

Das Hamburger Künstlerfest *Die Götzenpauke* von 1921

Vivien Rößtorf

**Phantastische Szenerien, gellendes Schmettern
und ekstatische Wildheit**

Das Hamburger Künstlerfest *Die Götzenpauke* von 1921

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind
im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Der Umschlag zeigt ein Motiv von Emil Maetzel; vgl. Abb. 27 im
Abbildungsverzeichnis.

Verlag Traugott Bautz GmbH
99734 Nordhausen 2021
ISBN 978-3-95948-004-8

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	7
I. Einleitung	9
II. Die Raumkunst auf dem Künstlerfest <i>Die Götzenpauke</i>	28
1. Der Raumkünstler Otto Fischer-Trachau	30
2. <i>Der Götzenkraal</i>	33
2.1. Die Ausstattung des <i>Götzenkraals</i>	33
2.2. <i>Der Götzenkraal</i> als eine expressionistische Raumgestaltung	35
3. Die Bar-Räume	39
3.1. Verhangene Decken und bemalte Wände. Die Verwandlung der Räume in „Höhlen, Grotten, schimmernde Tempel“	39
3.2. Die Wirkung der Raumgestaltung auf den Festbesucher	42
4. Inspiriert durch das expressionistische Bühnenbild. Die Hamburger Künstlerfeste und die <i>Hamburger Kammerspiele</i>	44
5. „Primitive“ Architektur und Stil-Pluralismus	54
III. Der <i>Almanach der Götzenpauke</i>	56
6. Die „Primitivierung“ der Sprache in Hans Leips <i>Vorwirbel</i>	57
7. Die performative Nutzung des Almanachs	61
7.1. Anleitungen zur Nutzung des Almanachs in <i>Zum Gebrauch des Breviers</i> und im <i>Wörterverzeichnis</i>	61
7.2. „Urlaute“ und Nonsens als Reaktion auf die Sprach- und Kulturkrise des Ersten Weltkrieges	65
8. Ironie und Parodie im <i>Almanach der Götzenpauke</i>	68
IV. Die Druckgrafiken für das Künstlerfest <i>Die Götzenpauke</i>	71
9. Lärmen und Feiern. Das Plakat zum Künstlerfest von Emil Maetzel	71
10. Der Holzschnitt als „Urmedium“ der Bildproduktion. Mittel zur „Primitivierung“ in Dorothea Maetzel-Johannsens Holzschnitt aus dem <i>Almanach der Götzenpauke</i>	76
11. Wild, naturhaft und erotisch. Imaginationen vom „primitiven“ Leben in Otto Fischer-Trachaus Holzschnitt aus dem <i>Almanach der Götzenpauke</i>	82

12. Kunst und Körper auf der <i>Götzenpauke</i>	88
V. <i>Das Götzenbumbum</i> . Eine Tanzaufführung von Gertrud und Ursula Falke	91
13. Eine handschriftliche Notiz zum Tanz von Otto Tetjus Tügel	92
14. <i>Das Götzenbumbum</i> als Ausdruckstanz	95
14.1. Subjektiv, emotional und expressiv. Das erneuerte Verständnis vom Tanz	95
14.2. Die Betonung des rhythmischen Elementes	99
14.3. Der Tanz als eine kulturelle Praktik der „Primitiven“	101
14.4. Elemente der „Primitivierung“ und Archetypisierung im <i>Götzenbumbum</i>	103
VI. Schlussbemerkung.....	110
VII. Literaturverzeichnis	118
VIII. Abbildungen	136

Vorwort

Im Februar dieses Jahres jährt sich das Hamburger Künstlerfest *Die Götzenpauke* zum 100. Mal. Es muss ein turbulentes Fest gewesen sein, ein Fest voller „phantastische[r] Szenerie[n]“, dessen „gellendes Schmettern“ die Festbesucher in eine „ekstatische[...] Wildheit“ versetzt hatte – so beschrieb es jedenfalls Hans W. Fischer in seinem am 14. Februar 1921 in der *Neuen Hamburger Zeitung* erschienenen Bericht über das Künstlerfest, welchem auch die Worte für den Titel des vorliegenden Buches entnommen sind.

Die Götzenpauke von 1921 war ein aufwendig gestaltetes Fest, das keineswegs als privates Atelierfest einiger befreundeter Künstler gedacht war, sondern große Teile der Hamburger Künstlerschaft zur Gestaltung der Festabende heranzog. So wirkten Raumkünstler, Architekten, Maler, Grafiker, Bildhauer, Regisseure, Schauspieler, Dirigenten, Musiker, Tänzer, Dichter und Schriftsteller an diesem künstlerischen Großereignis mit, welches das Kulturleben der Hansestadt so nachhaltig beeinflusst haben muss, dass noch Jahre später zahlreiche Künstler der Stadt wie beispielsweise Emil Maetzel, Hans Heinz Stuckenschmidt, Harry Reuß-Löwenstein oder Hans Leip begeistert von diesem Fest berichteten.

Die Rekonstruktion des Festes erwies sich allerdings trotz seiner Popularität nicht als ganz einfach, da es sich bei einem Künstlerfest naturgemäß um ein ephemeres künstlerisches Ereignis handelt. Gerade die performativen Vorgänge auf dem Fest – die Theater- und Tanzaufführungen, die Musik sowie die weiteren Programmpunkte zur Unterhaltung der Besucher – sind oft nur anhand ihrer Titel sowie der Namen der Mitwirkenden überliefert. Doch die Vielzahl der zur *Götzenpauke* erhaltenen Materialien sollte die Auseinandersetzung mit ebendiesem Fest dennoch ermöglichen. Denn während sich nicht für jedes der Hamburger Künstlerfeste ausreichend Materialien erhalten haben, lässt sich *Die Götzenpauke* über Zeitungsberichte, Fotografien, einen zum Fest erschienenen Almanach, Kostümentwürfe, Druckgrafiken u. a. für das Plakat, den Einladungsprospekt und die Eintrittskarten sowie eine handschriftliche Tanz-Notiz erstaunlich gut rekonstruieren – jedenfalls in Anbetracht der Tatsache, dass vieles auf dem Fest einen ephemeren Charakter hatte (und haben sollte).

Wie die vorliegende Arbeit zeigen wird, kann das Künstlerfest *Die Götzenpauke* aufgrund seiner intermedialen Vielfalt, seiner Schwellenposition zwischen Kunst und Populärkultur und seinem engen Bezug zum

Zeitgeschehen einen differenzierten Einblick in das Kulturleben der Hansestadt vor hundert Jahren bieten. So werden innerhalb der Arbeit immer wieder Berührungspunkte mit dem größeren kulturhistorischen Kontext diskutiert, so beispielsweise die Inspiration der Künstler durch das expressionistische Bühnenbild, die Sprach- und Kulturkrise, welche sich nach dem Ende des Ersten Weltkrieges in einer generellen Skepsis gegenüber der herkömmlichen Sprache äußerte oder die lauter werdende Forderung nach einer freien Sexualität, welche auch auf dem Hamburger Künstlerfest zu einer verstärkten Auseinandersetzung mit erotischen Themen führen sollte.

Für die Verwirklichung meiner Arbeit danke ich in erster Linie meinen beiden Gutachtern, Prof. Dr. Margit Kern sowie Prof. Dr. Uwe Fleckner vom Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg, deren umfassende fachliche sowie methodische Kenntnisse und Hinweise meine Arbeit ungemein bereichert haben. Des Weiteren möchte ich Dr. Olaf Matthes vom Museum für Hamburgische Geschichte danken, der mir die Recherchen im Hans-Leip-Archiv ermöglichte. Dr. Dietmar Schenk danke ich für seine Auskünfte und Recherchehilfen in Bezug auf den Nachlass von Ernst Roters, welcher sich in der Universitätsbibliothek der Universität der Künste Berlin befindet. Auch danke ich Tim Tobeler, der mir einen Einblick in seine Sammlung zur Klassischen Moderne insb. zur Hamburger Kunst der zwanziger Jahre gab, Konstantin Buchholz, dem Urenkel Emil Maetzels und Dorothea Maetzel-Johannsens, für die Abdruckgenehmigung der aus dem Nachlass stammenden Bilder sowie meinem Vater Claus-Juhani Röbbstorf.

Ferner danke ich dem Verein der Freunde und Förderer des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Hamburg und dessen Vorsitzenden Prof. Dr. Petra Lange-Berndt, Prof. Dr. Rüdiger Joppien und Dr. Viola Krizak, die mich durch die Verleihung des Förderpreises für die beste Masterarbeit des Jahres 2018 darin ermutigten, die vorliegende Arbeit zu publizieren. Zuletzt möchte ich außerdem der Universität Hamburg, insb. Prof. Dr. Susanne Rupp sowie der Karl H. Ditze Stiftung und Prof. Dr.-Ing. Rolf Dalheimer für die Zuerkennung des Karl H. Ditze-Preises 2019 danken, welcher die Drucklegung dieses Buches nicht zuletzt auch in finanzieller Hinsicht ermöglichte.

Hamburg, im Januar 2021

Vivien Röbbstorf

I. Einleitung

In Hamburg, jener Stadt, die laut Alfred Lichtwark noch gegen Ende des 19. Jahrhunderts keinerlei nennenswerte künstlerische Leistungen hatte aufweisen können,¹ entstand nach dem Ende des Ersten Weltkrieges erstmals eine künstlerische Avantgarde, die auch über Hamburgs Grenzen hinaus Bedeutung erlangen sollte. Maßgeblichen Anteil an der Entstehung dieser in regem Austausch stehenden und eng zusammenarbeitenden Avantgarde hatten dabei die Hamburger Künstlerfeste, die ein erstes Mal im Jahr 1914 und dann ab 1919 jährlich zur Karnevalszeit im Curiohaus an der Rothenbaumchaussee gefeiert wurden.² Um die aufwendig gestalteten, oft mehrtägigen Feste zu realisieren, schlossen sich die Künstler der unterschiedlichsten Kunstgattungen zusammen, sodass die Feste den Besuchern stets ein Konglomerat aus Raumkunst, Malerei, Druckgrafik, Plastik, Theater, Musik, Tanz und Literatur boten.

Dass sich die Künstlerfeste in Hamburg aus dem Reformanspruch des Kunstgewerbes entwickelt hatten, lässt sich an der zentralen Rolle erkennen, die die Staatliche Kunstgewerbeschule bei der Initiierung der Künstlerfeste in

¹ So urteilte Alfred Lichtwark in seiner 1899 erschienenen Biografie des Hamburger Künstlers Matthias Scheits: „In [...] Hamburg [...] war um 1894 fast das gesamte Gebiet der Malerei verödet. Phantasiekunst gab es nicht, Bilder aus dem Leben der Gegenwart wurden nicht gemalt. Das Bildnis wurde durch einige Damen gepflegt. Einige sehr wenige Landschaftler, kaum drei oder vier, die man im Reich kannte, zwei oder drei Blumenmalerinnen, das war ziemlich alles [...]. Es scheint der Nullpunkt der künstlerischen Produktion gewesen zu sein.“ Lichtwark, Alfred: Matthias Scheits als Schilderer des Hamburger Lebens. 1650-1700 (Hamburgische Künstler), Hamburg 1899, S. 14 ff.

² Die überregionale Bedeutung der Hamburger Künstlerfeste lässt sich beispielsweise einem Bericht der *Werkkunst* über das Hamburger Künstlerfest von 1922 entnehmen, in dem die *Berliner Volkszeitung* mit folgenden Worten zitiert wird: „Die Hamburger Künstler veranstalten ihr Fest seit einer Reihe von Jahren, jedesmal unter einem schöneren Namen und jedesmal in vollendeterer Art. [...] Was den »himmlischen Kreisel« hoch über die Berliner Veranstaltungen stellte, war das künstlerische Temperament, mit dem er getrieben wurde. [...] Wie wäre es, wenn unsere [...] Leute ihre angeerbte Scheu vor der Provinz überwinden würden und zum nächsten Hamburger Künstlerfest eine kleine Deputation entsenden?“ Kokk, Kole: Das Hamburger Künstlerfest. („Der himmlische Kreisel“), in: Die *Werkkunst*. Monatsschrift für Raumkunst u. Kunstgewerbe. Beilage der Bau-Rundschau, hrsg. von Konrad Hanf, Nr. 3, März 1922, o. S.

der Hansestadt gespielt hatte. So hatte sich der an der Kunstgewerbeschule lehrende Raumkünstler Friedrich Adler vor allem deshalb für die Ausrichtung eines Künstlerfestes eingesetzt, um seinen Schülern endlich einmal die Möglichkeit zu bieten, für die Öffentlichkeit gestalterisch tätig zu werden, anstatt „immer nur papierne Entwürfe auf dem Reißbrett zu machen“³. Der sich hier artikulierende Anspruch, öffentlichkeitswirksam zu gestalten, war dabei Ausdruck der um die Jahrhundertwende in vielen Bereichen des Kunstgewerbes lauter werdenden Forderung nach einer unmittelbaren Einflussnahme auf das öffentliche Leben sowie nach einer durch die künstlerische Gestaltung von Alltagsgegenständen und Wohnräumen aktiv vorangetriebenen kulturellen „Erziehung“ der Bevölkerung.⁴ Das erste unter dem Titel *Futurumbum* im Jahr 1914 ausgerichtete Hamburger Künstlerfest wurde daher (im Gegensatz zu den späteren Künstlerfesten) noch nicht von einem repräsentativen Teil der Hamburger Künstlerschaft getragen, sondern war ein gemeinsam von Friedrich Adler und seinen Kunstgewerbeschülern initiiertes und in den Räumlichkeiten der Kunstgewerbeschule am Lerchenfeld ausgerichtetes Fest.⁵

Nach dem Krieg führte man die gerade erst begonnene Festtradition mit dem Künstlerfest *Dämmerung der Zeitlosen* fort, zog hierfür jedoch in die größeren Räumlichkeiten des Curiohauses um. Das Curiohaus, das zwischen 1908 und 1911 für die *Gesellschaft der Freunde des vaterländischen Schul- und Erziehungswesens* erbaut worden war, wurde nach dem Ersten Weltkrieg regelmäßig an Vereine und Künstlergruppen vermietet, sodass auch die Hamburger Künstler beschlossen, die Künstlerfeste an ebendiesem Ort auszurichten.⁶ Tatsächlich scheint die mit der Wahl dieses Veranstaltungsortes

³ So überliefert es jedenfalls Harry Reuß-Löwenstein in seiner Autobiografie. Vgl. Reuß-Löwenstein, Harry: Kreuzfahrt meines Lebens. Erinnerungen, Hamburg 1962, S. 118.

⁴ So war Friedrich Adler Mitglied im 1907 gegründeten *Deutschen Werkbund*, welcher sich ebenjene „Erziehung“ der Bevölkerung durch die künstlerische Gestaltung seiner kunstgewerblichen und industriellen Produkte zum Ziel gesetzt hatte. Vgl. Nerdinger, Winfried: 100 Jahre Deutscher Werkbund. Zur Einführung, in: Kat. Ausst. 100 Jahre Deutscher Werkbund 1907 / 2007, hrsg. von Winfried Nerdinger, Architekturmuseum der TU München / Akademie der Künste, Berlin, München / Berlin / London u. a. 2007, S. 7-9, hier S. 7.

⁵ Vgl. Jaeger, Roland: Hamburgs Künstlerfeste der Zwanziger Jahre (Mag. Arb., Hamburg 1985), Hamburg 1985, S. 17 f.

⁶ Ebenda, S. 17 sowie Schütt, Rüdiger: Auf der hochtürmenden Woge des Expressionismus. Die Hamburger Künstlerfeste 1914-1924, in: Kat. Ausst.

getroffene Entscheidung, die Künstlerfeste fortan in einem größeren Rahmen stattfinden zu lassen, ihre Berechtigung schon allzu bald unter Beweis gestellt zu haben, da sich das Hamburger Künstlerfest im Laufe der zwanziger Jahre zu einer der bedeutendsten Kulturveranstaltungen der Stadt entwickeln sollte. Hier wurde es großen Teilen der Hamburger Künstlerschaft ermöglicht, der Öffentlichkeit ihre ästhetischen Programme zu präsentieren, sich künstlerisch auszutoben und ausgelassen zu feiern. So nahmen an diesem ersten Nachkriegsfest also nicht mehr nur die Schüler der Kunstgewerbeschule, sondern auch einige bedeutende Hamburger Künstler wie beispielsweise der Schriftsteller Hans Leip teil.⁷

Dass die *Dämmerung der Zeitlosen* bereits wenige Monate nach Kriegsende am 27. März 1919 stattfand, scheint jedoch für so viel Empörung gesorgt zu haben, dass sich Hans W. Fischer in seinem für die *Neue Hamburger Zeitung* verfassten Bericht über das Künstlerfest zu den verteidigenden Worten genötigt sah, dass das Fest aus der Sehnsucht entstanden sei, „einmal diese fünf Jahre für einen Abend zu vergessen, die Zeit versinken und die trostlose Dämmerung zwischen Krieg und Frieden von Lichtern blitzen zu machen.“ Auch wenn es Leute gäbe, „die heut jedes geschwungene Tanzbein als Sünde gegen den heiligen Geist verschreien“, sei das Fest „eine Vorahnung besserer Zeiten“ gewesen: „Und wer das stirnrunzelnd mißbilligt, soll schleunigst draußen den Frühling abbestellen, der seinen bunten Schleier über Ruinen, Granatsplitter und Gräber wirft.“⁸ Doch ungeachtet der auch in den Folgejahren anhaltenden Kritik, ob das Feiern solcher Künstlerfeste moralisch vertretbar sei, sollten die Feste weiterhin jedes Jahr ausgerichtet und – trotz einiger Einschränkungen

Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905-1925, hrsg. von Ralf Beil und Claudia Dillmann, Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern 2010, S. 426-435, hier S. 428.

⁷ Hans Leip schuf mehrere Druckgrafiken für die *Dämmerung der Zeitlosen*. Vgl. Kat. Ausst. Hans Leip und die Hamburger Künstlerfeste, von Sandra Hirsch, Barbara Keske, Mathias Mainholz u. a., Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg (Bibliothemata, hrsg. von Hermann Kühn, Michael Mahn, Johannes Marbach u. a., Bd. 8), Herzberg 1993, S. 31 ff. Wie hier am Beispiel Hans Leips deutlich wird, der sowohl als Schriftsteller als auch als Grafiker die Feste mitgestaltete, wirkten viele der Hamburger Künstler – entweder aufgrund ihrer Mehrfachbegabung oder auch als Autodidakten – gattungsübergreifend an den Künstlerfesten mit.

⁸ Fischer, Hans W.: *Dämmerung der Zeitlosen*, in: *Neue Hamburger Zeitung*, Jg. 24, Nr. 163 A (Abendausgabe), 29. März 1919, S. 2, URL: https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000094548688 (05.06.2020).

aufgrund der Inflation und der Materialknappheit nach dem Krieg – von Jahr zu Jahr sogar immer aufwendiger gestaltet werden. So wurde das ursprünglich an einem Tag ausgerichtete Fest beispielsweise erst auf drei und später auf bis zu fünf Tage ausgedehnt⁹ und am 4. Februar 1921 darüber hinaus der Verein *Künstlerfest Hamburg e. V.* gegründet, um die Planung und Organisation der Feste trotz des immer größer werdenden Rahmens weiterhin durchführen zu können.¹⁰ Laut dem Maler und Bühnenbildner Willi Davidson besuchten in den zwanziger Jahren jeden Abend durchschnittlich mehr als 2000 Gäste die Hamburger Künstlerfeste.¹¹

Wie den Aussagen vieler mitwirkender Künstler zu entnehmen ist, nahmen die Hamburger Künstler die Feste zudem als eine Möglichkeit wahr, Hamburg von seinem in Bezug auf die Kunst provinziellen Ruf befreien und den Künstlern anderer deutscher Städte endlich auf Augenhöhe begegnen zu können. So charakterisierte der Maler und Schriftsteller Harry Reuß-Löwenstein die Hamburger Künstlerfeste in seinen Lebenserinnerungen beispielsweise als Feste von solch „künstlerische[r] Höhe, daß sie unbestritten München und Berlin übertrafen.“¹² Und auch Hans Leip zeigte sich in einem Artikel im *Hamburger Fremdenblatt* von 1929 davon überzeugt, dass „weder Berlin noch München noch Köln [...] ähnlich bedeutende Hochleistungen an künstlerischer Ausschmückung und an Reichtum festlicher, lustiger und geistvoller Ideen“¹³ gehabt hätten.

⁹ *Die Götzenpauke* von 1921 war das erste Fest, das nicht mehr nur an einem Abend, sondern bereits an drei Abenden stattfand. Das Künstlerfest auf bis zu fünf Tage auszudehnen, war ab Ende der zwanziger Jahre sogar der Normalfall; das erste fünftägige Fest war das Künstlerfest *Prisma im Zenith* von 1928. Vgl. Hans Leip und die Hamburger Künstlerfeste 1993, S. 52 u. 124.

¹⁰ Vgl. Schütt, Rüdiger: Formen, Farben, Explosionen. Die Hamburger Künstlerfeste der Jahre 1914 bis 1926, in: Kat. Ausst. Entfesselt. Expressionismus in Hamburg um 1920, hrsg. vom Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Hamburg 2006, S. 71-78, hier S. 74.

¹¹ Vgl. Davidson, Willi: Zehn Jahre Künstlerfest, in: *Prisma im Zenith*. Der 10. Kostüm-Künstler-Karneval am 3., 4., 6., 7., 8. Februar 1928 veranstaltet vom Künstlerfest Hamburg E. V. Fest-Almanach, hrsg. von Erich Engel und Paul Hamann, Hamburg 1928, S. 15-23, hier S. 16.

¹² Reuß-Löwenstein 1962, S. 119.

¹³ Leip, Hans: Künstlerfeste in Hamburg., in: *Hamburger Fremdenblatt*, Jg. 101, Nr. 14 (Abendausgabe), 14. Januar 1929, S. 2.

Tatsächlich sollten die Künstlerfeste in den zwanziger Jahren zu einem so bedeutenden Kulturfaktor für die Hansestadt werden, dass sie zur Ausrichtung zahlreicher anderer Feste anregten.¹⁴ Doch waren die Künstlerfeste des *Künstlerfest Hamburg e. V.* trotz der zahlreichen kleineren Feste bis Mitte der zwanziger Jahre noch unumstritten die bedeutendste Festivität der Stadt gewesen, so traten ihnen zwei andere Großveranstaltungen ab 1927 allmählich diesen Rang ab. Einen wesentlichen Anteil an dieser Entwicklung hatte Hans Leip, der Mitte der zwanziger Jahre aus der Kommission des *Künstlerfest Hamburg e. V.* ausgetreten war und 1926 die *Hamburger Gruppe* als einen Zusammenschluss von Hamburger Schriftstellern gegründet hatte. Diese Gruppe trat in bewusster Konkurrenz zu den Künstlerfesten des *Künstlerfest Hamburg e. V.* auf und richtete von 1927 bis 1931 ebenfalls jedes Jahr ein eigenes Künstlerfest aus.¹⁵

Obwohl viele Mitglieder der 1919 gegründeten *Hamburgischen Sezession* bereits für den *Künstlerfest Hamburg e. V.* tätig waren, beschloss die Sezession nach der Spaltung der hamburgischen Künstlerschaft durch die von Hans Leip ins Leben gerufene *Hamburger Gruppe* ab 1928 ebenfalls eigene Künstlerfeste unter dem Namen *Zinnober* auszurichten. Viele Künstler – so etwa Fritz Bürger, Willem Grimm, Karl Kluth, Kurt Löwengard, Emil Maetzel, Otto Rodewald oder Otto Tetjus Tügel – wirkten in Folge dessen ab Ende der zwanziger Jahre also sogar an zwei Künstlerfesten im Jahr mit.¹⁶ Bis zur Selbstauflösung der *Hamburgischen Sezession* im Jahr 1933 fanden diese Feste insgesamt sechsmal statt. Während die Sezession mit ihrer Auflösung die Konsequenzen aus der polizeilichen Schließung ihrer 12. Ausstellung zog und damit dem erzwungenen Ausschluss ihrer jüdischen Mitglieder zuvorkam, blieb der Verein *Künstlerfest Hamburg e. V.* jedoch bis zum Kriegsausbruch 1939 bestehen und richtete weiterhin jährlich die Künstlerfeste aus.¹⁷ Aufgrund

¹⁴ So schrieb Harry Reuß-Löwenstein am 06. Februar 1928 im *Hamburger Anzeiger*: „Alle übrigen Feste größeren Stils sind durch die Künstlerfeste befruchtet und veredelt. Bis in das Vereinsvergnügen des letzten Kegelklubs spürt man ihre Auswirkungen.“ Reuß-Löwenstein, Harry: Prisma im Zenith, in: *Hamburger Anzeiger*, Jg. 41, Nr. 31, 06. Februar 1928, S. 2, URL:

https://www.europeana.eu/de/item/9200338/BibliographicResource_3000094647666 (05.06.2020). Vgl. dazu auch die Auswahl an Festen im Kapitel 8.

¹⁵ Vgl. Hans Leip und die Hamburger Künstlerfeste 1993, S. 143.

¹⁶ Vgl. Weimar, Friederike: Die Hamburgische Sezession 1919-1933. Geschichte und Künstlerlexikon, Fischerhude 2003, S. 51 u. 54.

¹⁷ Vgl. Mainholz, Mathias, Schütt, Rüdiger und Walter, Sabine: Hamburger Künstlerfeste. 1914-1933. Eine Künstlerfestchronik anlässlich der Friedrich-Adler-

der Gleichschaltung des Vereins und der Ersetzung vieler ehemaliger Mitglieder wie Paul Hamann, Ernst Roters und Friedrich Adler durch der NSDAP nahestehende neue Mitglieder waren diese Künstlerfeste allerdings von maßgeblich rigiderem Charakter.¹⁸

Das am 12., 13. und 15. Februar 1921 unter der Leitung von Hans Leip ausgerichtete Künstlerfest *Die Götzenpauke*, welches im Fokus dieser Arbeit stehen wird, wurde in den Erinnerungen der mitwirkenden Künstler immer wieder als das größte und bedeutendste Künstlerfest der unmittelbaren Nachkriegs- und Nachrevolutionszeit glorifiziert. So schrieb Willi Davidson im Jubiläums-Almanach zum zehnten Hamburger Künstlerfest von 1928:

„Den Höhepunkt [der Hamburger Künstlerfeste] brachte zur Zeit der Inflation zweifellos die »Götzenpauke« (1921). Dieses Fest war das am stärksten besuchte mit seinen drei Tagen, das je in Deutschland abgehalten wurde.“¹⁹

Das Hamburger Künstlerfest von 1921 war in vielerlei Hinsicht von der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg geprägt. So hatten die Erfahrungen des Krieges auch in zahlreichen Künstlerkreisen den Wunsch verstärkt, Teil des neu erwachten gesellschaftspolitischen Bewusstseins zu werden und durch eine Überführung der künstlerischen Tätigkeit in eine die Kunst und das Leben vereinende neue Lebenspraxis dazu beizutragen, die Gesellschaft radikal zu verändern. Es galt eine neue Art von Kunst zu entwickeln, die nicht mehr losgelöst war vom Leben, sondern auf die Bedürfnisse der Menschen reagierte.²⁰ Die künstlerische Arbeit sollte also immer auch eine unmittelbare

Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg vom 23. September bis 6. November 1994, Hamburg 1994, S. 34 sowie Weimar 2003, S. 56 f.

¹⁸ Vgl. Mainholz, Schütt und Walter 1994, S. 44 f.

¹⁹ Davidson 1928, S. 15.

²⁰ Dies verdeutlichen beispielsweise folgende Zitate: „Kunst und Volk müssen eine Einheit bilden. Die Kunst soll nicht Genuß weniger, sondern Glück und Leben der Masse sein.“ Arbeitsrat für Kunst, Flugblatt, März 1919, zitiert nach: Beil, Ralf: „Ein anderes »Kunstwerk« gibt es für mich nicht“. Utopie und Praxis des Gesamtkunstwerks im Expressionismus, in: Kat. Ausst. Gesamtkunstwerk Expressionismus. Kunst, Film, Literatur, Theater, Tanz und Architektur 1905-1925, hrsg. von Ralf Beil und Claudia Dillmann, Mathildenhöhe Darmstadt, Ostfildern 2010, S. 26-45, hier S. 35. „Vielleicht ist der lebende Künstler dazu berufen, vielmehr ein Kunstwerk zu *leben*, als es zu erschaffen, und so durch seine neue Menschlichkeit, durch seine neue *Lebensform* die geistige Grundlage zu erbauen, welche die kommende Kunst notwendig braucht.“

gesellschaftliche Bedeutung haben. In diesem Kontext lassen sich auch die Hamburger Künstlerfeste der zwanziger Jahre verorten, da die Ereignishaftigkeit – als ein konstitutives Element des Festes – auf geradezu ideale Art und Weise dem Anspruch genügen konnte, Kunst und Leben zu vereinen. Die Kunst wurde hier nicht passiv rezipiert, sondern erlebt; die Besucher wurden zu einem aktiven Teil des Festgeschehens und die Grenzen zwischen Kunst und Leben somit zumindest teilweise aufgehoben. Aufschlussreich erscheint in diesem Zusammenhang auch die von Harry Reuß-Löwenstein überlieferte Aussage, dass der Geräuschpegel des feiernden Publikums auf der *Götzenpauke* so hoch war, dass „in dem Trubel [...] das vorgesehene Programm einfach unter[ging]“²¹. Der Wille, mithilfe der Kunst auf die Bedürfnisse der Menschen zu reagieren, konnte im Rahmen der Hamburger Künstlerfeste also sogar so weit führen, dass die künstlerischen Darbietungen zweitrangig wurden gegenüber der unmittelbar ausgelebten Praxis des Feste-Feierns.

Wie hier schon anklingt, kann bei den Künstlern der Hamburger Avantgarde folglich kaum von einem gleichermaßen gesellschaftspolitischen Bewusstsein gesprochen werden wie bei jenen deutschen Künstlern, die sich nach dem Ersten Weltkrieg zu Künstlervereinigungen mit radikalen politischen und sozialen Forderungen zusammenschlossen, um an den gesellschaftlichen Veränderungen zu Anfang der Weimarer Republik mitzuwirken.²² Die Hamburger Künstlerfeste dienten ganz im Gegenteil vor allem dem ausgelassenen Feiern sowie der Möglichkeit, für einige Stunden die Grauen des Krieges, die sich in den Großstädten ausbreitende Armut und die politisch unsicheren Zeiten mit ihren Straßenkämpfen, der Inflation und der

Gropius, Walter, in: Ja! – Stimmen des Arbeitsrates für Kunst in Berlin, 1919, zitiert nach: Beil 2010, S. 36.

²¹ Reuß-Löwenstein 1962, S. 118.

²² Zu diesen Künstlervereinigungen gehörten beispielsweise der im November 1918 in Berlin gegründete *Arbeitsrat für Kunst*, welcher sich als Reaktion auf die aus der Revolution hervorgegangen Arbeiter- und Soldatenräte gebildet hatte, die im Dezember 1918 in Berlin gegründete *Novembergruppe*, die im Januar 1919 gegründete *Dresdner Sezession – Gruppe 1919* oder die im Juni 1919 gegründete *Darmstädter Sezession*. Vgl. Beil 2010, S. 35 u. 44 (dort Fußnote 69) sowie Bois, Marcel: „Die Kunst! Das ist eine Sache!, wenn sie da ist“ – Zur Geschichte des Arbeitsrates für Kunst in der frühen Weimarer Republik, in: bauhaus imaginista. Online-Journal, Januar 2019, S. 2 (PDF-Datei) sowie Fußnote 8, URL: <http://www.bauhaus-imaginista.org/articles/3207/the-art-that-s-one-thing-when-it-s-there/de> (05.06.2020).

Wirtschaftskrise vergessen zu können. So heißt es auch in einem Bericht über das Künstlerfest *Die Götzenpauke*:

„Ein Höhepunkt [der Hamburger Künstlerfeste] war wohl die von Hans Leip 1921 gestaltete »Götzenpauke«, die in der Drangsal der Nachkriegsjahre und beginnenden Inflation zu einem bacchantischen Ausbruch lange unterdrückter Lebensfreude wurde.“²³

Das Künstlerfest von 1921 ist jedoch nicht nur aufgrund dieses in der Nachkriegszeit explosionsartig gestiegenen Bedürfnisses nach bacchantisch-rauschhaften Festen eine so zeittypische Reaktion auf den Ersten Weltkrieg. Auch die im Titel *Die Götzenpauke* bereits angedeutete Auseinandersetzung der Hamburger Künstler mit der außereuropäischen Kunst stellt dieses dritte Hamburger Künstlerfest der Nachkriegszeit in die lange Reihe jener nach dem Ersten Weltkrieg erstarkenden Lebens- und Kunstentwürfe, die sich dem sog. Primitivismus verschrieben hatten.

Der Begriff Primitivismus taucht zum ersten Mal in dem französischen, zwischen 1897 und 1904 erschienenen siebenbändigen Wörterbuch *Nouveau Larousse illustré* auf, in welchem er als eine „Imitation des primitifs“²⁴, d. h. als eine Nachahmung der Primitiven, definiert wird. Diese erste knappe Definition des Begriffs wurde und wird bis heute in zahlreichen Publikationen weiter ausgeführt, geschärft und differenziert. So schreibt Barbara Lange in dem von ihr 2006 herausgegebenen 8. Band der *Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland*:

„[...] um ca. 1900 [etablierte sich] in der Kunstkritik der Begriff Primitivismus [...]. Er bezeichnet seither die moderne Praxis der Rezeption und Imitation von Kunstformen aus Kulturen, die als weniger entwickelt als die eigene verstanden und gerade aufgrund der angenommenen Ursprünglichkeit geschätzt werden.“²⁵

²³ Reuß-Löwenstein 1962, S. 118.

²⁴ Primitivisme, in: *Nouveau Larousse illustré. Dictionnaire universel encyclopédique*, hrsg. von Claude Augé, Bd. 7, Paris 1898, S. 32, URL: <https://archive.org/details/nouveaularoussei07laro/page/32/mode/2up> (05.06.2020).

²⁵ Lange, Barbara: Konzepte von Bild und Raum. Malerei, Bildhauerkunst, Graphik und Performances, in: *Vom Expressionismus bis heute*, hrsg. von Barbara Lange

Lange erweitert die Definition hier um eine Erklärung dessen, was unter einer „primitiven“ Kultur verstanden wurde, grenzt den Wirkungsbereich des Primitivismus aber gleichzeitig auf die Kunst und die Kunstkritik ein. Ähnlich geht Béchié Paul N'guessan vor, wenn er in seinem Buch *Primitivismus und Afrikanismus* von 2002 schreibt:

„Primitivismus kann hier also als eine Ästhetik des Primitivierens, der Vereinfachung bzw. des Archaisierens definiert werden. [... Primitivismus ist] eine Stilbezeichnung für die an außereuropäischer Kunst, Volkskunst, Kinderkunst etc. orientierte Richtung in der europäischen Kunst des frühen 20. Jahrhunderts.“²⁶

Die hier ausgewählten Beispiele sollen stellvertretend für die sich in der neueren Literatur immer wieder abzeichnende Tendenz stehen, den Primitivismus hauptsächlich in die Bereiche der Kunst und der Kunstkritik zu verorten. Auch wenn unumstritten ist, dass der Begriff des Primitivismus zu Anfang des 20. Jahrhunderts insbesondere für die Beschreibung der sich an der außereuropäischen Kunstproduktion orientierenden Kunst der europäischen Moderne verwendet wurde, war das Interesse an einer „Nachahmung der Primitiven“ jedoch keineswegs ein nur die Kunstwelt erfassendes Phänomen, sondern eine Thematik von gesamtgesellschaftlicher Relevanz. So zeigen sowohl die lauter werdenden Forderungen nach einer Befreiung der Sexualität²⁷ als auch die sich seit Beginn des 20. Jahrhunderts großer Beliebtheit erfreuenden Bewegungen von Lebensreform, Naturismus und Freikörperkultur, welche – als Konsequenz aus ihrer Ablehnung des überrationalisierten Lebens im technisch-industriellen Zeitalter – eine Rückbesinnung zu vorzivilisatorischen, ganzheitlichen und vor allem „natürlichen“ Verhaltens- und Denkmustern forderten,²⁸ dass sich die Faszination für das kulturell

(Geschichte der bildenden Kunst in Deutschland, Bd. 8), München / Berlin / London u. a. 2006, S. 203-269, hier S. 204.

²⁶ N'guessan, Béchié Paul: *Primitivismus und Afrikanismus. Kunst und Kultur Afrikas in der deutschen Avantgarde* (Diss. Bayreuth 2000) (Kulturtransfer und Geschlechterforschung, hrsg. von Sigrid Bauschinger und Sibylle Penkert, Bd. 1), Frankfurt am Main / Berlin / Bern u. a. 2002, S. 22 f.

²⁷ Vgl. dazu das Kapitel 11.

²⁸ Gerade die Siedlungsgemeinschaften auf dem Monte Verità bei Ascona sind dafür ein sprechendes Beispiel. Hier trafen sich nach der Jahrhundertwende regelmäßig Lebensreformer, Künstler, Philosophen, Theosophen, Vegetarier, Anarchisten u. a. und versuchten alternative Lebensgemeinschaften zu formen. Vgl. Kat. