

Elie Nadelman (1882-1946): Bildhauer und Sammler

von Roman Kurzmeyer

Die Kunstgeschichte führt den amerikanischen Bildhauer Elie Nadelman als Erneuerer der klassizistischen Skulptur in ihren Büchern. Nadelman arbeitete als Künstler für die bedeutendsten Kunstsammler seiner Zeit, gründete und unterhielt in Riverdale-on-Hudson (New York) ein privates Museum für Volkskunst und gehörte durch seine Frau Viola Flannery der gesellschaftlichen Oberschicht New Yorks an. In Warschau geboren, hielt sich Nadelman 1903 sechs Monate in München auf, wo er mit klassischer griechischer Skulptur in Berührung kam und sich mit den Schriften und dem Werk des Bildhauers Adolf von Hildebrand (1847-1921) beschäftigte, zog 1904 nach Paris und 1914 weiter nach New York, wo er eine zweite Heimat fand.¹ An seiner Biographie lässt sich exemplarisch die örtliche Verschiebung des Weltkunstzentrums von München über Paris nach New York verfolgen.

In der Sammlung Prinzhorn findet sich weder ein Hinweis auf seine Person noch eine seiner Arbeiten. Es gibt dafür auch keinen Grund, denn Elie Nadelman war ein gesellschaftsbezogener, erfolgreicher Künstler der Moderne. Seine Arbeiten entstanden nicht wie diejenigen der Sammlung Prinzhorn im Schatten von Anstaltsdirektoren, Ärzten und Erziehern, sondern in Kenntnis der zeitgenössischen Strömungen und Debatten in Kunst und Kultur als ein entschiedener Beitrag zur künstlerischen Avantgarde. Seit den wegweisenden theoretischen Arbeiten von Michel Foucault sind zahlreiche Fallstudien zur Geschichte der Anstaltspsychiatrie erschienen und eine Reihe von Monographien zu Künstlerinnen und Künstlern, die unter den spezifischen Bedingungen der Psychiatrie des frühen 20. Jahrhunderts ihre Werke geschaffen haben. Diese aus der Perspektive der Geschichtswissenschaften verfassten Arbeiten führten in den letzten Jahren zu einem differenzierten Bild der „Psychopathologie des bildnerischen Ausdrucks“ und zu entsprechenden Relativierungen früherer Analysen und Standpunkte. Der vorliegende Beitrag fragt am Beispiel des amerikanischen Bildhauers Elie Nadelman nach den Rückwirkungen, die sich innerhalb der Kunstwelt aus diesem differenzierten Verständnis der „Bildnerie der Geisteskranken“, der „Art Brut“ und der „Outsider“ für die Bestimmung der „Norm“ ergeben. Diese Fragestellung ist eine Konsequenz meiner Arbeiten über das Kunstschaffen und die Lebens- und Produktionsbedingungen der beiden Schweizer Anstaltsinsassen Adolf Wölfli (1864-1930)² und Heinrich Anton Müller (1869-1930)³ sowie des afroamerikanischen Autodidakten Bill Traylor (1854-1949)⁴.

1 Vgl. zu Leben und Werk von Lincoln Kirstein, *Elie Nadelman*, New York 1973 (mit Texten des Künstlers und dem Gesamtkatalog der Zeichnungen).

2 Bettina Hunger, Michael Kohlenbach, Roman Kurzmeyer, Martin Stingelin, Hubert Thüning, Ralph Schröder, *Porträt eines produktiven Unfalls - Adolf Wölfli: Dokumente und Recherchen*, Basel / Frankfurt am Main 1993.

3 Roman Kurzmeyer (Hg.), *Heinrich Anton Müller (1869-1930): Katalog der Maschinen, Zeichnungen und Schriften*, Basel / Frankfurt am Main 1994.

4 Josef Helfenstein und Roman Kurzmeyer (Hgg.), *Deep Blues: Bill Traylor (1854-1949)*, Köln 1998.

Bilder als Symptome: Duchamp und Warburg

1913 machte der französische Künstler Marcel Duchamp (1887-1968) die ersten Skizzen für die heute als *Grosses Glas* bekannte Arbeit *La Mariée mise à nu par ses Célibataires, même* (1915-1923), und in seinem Atelier in Paris entstand in jenem Jahr mit *Bicycle Wheel* (1913) das erste Ready-made und die erste bewegliche Skulptur der westlichen Kunst.⁵ Zu Beginn jenes Jahres, am Abend des 17. Februar 1913, wurde in New York die „Armory Show“ eröffnet, eine Ausstellung internationaler moderner Kunst, in der Marcel Duchamp mit den vier Arbeiten *Le roi et la reine entourés des nus vites* (1912), *Portrait de joueurs d'échecs* (1911), *Nu descendant un escalier* (1912) und *Nu* (1912) vertreten war.⁶ Die Ausstellung wurde von der „Association of American Painters and Sculptors“ (AAPS) organisiert. Der Anlass ermöglichte einem breiteren amerikanischen Publikum die Begegnung mit der amerikanischen und europäischen Avantgarde, insbesondere mit dem in den Vereinigten Staaten noch unbekanntem Kubismus. Von Elie Nadelman, der damals noch in Paris lebte und sich erst im folgenden Jahr in New York niederliess, waren zwölf Zeichnungen und zwei Skulpturen ausgestellt.⁷ Die europäischen Künstler wurden auf dem Plakat als Gäste angekündigt, einige namentlich erwähnt. Duchamps Name fehlt auf der Ankündigung. Marcel Duchamp, dessen Gemälde *Nu descendant un escalier* nicht nur der Malerei, sondern vor allem des Titels wegen viel Aufmerksamkeit auf sich zog und öffentliche, teilweise spöttische Debatten auslöste, zählte zu den unbekannteren unter den jungen europäischen Künstlern. Selbst seine beiden in der Ausstellung ebenfalls vertretenen Brüder Raymond Duchamp-Villon und Jacques Villon waren damals bekannter und erfolgreicher als er. Während Matisse auf Ablehnung stiess, weil das amerikanische Publikum seine Malerei als aggressiv und hässlich empfand, drängten sich die Besucher vor Duchamps rätselhaftem Gemälde mit dem verführerischen Titel.

Am 2. März 1913, wenige Tage nach der Eröffnung der „Armory Show“, erschien im *Hamburger Fremdenblatt* ein kurzer Artikel des deutschen Kunsthistorikers Aby Warburg (1866-1929) mit dem Titel „Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt“.⁸ Der Autor schreibt über zwei grosse flandrische Bildteppiche aus dem 15. Jahrhundert, die er 1912 im *Palazzo Doria* in Rom gesehen hatte, und die, wie er vermutet, kurz nach ihrer Entstehung aus dem Norden Europas nach Italien gelangt waren. Die beiden Teppiche schildern Szenen aus dem Leben Alexanders des Grossen. Aby Warburg interessiert vor allem, auf welche Weise sie dies tun. Er nennt mögliche Quellen und zitiert insbesondere aus der Handschrift von Jean Wauquelin, in der er den Ursprung der Bilderzählungen vermutet. Der französische Schriftsteller Wauquelin erzählte um 1450 am burgundischen Hofe die Geschichte aus der griechischen Antike. In

5 Vgl. Calvin Tomkins, *Duchamp: A Biography*, London 1997, v. a. S. 116-142.

6 Vgl. Milton W. Brown, *The Story of the Armory Show*, New York 1988, v.a. S. 133ff. und S. 264-265.

7 Vgl. die Werkliste in: ebd., S. 298.

8 Aby M. Warburg, „Luftschiff und Tauchboot in der mittelalterlichen Vorstellungswelt“ (1913), in: Kulturforum Warburg (Hg.), *Aby Warburg: Von Michelangelo bis zu den Puebloindianern*, Warburg 1991, S. 79-86.

seiner Besprechung des einen Teppichs wirft Warburg die Frage auf, weshalb sich in ein und derselben Darstellung die damals modernsten Belagerungsmethoden und zeitgenössische Kleidung im Zusammenhang mit der alten Fabel von der Himmelfahrt Alexanders in einem von vier Greifen gezogenen Metallgehäuse und seinem Tauchversuch in einem gläsernen Fass finden. Seine Interpretation basiert sowohl auf literarischen Quellen als auch auf ausgezeichneten Kenntnissen der Kunst-, Sozial- und Wirtschaftsgeschichte der Renaissance.⁹ Warburg beurteilt den von ihm diskutierten Teppich als „inhaltsreiches Dokument zur Entwicklungsgeschichte der historischen Weltanschauung im Zeitalter der Wiedererweckung des klassischen Altertums in Westeuropa“. Er erkennt hier den Willen, sich im Norden antiker Grösse zu erinnern und folgert, dass die sogenannte burgundische Antike einen „wesentlichen und eigenartigen Anteil an der Erzeugung des modernen, auf die Beherrschung der Welt gerichteten Menschen“ hatte.

Die Texte von Aby Warburg bestechen durch ihre historische Schärfe und zeigen die Fähigkeit des Autors, Bilder als Symptome zu verstehen.¹⁰ Duchamps Arbeiten sind aufgrund ihrer Verweisdichte wegen von Interesse. Beide aktivieren neben der Form- und Stilgeschichte, den traditionellen Domänen der Kunstgeschichte, eine Vielzahl von weiteren Bezugssystemen. Warburg arbeitete an einem Geschichtsverständnis, das sich mit dem französischen Kunsthistoriker Georges Didi-Huberman als „Geschichte der symptomatischen Intensitäten“ bezeichnen möchte.¹¹ Er untersuchte die Widersprüche im Visuellen und wies damit auf die Grenzen der Repräsentation hin. Aby Warburg und Marcel Duchamp haben aus zwei entgegengesetzten Richtungen, der eine als Kunsthistoriker, der andere als Künstler, die ästhetische Autonomie des Kunstwerks in Frage gestellt. Mit dem Namen Marcel Duchamp verbinden wir heute eine künstlerische Strategie, die Gegenstände, Ideen und Handlungen unter den Bedingungen des Museums dekontextualisiert. Warburg hingegen löst das Kunstwerk aus dem musealen Umfeld und stellt es unter Rückgriff auf das gesamte ihm zugängliche Wissen in einen neuen Kontext. Er war überzeugt, dass jedes bedeutende Kunstwerk nicht nur Ausdruck der vom Künstler beabsichtigten Form und Erzählung ist, sondern auch Träger individueller und gesamtultureller Muster. Kunstwerke faszinierten ihn wegen dieser Ambivalenz. So wollte er in einer seiner bekanntesten Analogien in einer Fotografie einer Golfspielerin das Nachleben einer Kopfgängerin erkennen. Für eine Kultur, die einem linearen Zeit- und Geschichtsverständnis verpflichtet ist, stellt diese *Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen* ein Problem dar. Dies ist

