung, dass sich Zuneigung nicht zwingend nur zwischen Deutschen zu entwickeln vermag: »Dagegen kann Liebe, die zwischen fremdem Blut im Herzen aufkeimt und es wie ein sonnenbestrahlter Quell wärmt und anregt, gleiche Gefühle der Zusammengehörigkeit auslösen als bei blutsmäßiger Verbindung und sich zuweilen sogar noch länger behaupten.«³¹

Die etwas brachiale Form der Volksaufklärung, der sich das *Wochenend* verschrieben hatte, führte in den 1950er Jahren mit großer Regelmäßigkeit dazu, dass auch über moderne Musik und hier besonders über den Jazz berichtet wurde. Glos-sen, in denen der Frage nachgegangen wurde, ob Jazz nun »Musik oder eine Seuche« (Abb. 4) sei, fanden sich um 1955 ebenso wie Bildreportagen zu Jazzkonzerten der jungen Hildegard Knef oder Fotos, die Nadja Tiller und Caterina Valente im heißen Swing mit dem Schwarzen John Bubbels, dem »besten Steptänzer der Welt« zeigen.³² Auch die bildende Kunst war bisweilen Thema der Zeitschrift. Am 11. Juni 1955 etwa

wurde den heimischen Malern ausgerichtet, dass die moderne Zeit auch die Bildinhalte grundlegend verändert habe. Ein Filmbericht über Otto Premingers *Carmen Jones* (USA 1954, mit Harry Belafonte und Dorothy Dandridge in den Hauptrollen) beginnt mit Ausschnitten aus einem Gedicht, das bemerkenswerterweise 15 Jahre später in der Interpretation der DDR-Chanteuse *Alexandra* zu einem veritablen Hit des deutschen Schlagers wurde:

Sagt, warum malt ihr denn nur weiße Engel
 die vom blauen Himmel schweben?
 Diese kleinen nackten Bengel
 muß es doch auch anders geben.
 Warum denkt ihr denn nie daran,
 Daß auch ein Engel schwarz sein kann [...].³³

Wohin auch immer man im popularkulturellen Bereich blickte, ob auf den deutschen Schlagermarkt, in die Boulevardpresse oder in die Kinosäle – das allgemeine Bemühen um einen Zugang zu Amerika und den Schwarzen ist um 1950 kaum überseh- und keinesfalls überhörbar.



Abb. 4: Titelblatt der Zeitschrift *Wochenend*, 1950er Jahre © Elefantpress, Berlin

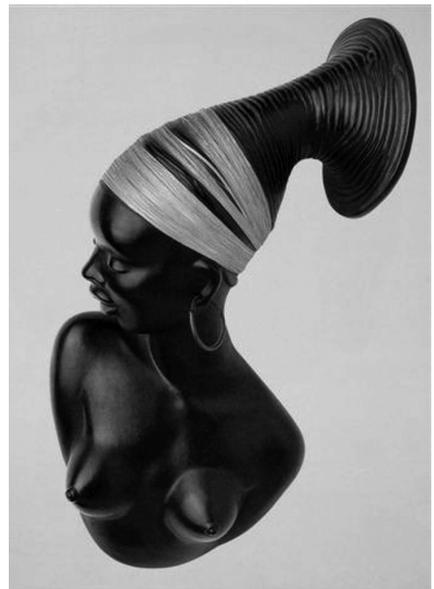


Abb. 5: Karl Grössl/ Fa. Keramos, *Negerin*, 1956 © Sammlung Horst Makus

»Negerin mit Hand«

Der Wille zur kulturellen Neuausrichtung war also vorhanden, allein es mangelte an einer adäquaten Sprache. In den Zeitungsartikeln behalf man sich deshalb im Regelfall mit der Verwendung wohlbekannter Vokabel (»fremdes Blut«), grub längst überkommen geglaubte Topoi aus (der »Neger« in seiner nackten »Natürlichkeit«) und versicherte, dass man es nun ja ganz anders, nämlich positiv meine.

Wie weit das Bemühen um einen neuen, vorgeblich vorurteilsfreien Umgang mit dem schwarzen Körper gehen konnte, offenbart sich in besonderer Weise in einem bislang kaum bearbeiteten Randbereich des Kulturschaffens, der Wandmaskenproduktion.³⁴ Keramische Wandmasken erfreuten sich etwa zwischen 1930 und 1970 vor allem in Großbritannien, aber auch in Italien, Österreich und Deutschland einer außerordentlichen Beliebtheit. Zwar datieren die ersten Beispiele einer genuin keramischen Maskenkunst aus der Zeit um 1890, doch zum begehrten Dekorationsstück für Haus und Wohnung wurde die Maske erst nach dem Zweiten Weltkrieg. Angesehene und traditionsreiche Betriebe wie Gmundner Keramik oder die Karlsruher Majolika-Manufaktur brachten in immer kürzeren Abständen neue Modelle auf den Markt. Diese wurden zumeist zweimal jährlich auf Messen vorgestellt und fanden reißenden Absatz.

Zu den besonders beliebten Modellen zählten die so genannten Negermasken. Über die individuellen Beweggründe des Erwerbs einer solchen ist wenig bekannt, doch waren Masken und Figuren schwarzer, zumeist sehr junger Frauen derart gesucht, dass sie in den 1950er Jahren fast alle Keramikbetriebe in ihrem Programm führten. Das Angebot war reichhaltig: Während Gmundner Keramik zumeist etwa zwanzig Zentimeter hohe Köpfe produzierte, die Titel wie *Negerin mit Hand* oder *Negerin mit Hut* trugen, zeigte die Firma Keramos (mit Sitz in Wien) an ihren Figuren nicht nur den Kopf, sondern gern auch den – selbstredend – nackten Oberkörper der »Negerin« (Abb. 5). Wer lieber schmökerte und sich nicht gleich entscheiden wollte, welches Modell er erwerben sollte, fand Hilfe etwa bei der Firma Goldscheider in Fredelsloh, die Verkaufskataloge produzierte, in denen, je nach Geschmack, aus ganz unterschiedlichen Typen ausgewählt werden konnte: schwarze Frauen mit Ohrring oder ohne Ohrring; mit Kopfbedeckung oder barhäuptig; mit Halsschmuck oder ohne Hals.

Was an den Figuren besonders auffällt, ist die Physiognomie. In vielen Fällen (wenn auch nicht in allen) zeigen die Gesichter eine deutliche Tendenz zur »Europäisierung«. Mit ihren kleinen, schmalen und spitzen Nasen sind diese Figuren den »weißen« keramischen Verkaufsschlagern *Heidi* oder *Lilo* tatsächlich nicht unähnlich. Als Schwarze identifizierbar sind sie oft lediglich durch die dunkle Glasur sowie durch Attribute wie große Ohrringe oder Basthüte.

Einer solchen verkaufsfördernden Tendenz zur Verniedlichung und letztendlich Trivialisierung des schwarzen Körpers versuchte Marcks offenbar entgegenzuwirken.³⁵ Er gestaltete den *Negertrompeter* demnach in deutlicher Abgrenzung, gleichsam als Antithese zu den modischen Keramikmasken seiner Zeit. In seiner verzweifelten Suche nach ›Leben‹, das heißt nach Authentizität kehrte er zurück zur Ästhetik afrikanischer und ozeanischer Holzfiguren, die Picasso im Pariser *Musée du Trocadéro* oder die Brückekünstler im Dresdener *Museum für Völkerkunde* gesehen und bewundert hatten.³⁶ Genau dieses produktive Anschließen an die Meisterleistungen der europäischen Moderne dürfte es gewesen sein, was Werner Haftmann beeindruckt und bewogen hat, die Bronzestatuette von Marcks in Kassel auszustellen. In geradezu idealer Weise verkörperte der *Negertrompeter* den allgemeinen Wunsch, die deutsche Kunst der Gegenwart mit jener der Expressionisten oder Kubisten in Beziehung zu setzen.

Ob Gerhard Marcks sein Werk als gelungen ansah, ist nicht überliefert. Erfolgreich war er damit allemal. Von den zwölf Versionen der Bronze gingen immerhin zwei an bedeutende deutsche Museen (*Niedersächsisches Landesmuseum Hannover*, *Hamburger Kunsthalle*), wobei jedoch bezweifelt werden darf, dass die Kuratoren über die Intentionen des Künstlers Bescheid wussten. Zumindest im Fall der *Hamburger Kunsthalle* ist überliefert, dass der *Negertrompeter* lediglich als Kuriosum, als gelungener Witz interpretiert wurde: In den Ankaufsberichten wird Marcks' Figur als »Beispiel der grotesken Note in seinem Werk«³⁷ beschrieben.

Für Gerhard Marcks, der im Laufe seines Lebens immer größere Zweifel an der Zeitgemäßheit seines Tuns hegte, war der *Negertrompeter* die erste und zugleich letzte künstlerische Auseinandersetzung mit den USA.³⁸ Seine Faszination für außereuropäische Kulturen blieb zwar bestehen, doch äußerte sich diese schon bald in einer verstärkten Hinwendung zu Afrika. Aber auch dabei handelte es sich nur um eine kurze Episode. Gegen Ende seiner Schaffenszeit kehrte er wieder zur Antike als der maßgeblichen Quelle seiner Arbeit zurück. Zur Abstraktion fand er nie.

Was der Künstler 1950 prognostiziert hatte, erfüllte sich innerhalb weniger Jahre. Die Abstraktion amerikanischer Prägung – der *Abstrakte Expressionismus/New York School* – entwickelte sich in atemberaubender Geschwindigkeit zu der Kunstsprache schlechthin. Die Gründe dafür liegen heute auf der Hand: Unter Federführung der USA wurde ab den späten 1940er Jahren konsequent am Mythos der freien Kunst gearbeitet, die – so hieß es – in ihrer modernen Form nur abstrakt sein konnte und die als politisches Mittel im Kalten Krieg eingesetzt wurde.³⁹ Maler wie Jackson Pollock, Barnett Newman, Willem de Kooning und Mark Rothko galten bald als die weltweit führenden Künstlerpersönlichkeiten. Werner Haftmann, dem auch die Verantwortung für die *documenta II* oblag, reagierte rasch: Die Kasseler Schau geriet 1959 zur groß angelegten Demonstration der Kraft der modernen amerikanischen Kunst. Ein schwarzer Künstler war nicht vertreten.

Anmerkungen

- 1 Hellmuth Karasek, *Go West! Eine Biographie der 50er Jahre*, Hamburg 1996, 54.
- 2 Ebd., 56 f.
- 3 Vgl. Katja von der Bey, *Codierungen abstrakter Malerei: Kunstdiskurs und -ausstellungen im westlichen Nachkriegsdeutschland 1945–1952*, unveröffentlichte phil. Diss., Oldenburg 1997.
- 4 Unmittelbar nach Kriegsende war im offiziellen Deutschland von der Abstraktion noch keine Spur zu entdecken. Noch 1953, als nach einem landesweiten Spendenaufruf Kunstwerke angekauft wurden, die man als Dank für die aus aller Welt eingelangten Care-Pakete in insgesamt 28 Länder verschicken wollte, dominierten gegenständliche Arbeiten. Unter den Hunderten von Werken, die erworben wurden, befand sich nicht ein einziges abstraktes Bild, vgl. Martin Warnke, *Von der Gegenständlichkeit und der Ausbreitung der Abstraktion*, in: Dieter Bänisch, Hg., *Die fünfziger Jahre. Beiträge zu Politik und Kultur*, Tübingen 1985, 210 f.
- 5 Zitiert nach ebd., 209.
- 6 Martin Damus, *Kunst in der BRD 1945–1990*, Reinbek bei Hamburg 1995, 118.
- 7 Vgl. Birk Ohnesorg, *Ein anderer Zeitgeist. Positionen figurlicher Bildhauerei nach 1950*, Berlin 2005.
- 8 In dieser Hinsicht besteht ein erheblicher Unterschied zur Literaturszene. Während die Österreicher bereits 1945 ausführlich über die Existenz des »amerikanischen Romans« informiert wurden, scheint Amerika in der bildenden Kunst kein Thema gewesen zu sein, vgl. Gérard Jarlot, *Der amerikanische Roman*, in: Wort und Tat (1946), H. 2, 127–134.
- 9 Klaus Herding, *Humanismus und Primitivismus. Probleme früher Nachkriegskunst in Deutschland*, in: *Jahrbuch des Zentralinstituts für Kunstgeschichte*. Bd. IV, München 1988, 282.
- 10 Werner Haftmann, *Einleitung*, in: *Documenta (Ausst. Kat.)*, München 1955, 17.
- 11 Paradigmatisch heißt es im Katalogbeitrag des Direktors des *Fridericianum*, Heinz Lemke: »In unserer Zeit, die alle menschlichen Maßstäbe und geistigen Ordnungen immer wieder in Frage stellt, müssen wir – ständig neu – versuchen, unseren eigenen Standort zu bestimmen. Dieser Standortbestimmung im Bereich der bildenden Kunst soll auch unsere Ausstellung dienen«, vgl. ebd., 13.
- 12 Vgl. Haftmann, *Documenta 1955*, 15.
- 13 Die *documenta I* zählte mehr als 130.000 Besucher, der Katalog war innerhalb kurzer Zeit ausverkauft.
- 14 Vgl. Walter Grasskamp, *Die unbewältigte Moderne. Kunst und Öffentlichkeit*, München 1989, 96.
- 15 In diesem Sinn ist Walter Grasskamp durchaus zuzustimmen, wenn er in der *documenta* den bewussten Versuch sieht, eine Art nachträglicher Gegenveranstaltung zur Münchner Ausstellung *Entartete Kunst* von 1937 zu organisieren.
- 16 Das Geschlechterverhältnis betrug übrigens 20:1 zugunsten der Männer.
- 17 Vgl. Günter Busch, Gerhard Marcks. *Das plastische Werk*, Frankfurt am Main, Berlin u. Wien 1977, 355 f.
- 18 Dort heißt es u.a.: »Seit Jahren machen sich fast auf allen kulturellen Gebieten in steigendem Maße fremdrassige Einflüsse geltend, die die sittlichen Kräfte des deutschen Volkstums zu unterwühlen geeignet sind. Einen breiten Raum nehmen dabei die Erzeugnisse ein, die, wie Jazzband- und Schlagzeug-Musik, Negertänze, Negergesänge, Negerstücke, eine Verherrlichung des Negertums darstellen und dem deutschen Kulturempfinden ins Gesicht schlagen. Diese Zersetzungserscheinungen nach Möglichkeit zu unterbinden, liegt im Interesse der Erhaltung und Erstarkung des deutschen Volkstums«, zitiert nach: Hildegard Brenner, *Die Kunstpolitik des Nationalsozialismus*, Reinbek bei Hamburg 1963, 169.
- 19 Vgl. Albrecht Dümmling u. Peter Girth, Hg., *Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar*, Düsseldorf 1993; Joseph Horowitz, Hg., *Entartete Musik: Banned by the Nazis*, Los Angeles 1991; Bente-Helene van Lambalgen, Emanuel Overbeek u. Leo Samama, Hg., *Entartete Musik. Verboten Muziek onder het nazi-bewind*, Amsterdam 2004; Amaury du Closel, *Entartete Musik: Les voix étouffées du IIIe Reich*, Arles 2005.
- 20 Zum letztendlich aussichtslosen Versuch, nach dem Zweiten Weltkrieg eine auf Adolf von Hildbrand zurückgehende deutsche Tradition figurlicher Bildhauerkunst wiederzubeleben, vgl. zuletzt Arie Hartog, *Eine saubere Tradition? Überlegungen zur deutschen figurlichen Bildhauerei*, in: Penelope

- Curtis, Hg., *Taking Position. Figurative Sculpture and the Third Reich*, Leeds 2001, 31–41. Zu Recht vermerkt Hartog: »Die deutsche figürliche Tradition hat das Dritte Reich nicht überlebt. Die propagandistisch höchst wirksame Gleichsetzung von einer allgemeinen Menschendarstellung mit einer rassistischen Phantasie hatte sich in den Köpfen festgesetzt, und dagegen hatte die Bildhauerei nichts mehr zu bieten. Die wenigen Künstler, die an ihr festhielten, wurden schon bald (im Rahmen des Kalten Krieges) mit der These konfrontiert, die Figur sei das Thema der modernen Diktaturen«, ebd., 39.
- 21 Marcks, der in seinen Tagebüchern wiederholt sehnsuchtsvoll von der Antike schwärmte, unternahm zahlreiche Studienreisen nach Italien und nach Griechenland, wo er ab 1965 auch ein eigenes Haus besaß. Zur Rezeption der Antike in der deutschen Kunst der Nachkriegszeit vgl. Kai-Uwe Hemken, *Geschichte wird Natur. Zum mythischen Denken in der bildenden Kunst der 50er Jahre*, in: Gerda Breuer, Hg., *Die Zähmung der Avantgarde. Zur Rezeption der Moderne in den 50er Jahren*, Basel u. Frankfurt am Main 1997, 101–128.
 - 22 Es wäre zu diskutieren, in wie weit die explizite Nacktheit des Trompeters nicht auch erotische Implikationen in sich trägt. Laut Hugh Honour besteht in diesem Punkt ein großer Unterschied zwischen der europäischen und der amerikanischen Rezeption schwarzer Körper, besonders wenn diese in Verbindung mit der in Europa lang tradierten Orientalismmode dargestellt wurden. »Despite the increasing internationalism of Western art in the last quarter of the nineteenth century – encouraged by the great international exhibitions – the differences between European and American images of blacks became still more strongly marked. Erotic Orientalist fantasies of the type in which they were incorporated by European painters found little if any favor in America«, vgl. Hugh Honour, *The Image of the Black in Western Art. Vol. 4: From the American Revolution to World War I. Black models and white myths*, Cambridge Mass. u. London 1989, 187.
 - 23 Ausstellungskatalog *Entartete Musik*, zitiert nach: Dümling u. Girtz, *Musik* 1993, X.
 - 24 Zitiert nach: Hartog, *Tradition* 2001, 31. Den Begriff der »sauberen Tradition« verwendete Gerhard Marcks 1939 in einem Brief an Bernhard Hoetger.
 - 25 Marcks in einem Brief vom 10.3.1950, zitiert nach: Archiv für Bildende Kunst im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg, Hg., *Gerhard Marcks 1889–1918. Briefe und Werke*, München 1988, 138.
 - 26 Tagebucheintragung vom 31.5.1950, zitiert nach: ebd.
 - 27 Tagebucheintragung vom 5.6.1950, zitiert nach: ebd., Hervorhebung im Original.
 - 28 Brief an Richard Scheibe vom 25.6.1950, zitiert nach: ebd., 139 f.
 - 29 Hans-Joachim Manske, *Anschlußsuche an die Moderne: Bildende Kunst in Westdeutschland 1945–1960*, in: Axel Schildt u. Arnold Sywottek, Hg., *Modernisierung im Wiederaufbau. Die westdeutsche Gesellschaft der 50er Jahre*, Bonn 1993, 563–582, hier 572.
 - 30 Carl Einstein, *Negerplastik*, Leipzig 1915.
 - 31 *Wochenend. Bilderzeitung zur Erholung vom Alltag* vom 18. Juni 1955, 16.
 - 32 *Wochenend* vom 2. April 1955, 9.
 - 33 *Wochenend* vom 11. Mai 1955, 9.
 - 34 Vgl. Horst Makus, *50er Jahre Wandmasken. Schönheit und Exotik*, Stuttgart 2000.
 - 35 Zur bildhaften Darstellung des Schwarzen in europäischen Massenmedien besonders für Werbezwecke vgl. auch: Jan Nederveen Pieterse, *White on Black. Images of African and Blacks in Western Popular Culture*, New Haven u. London 1992.
 - 36 Vgl. grundlegend William Rubin, Hg., *Primitivism in the 20th Century (Ausst. Kat.)*, New York 1984; Jill Lloyd, *German Expressionism. Primitivism and Modernity*, New Haven u. London 1991; u. zuletzt Reinhold Heller, *Die Brücke und die zentrale Rolle des Primitiven*, in: Magdalena M. Moeller u.a., Hg., *Brücke – Die Geburt des deutschen Expressionismus*, München 2005, 69–78.
 - 37 Alfred Hentzen, *Erwerbungen neuerer Plastik in den Jahren 1951–1958*, in: *Jahrbuch der Hamburger Kunstsammlungen (Bd. 4)*, 1959, 198.
 - 38 Im Herbst 1963 bereiste Marcks noch einmal die USA. Künstlerische Spuren dieses Aufenthalts finden sich in seinem Werk allerdings nicht mehr.
 - 39 Vgl. Serge Guilbaut, *How New York Stole the Idea of Modern Art*, Chicago u. London 1983.