9 Obschon der Hamburger Privatgelehrte nie ein Buch geschrieben hat und die wenigen, verstreut erschienenen Aufsätze lange nicht zugänglich waren, gehört er zu den inspirierendsten Kunsthistorikern der europäischen Moderne. Seinen Ruhm verdankt er nicht zuletzt der von ihm aufgebauten Bibliothek, die er nicht als kunsthistorisches Archiv, sondern als kulturwissenschaftliche Bibliothek konzipierte. Vgl. etwa Robert Galitz und Brita Reimers (Hgg.), *Aby M. Warburg, „Ekstatische Nymphen ... trauernder Flussgott“: Portrait eines Gelehrten*, Hamburg 1995.

10 Auf die Verwandtschaft des Bildverständnisses von Warburg und Duchamp hat schon Werner Hofmann hingewiesen in seinem Aufsatz „Die Menschenrechte des Auges“, in: Werner Hofmann, Georg Syamken, Martin Warke, *Die Menschenrechte des Auges: Über Aby Warburg*, Frankfurt / M. 1980, S. 102-104.

11 Vgl. Georges Didi-Huberman, *Vor einem Bild*, München / Wien 2000, S. 201.

die kulturelle Disposition, aus der seit der Moderne historische Kunstwerke in Europa befragt und neue Werke geschaffen werden.

Das Kennzeichen der historischen Avantgarden ist der Traditionsbruch. Aus diesem Grund haben diese sich für aussereuropäische Kunst, für die Kinderzeichnung, für die „Kunst der Irren“, die Volkskunst und das Kunsthandwerk begeistert und ihre ästhetischen Konzepte entsprechend erweitert. Paul Klee schrieb über Kinderzeichnungen und benutzte sie als Vorlagen für seine eigenen Zeichnungen und Gemälde.¹² André Breton war Kunde auf den Pariser Flohmärkten, sein Studio war eine Kunst- und Wunderkammer des 20. Jahrhunderts. Als Nadelman mit dem Aufbau seiner Sammlung europäischer und amerikanischer Volkskunst begann, die er schon 1926 ausserhalb New Yorks in einem eigenen Museum öffentlich zugänglich machte, verschickte Hans Prinzhorn aus der Psychiatrischen Klinik Heidelberg ein Rundschreiben an verschiedene europäische Anstalten mit der Bitte, ihm für seine klinische Sammlung Patientenarbeiten zu überlassen.¹³ Auf diese Weise legte er in wenig mehr als einem Jahr eine Sammlung von etwa 5'000 Arbeiten an und wertete sie wissenschaftlich aus. Sein besonderes Interesse galt dabei, wie es im erwähnten Rundschreiben heisst, Arbeiten, „die nicht lediglich kopiert sind, oder Erinnerungen aus gesunden Tagen wiedergeben, sondern *Ausdruck eigenen Erlebens* in der *Krankheit* sind.“¹⁴ 1922 veröffentlichte Prinzhorn den reich illustrierten Band *Bildnerie der Geisteskranken: Ein Beitrag zur Psychologie und Psychopathologie der Gestaltung*.¹⁵ Die Modernen interessierten sich für die Rückseite der Norm, da sie ihrem Selbstverständnis nach den Anfang einer neuen Epoche bildeten. Im Almanach *Der Blaue Reiter*, den Kandinsky und Franz Marc 1912 in München veröffentlichten, ist dies exemplarisch u. a. mit zeitgenössischen Arbeiten aus dem Künstlerkreis der beiden Herausgeber, Kinderzeichnungen, Kleinmeistern, aussereuropäischer Kunst sowie mit Gegenständen und Bildern der Volkskunst dokumentiert.

12 Vgl. Otto Karl Werckmeister, *Versuche über Paul Klee*, Frankfurt am Main 1981, S. 124ff. und Josef Helfenstein, „Die Thematik der Kindheit im Spätwerk von Klee“, in: Jonathan Fineberg (Hg.), *Kinderzeichnung und die Kunst des 20. Jahrhunderts*, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart 1995, S. 100-135.

13 Zu Prinzhorns intellektueller Biographie vgl. Thomas Röske, *Der Arzt als Künstler: Ästhetik und Psychotherapie bei Hans Prinzhorn (1886-1933)*, Bielefeld 1995.

14 Archiv der Sammlung Prinzhorn, Heidelberg: Rundbrief von Hans Prinzhorn, 1920.

15 Zur Bedeutung dieses Bandes, in dem nur ein Bruchteil der Sammlung sichtbar wurde, zuletzt: Bettina Brand-Claussen, „Prinzhorns 'Bildnerie der Geisteskranken'. Ein spätexpressionistisches Manifest“, in: Inge Jádi und Bettina Brand-Claussen (Hgg.), *Vision und Revision einer Entdeckung*, Museum Sammlung Prinzhorn, Heidelberg 2001, S. 11-31.

Elie Nadelman: Das Spätwerk

Elie Nadelman hat angeblich wie Duchamp auch in mittlerem Alter die künstlerische Arbeit aufgegeben und seine Ateliers geräumt, im Verborgenen aber weiter Plastiken hergestellt. Duchamp, so hiess es, habe der Kunst den Rücken gekehrt und sich dem Schachspiel gewidmet, tatsächlich jedoch arbeitete er insgeheim zwanzig Jahre lang an seiner Assemblage *Etant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage ...* (1946-1966), die erst nach seinem Tode bekannt wurde.¹⁶ Nadelman konnte man spät nachts nach einem gesellschaftlichen Anlass in formeller Kleidung bei der Arbeit überraschen. In der eigenen Bibliothek, einem dunklen Zimmer im ersten Stock seiner Villa, modellierte der Künstler, unbemerkt von der Kunstwelt, in der er sich lange erfolgreich bewegt hatte, seine späten Figuren nach Bildvorlagen aus seinem Bestand an Bildbänden zur Kunst des Altertums. Wie Duchamp vollzog Nadelman in den Arbeiten, die er 1935-1946 im Verborgenen schuf, einen Bruch mit der Ästhetik seines früheren Werkes. Die Figurinnen, die in dieser Zeit entstanden, sind so klein, dass sie gut in der Hand liegen. Die Gipse sind unbemalt, Gesichtszüge oder Kleidung sind manchmal mit Bleistift angedeutet, durch Schaben und Ritzen sind die gegossenen Oberflächen vieler Arbeiten aufgeraut und manch ein Volumen verändert. Es handelt sich um Frauenkörper, dennoch wirken viele Figuren wegen ihres Gesichtsausdrucks mädchenhaft. Sie sind in gezierten Körperhaltungen gezeigt und erotisieren durch aufreizende Frisuren oder kecke Kopfbedeckungen. Die Bearbeitung fragmentierte den Guss. Die Umarbeitung machte aus identischen Figuren einer Serie Originale, die der Künstler wiederum als Vorlage für die Erarbeitung neuer Gussformen benutzte.

Die klassische Kunstwissenschaft betont in der Werkdarstellung Kontinuität und inneren Zusammenhang. Nadelman selbst hat stets die Bedeutung der abstrakten Form für sein Schaffen hervorgehoben und damit für die Stilgeschichte wichtige Hinweise gegeben. Als prägend und produktiv erlebte der junge Nadelman in München, seiner ersten Station auf dem Weg von Warschau nach New York, sowohl die Begegnung mit dem Jugendstil als auch jene mit dem Werk Adolf von Hildebrands.¹⁷ Am Jugendstil dürften ihn das Primat der Linie und die dekorative Wirkung fasziniert haben, an Hildebrand, einem Freund des Kunsthistorikers Konrad Fiedler und des Malers Hans von Marées, interessierte ihn die ruhige, klar überschaubare skulpturale Form. In seinem Nachlass findet sich ein Exemplar von Hildebrands 1893 erschienener Programmschrift *Das Problem der Form in der Bildenden Kunst*. 1904 zog Nadelman von München nach Paris, wo er bis 1914 lebte. Leo Stein, Kunstsammler und Bruder der Schriftstellerin Gertrude Stein, vermittelte 1908 die Bekanntschaft mit Picasso, der Nadelman in seinem Atelier besuchte. 1925 brachte Nadelman in einem Brief an Henry Goddard Leach, der ein Symposium zur Frage „Is Cubism Pure Art?“ vorbereitete, zum

16 Vgl. die Dokumentation: *Manual of Instructions for Marcel Duchamp, Etant donnés: 1. La chute d'eau, 2. Le gaz d'éclairage ...*, Philadelphia Museum of Art, Philadelphia 1987.

17 Gail Levin und John B. Van Sickle, "Elie Nadelman's New Classicism", in: *Elie Nadelman (1882-1946)*, Salander-O'Reilly Galleries, New York 1997, S. 10.

Ausdruck, dass er sich, entgegen jeder historischen Evidenz, als Pionier der kubistischen Bewegung betrachtete.¹⁸ Im Unterschied zu Picasso, der die Einheit von Zeit und Raum aufgab und die Perspektive auf das Motiv multiplizierte, dynamisierte Nadelman lediglich die Form unter ausschliesslicher Verwendung der Linie. Die aus den Jahren 1908-1910 erhaltenen Zeichnungen und Bronzen belegen eine manieristische Auffassung des menschlichen Körpers. Man denkt unwillkürlich an Pontormos überlange, gedehnte Figuren. Nadelman erreichte eine vergleichbare Ausdruckskraft, indem er die Proportionen und Volumina der Figuren willkürlich veränderte und die Muskulatur besonders betonte. Obschon es in seinem späteren Schaffen zu grossen stilistischen Veränderungen kommen sollte, hielt Nadelman lange an diesem Formverständnis fest. Parallel zu diesen formverliebten, manieristischen Figuren entstanden klassizistische Köpfe in weissem Marmor, die sich auf die hellenistische Kunst beziehen lassen. Von den Antiken unterscheiden sich diese Arbeiten durch ihre polierten Oberflächen und die Herausarbeitung von zeittypischen Frisuren oder Kopfbedeckungen und deren ornamentale Auffassung. Die wichtigste Sammlerin dieser Werke war Helena Rubinstein. Sie ermöglichte Nadelman nach Kriegsbeginn 1914 die Überfahrt von Paris nach New York.

Am 31. Oktober 1914 traf der Bildhauer in New York ein, wo er schnell eine zweite erfolgreiche Karriere aufbaute. Eine Gruppe neuer Arbeiten, die er 1917 in einer Wohltätigkeitsausstellung im Ritz-Carlton zeigte, verursachte einen kleinen Skandal, der immerhin die Aufmerksamkeit der New Yorker Kunstliebhaber auf sein Schaffen lenkte. Auslöser waren bemalte Gipsmodelle für Holzfiguren aus der Welt des Theaters, des Cabarets und des Circus. Diese zierlichen, später in Holz ausgeführten und farbig bemalten Figuren wurden von der Kritik als dekadent und trivial abgelehnt. 1927 zeigte Nadelman bei Knoedler fünf fast lebensgrosse weibliche Figuren und verschiedene Büsten, die er in einem industriellen Verfahren herstellen liess.¹⁹ Anstatt die Gipse lediglich als Kernform für den Bronzeguss zu verwenden, liess Nadelman sie durch Elektrolyse mit Metall überziehen. Im Unterschied zu seinen früheren Plastiken, die sich durch klare Konturen und pralle Volumina auszeichnen, wirken die Galvanoplastiken weich und instabil. Während Nadelman zeitlebens für seine klassizistischen Marmorskulpturen hohe Preise erzielen konnte, fand er weder für diese Galvanoplastiken noch für seine heute begehrten Holzfiguren Sammler.

1930 eröffnete die Galerie Bernheim-Jeune in Paris die letzte Einzelausstellung zu Lebzeiten des Künstlers. In der Folge experimentierte Nadelman im Hinblick auf eine allfällige Produktion grosser Serien seiner Arbeiten während vieler Jahre intensiv mit Keramik, Pappmaché und Gips. Die Leihanfragen des Museum of Modern Art und des Whitney Museum of American Art, die Nadelman mit frühen Werken in Gruppenausstellungen zeigen wollten, beantwortete er ablehnend.

¹⁸ Nadelman zit. nach Kirstein, *Nadelman*, a.a.O., S. 270/271.

¹⁹ Cynthia Nadelman, "Galvano-Plastiques", in: *Elie Nadelman: Galvano-Plastiques*, Salander-O'Reilly Galleries, New York 2001, S. 3-8.

An das Whitney Museum schrieb Nadelman 1944: „If I break my silence, which I am planning to do in the near future, I must show my latest work, and I therefore prefer not to come out at this time with work done long ago, and already shown.“²⁰ Es sollte bei der Absicht bleiben, zwei Jahre später starb der Künstler.

Elie Nadelmans letzter Werkabschnitt hat bis in die Gegenwart wenig Beachtung gefunden, obschon Lincoln Kirstein bereits 1973 in seiner Monographie und John I. H. Baur 1975 im Katalog zur Einzelausstellung im Whitney Museum of American Art in New York²¹ das Spätwerk diskutierten. Auch heute noch wird es durch den Kunstmarkt tiefer bewertet als die vorausgegangenen Werkabschnitte, denn ein an Stil und Form geschultes Auge konnte im Spätwerk nur den Verlust an formaler Stringenz feststellen. Künstler und Künstlerinnen wie Peter Hujar und Kiki Smith haben als erste auf die späten Plastiken angesprochen.²² Das Whitney Museum of American Art erwarb eben erst eine umfangreiche Werkgruppe und wird diese innerhalb der angekündigten Nadelman-Retrospektive zeigen. Ausserhalb der Vereinigten Staaten waren die späten Figurinen erstmals im Jahr der Eröffnung des Museums Sammlung Prinzhorn im Kunstmuseum Luzern zu sehen.²³ Dieses nun allmählich abzeichnende Interesse am späten Nadelman hängt mit einer grundsätzlichen Neuorientierung der Kunstwissenschaften zusammen.

Seit einigen Jahren werden innerhalb unserer Kultur die Schnittstellen zwischen Stilkunst, Volkskunst und Art Brut, zwischen Kunst, Bildnerie und Gestaltung zusehends als Nahtstellen begriffen. Die „Bildnerie der Geisteskranken“ etwa lehrte die Sinnhaftigkeit von Krisen und Brüchen. Aus der langen, intensiven und in vielerlei Hinsicht auch unrühmlichen Auseinandersetzung der Kunstwelt mit der Kunst von Aussenseitern, Internierten und Autodidakten, den Irregulären der Kunstwelt, resultierte eine wachsende Wertschätzung für die innere Komplexität und Widersprüchlichkeit des individuellen künstlerischen Schaffens. Eine derart sensibilisierte Kunstwissenschaft erschliesst nicht nur neue Werke, sondern entwickelt auch Fragestellungen, die eine veränderte Wahrnehmung der Stilkunst nach sich ziehen. Ohne meine Arbeiten über die beiden in der Schweiz in Psychiatrischen Kliniken tätigen Künstler Adolf Wölfli und Heinrich Anton Müller sowie den afroamerikanischen Autodidakten Bill Traylor, der in den Strassen von Montgomery (Alabama) zeichnete, hätte ich vermutlich für die späten Arbeiten von Elie Nadelman keine Aufmerksamkeit aufgebracht.

Es gibt in Nadelmans Leben unzählige Einschnitte, die nicht nur von

20 Nadelman zit. nach Cynthia Nadelman, “The shocking blue hair of Elie Nadelman: He ignored the conventions of his day and became one of the greatest American sculptors of this century”, in: *American Heritage* (March 1989), S. 84.

21 John I. H. Baur in: *The Sculpture and Drawings of Elie Nadelman (1882-1946)*, Whitney Museum of American Art, New York 1975, S. 10-13.

22 Vgl. “Arlene Shechet and Kiki Smith Conversation”, in: *Elie Nadelman (1882-1946): The Late Work*, Salander-O’Reilly Galleries, New York 1999, S. 13-15.

23 Der vorliegende Beitrag ist eine erweiterte Fassung des Kapitels “Elie Nadelman: Die Antiken der Neuen Welt”, abgedruckt in der Publikation zur Ausstellung im Kunstmuseum Luzern (15. Dezember 2001-3. März 2002): Roman Kurzmeyer, *Atlas, Anatomie, Angst: Max von Moos*, Zürich / Wien New York 2001, S. 121-136.

biographischem Interesse sind, sondern sich auch in das Werk eingeschrieben haben. Ich erinnere nur an die verschiedenen Wohnortwechsel des Künstlers von Polen über Deutschland und Frankreich in die Vereinigten Staaten. Für einen Künstler, der sich ausdrücklich für Stil interessierte, konnten diese Kontextwechsel nicht folgenlos bleiben. Eine geradezu traumatische Erfahrung aber war der Verlust der in den zwanziger Jahren mit seiner Frau Viola Flannery aufgebauten Sammlung europäischer und amerikanischer Volkskunst. Diese Sammlung umfasste Möbel, Textilien, Teppiche, Haushaltgegenstände, Keramiken, Puppen und Spielzeug, Schilder, Gemälde und Skulpturen, Bücher, Pfeifen, Fahrzeuge, Galionsfiguren, Schmiedehandwerk, Werkzeuge u. a. m., insgesamt ungefähr 15'000 Gegenstände aus west- und osteuropäischen Ländern, Russland und den Vereinigten Staaten. Einzigartig war die Sammlung, weil Nadelman die „ästhetische Bedeutung“ der Gebrauchsgegenstände interessierte und er deshalb in der Ausstellung nicht zwischen Kunstwerken und Gebrauchsgegenständen unterschied.²⁴ Wir sprechen von der in jener Zeit grössten und umfassendsten Sammlung von Volkskunst in den Vereinigten Staaten.

1926 machten Viola und Elie Nadelman die Sammlung auf ihrem Landsitz Alderbrook in Riverdale-on- Hudson (New York) in einem neuerbauten dreistöckigen Gebäude als „The Museum of Folk and Peasant Art“ öffentlich zugänglich.²⁵ Es war ein schlechter Zeitpunkt. 1929 begann die Weltwirtschaftskrise und Viola Nadelman verlor in wenigen Jahren ihr grosses Vermögen. Elie Nadelman gab zunächst Wohnhaus und Atelier in Manhattan und 1935 auch das Atelier in Alderbrook auf. Er versuchte das Museum zu halten, war aber 1937 gezwungen, sowohl das Museumsgebäude als auch die Sammlung zu veräussern. Am 27. Mai 1937 schrieb er an Nelson A. Rockefeller und bat ihn, die Sammlung im Rockefeller Center unterzubringen, doch dieser lehnte ab.²⁶ Obschon die Sammlung von der Fachwelt als ausserordentlich bedeutend eingeschätzt wurde und in Nadelmans Museumsbeirat einflussreiche Persönlichkeiten wie Alfred H. Barr, Jr., Gründungsdirektor des Museums of Modern Art in New York, und Rene d'Harnoncourt sassen, fand Nadelman keine Institution, die die Sammlung vollständig übernehmen und wieder öffentlich zugänglich machen wollte. Im Herbst 1937 kaufte „The New-York Historical Society“ die Bestände zu einem niedrigen Preis und verpflichtete Nadelman, sie zu inventarisieren. Er wurde jedoch 1939 entlassen, weil er sich nicht an die Arbeitszeiten des Museums hielt. In der Zwischenzeit hatte sich nicht nur die finanzielle Lage des Künstlers stabilisiert, sondern er hatte auch wieder begonnen zu sammeln.

Elie Nadelman war auch während des Aufbaus der Sammlung in den zwanziger

24 Archiv der Familie Nadelman, New York: Saalführer *The Museum of Folk Arts*, 1935.

25 Christine I. Oaklander, „Pioneers in Folk Art Collecting: Elie & Viola Nadelman“, in: *Folk Art* (Fall, 1992), S. 48-55.

26 Archiv der Familie Nadelman, New York: Briefwechsel zwischen Nelson A. Rockefeller und Elie Nadelman, 1937.

Jahren in seinen Ateliers anzutreffen. Er experimentierte mit Keramik, Pappmaché, Elektrolyse und Gips. Obschon es eine Nachfrage nach Bronzen und Steinarbeiten von Museen und Sammlern gab und der Künstler auch über die finanziellen Mittel verfügte, diese Plastiken herstellen zu lassen, arbeitete er ab den späten zwanziger Jahren vorzugsweise mit billigen Materialien und entwickelte verschiedene Verfahren, um seine Plastiken seriell herzustellen. Seine Experimente zielten auf eine Werkform, mit der ein Massenpublikum angesprochen werden konnte. Fragen der kunstgewerblichen Gestaltung interessierten den Künstler, die Unterscheidung in Original und Kopie hingegen kümmerte ihn wenig, er führte grosse und kleine Versionen derselben Arbeit in unterschiedlichen Materialien aus. Nadelman suchte nicht nur den Rat von Handwerkern, sondern liess schon in den zwanziger Jahren seine Holzskulpturen in Werkstätten produzieren. Welcher Art der Zusammenhang zwischen der Veränderung seines Stils, seiner künstlerischen Haltung und seiner Faszination durch die Volkskunst war, bleibt bis heute im einzelnen ungeklärt, dennoch spricht einiges für die Annahme, dass Nadelman zu den in den dreissiger Jahren entstandenen Kleinfiguren aus Keramik oder Pappmaché durch entsprechende Arbeiten aus der Sammlung angeregt wurde.

Der Brückenbauer

Komplexer stellt sich der Sachverhalt bei den im Versteckten geschaffenen Arbeiten dar: Aus stilgeschichtlicher Perspektive kann man diese rohen, gebrochenen Werke nur als Regression, als Ergebnis des Scheiterns wahrnehmen. Diese späten Arbeiten reflektieren stilistisch nicht ausschliesslich Volkskunst, sondern beziehen sich auch auf kleine Antiken, meistens Terrakotten, deren Abbildungen Nadelman in Sammlungskatalogen aus Frankreich, Deutschland, Italien und England gesehen hatte. Die Bücher stehen auf Alderbrook noch immer in den alten Holzregalen und sind anhand der verkrusteten Werkstoffspuren leicht zu identifizieren.²⁷ In einigen Bildbänden liegen Zeitungsausschnitte, beispielsweise bei der Tafel 13 („Terres Cuites d'Asie Mineure“) in *Froehners Terres Cuites d'Asie de la Collection Julien Gréau* (1886) das Bild einer lächelnden Frau im Badekleid aus einem Inserat für den Badestrand von Rockaway Point Colony in New York oder das Bild einer jungen Dame in Unterwäsche bei der Abbildung von Aphroditen in de Ridders

²⁷ In folgenden Bildbänden aus Nadelmans Bibliothek fand der Verfasser Plastillinspuren: Paul Perdrizet, *Les Terres Cuites Grecques d'Égypte de la Collection Fouquet*, Nancy / Paris / Strasbourg 1921; *Ausgewählte griechische Terrakotten im Antiquarium der königlichen Museen zu Berlin*, Berlin 1903; Wilhelm Weber, *Die ägyptisch-griechischen Terrakotten*, Berlin 1914 (= Tafelband) und ein Textband ohne Arbeitsspuren; Paul Schubring, *The work of Donatello*, New York 1921; Valentin Müller, *Frühe Plastik in Griechenland und Vorderasien: Ihre Typenbildung von der Neolithischen bis in die griechisch-archaische Zeit (rund 3000 bis 600 v. Chr.)*, Augsburg 1929; W. Froehner, *Terres Cuites d'Asie de la Collection Julie Gréau*, Paris 1886; August Köster, *Die griechischen Terrakotten*, Berlin 1926; Friedrich Knapp, *Italienische Plastik: Vom fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert*, München 1923; Heinrich Bulle, *Der schöne Mensch im Altertum: Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen u. Griechen*, München und Leipzig 1912 (= 3 Bände); *Greek Terracotta Statuettes* by C. A. Hutton, London 1899; A. de Ridder, *Collection de Clercq, Tome III: Les Bronzes*, Paris 1905.

Collection de Clercq (1905). In einem Album mit eingeklebten Abbildungen von Antiken findet sich die Kombination von zwei männlichen antiken Torsi und einem Zeitungsausschnitt eines untersetzten, puttenhaften Mädchens, das vom Rand eines Schwimmbassins ins Wasser springt. Der Schriftsteller und Kunstkritiker Klaus Kertess hat 1985 in einem interessanten Artikel für die Kunstzeitschrift *Artforum* darauf hingewiesen, dass Nadelman zwar nach Antiken arbeitete, diesen aber den Ausdruck von Starlets gab.²⁸ Fotomodell und Broadway-Tänzerin waren für Nadelman Wiederverkörperungen antiker Liebesgöttinnen. Man erinnere sich an Walter Benjamins Worte von 1931: „Nun ist, die Dinge sich, vielmehr den Massen ‚näherzubringen‘, eine genau so leidenschaftliche Neigung der Heutigen, wie die Überwindung des Einmaligen in jeder Lage durch deren Reproduzierung. Tagtäglich macht sich unabweisbarer das Bedürfnis geltend, des Gegenstands aus nächster Nähe im Bild, vielmehr im Abbild habhaft zu werden. Und unverkennbar unterscheidet sich das Abbild, wie illustrierte Zeitung und Wochenschau es in Bereitschaft halten, vom Bilde. Einmaligkeit und Dauer sind in diesem so eng verschränkt wie Flüchtigkeit und Wiederholbarkeit in jenem. Die Entschälung des Gegenstands aus seiner Hülle, die Zertrümmerung der Aura ist die Signatur einer Wahrnehmung, deren Sinn für alles Gleichartige auf der Welt so gewachsen ist, dass sie es mittels der Reproduktion auch dem Einmaligen abgewinnt.“²⁹

Elie Nadelman war in der europäischen Kunstgeschichte verwurzelt und entwickelte in Frankreich seinen klassizistischen Stil, mit dem er bis heute in Verbindung gebracht wird. Seine weitere künstlerische Entwicklung bildete Bruchstellen aus. Der Künstler absorbierte verschiedene Stile und ästhetische Kontexte. Er schloss ein und nicht aus wie viele Moderne. Die Kombination und Durchdringung von Geschichte und Gegenwart wurde mit jeder stilistischen Umorientierung enigmatischer. Nadelman erzeugte durch Deformierung, Umformung und Entstellung ambivalente Figuren, die in ihrer Verweisdichte faszinieren. Die späten Arbeiten Nadelmans verknüpfen Populär- und Hochkultur und konnotieren verschiedene historische Epochen. Ich sehe in diesen Arbeiten einen Versuch, den Graben zwischen Vergangenheit und Gegenwart aus beiden Richtungen zu überbrücken. Sie sind sowohl Ausdruck einer Fluchtbewegung in die Vergangenheit, die biographisch zu erklären wäre, als auch einer geglückten Befreiung von der Last der Tradition. Die Betrachtung der späten Arbeiten von Elie Nadelman lehrt, dass sich gleichzeitig mit der Rezeptionsgeschichte der Moderne auch der Blick auf die Kunst eben dieser Moderne verändert. So kommt man im vorliegenden Zusammenhang nicht umhin doch noch zu fragen, ob es richtig war, die Sammlung Prinzhorn in einem eigenen Museum auf dem Gelände der Psychiatrischen Klinik Heidelberg unterzubringen und damit weiterhin zu isolieren, mit anderen Worten, ob ihr genuiner Kontext nicht die moderne Abteilung einer öffentlichen Kunstsammlung wäre? Wenn es zutrifft, dass die

28 Klaus Kertess, "Child's Play: The Late Work of Elie Nadelman", in: *Artforum International* (March, 1985), S. 64-67.

29 Walter Benjamin, "Kleine Geschichte der Photographie", in: *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit: Drei Studien zur Kunstsoziologie*, Frankfurt am Main 1963, S. 57/58.

Signatur der Moderne, wie die Geschichte belegt und die Wissenschaft dargelegt hat, an der Bearbeitung des unterbrochenen Flusses der kulturellen, sozialen, politischen und wirtschaftlichen Überlieferung zu erkennen ist, dann entwirft ein Museum der Moderne, das glaubt, ohne die Werke der Anstaltsinsassen, der Randständigen und der Autodidakten auszukommen, ein falsches Bild der Epoche und fördert damit den Selbstbetrug der Gesellschaft. Die Revision der Moderne ist schon lange angelaufen und bislang vor allem in wissenschaftlichen Publikationen erörtert und in Wechselausstellungen visualisiert und zur Diskussion gestellt worden. Es ist davon auszugehen, dass dieses komplexere, historische Bild der Moderne in absehbarer Zukunft auch das Gesicht der permanenten Museumssammlungen verändern wird.

Dieser Text erschien in: T. Fuchs u. a. (Hg.), Wahn Welt Bild, Heidelberger Jahrbuch, Band XLVI, Springer-Verlag, Berlin / Heidelberg 2002, S. 185-198.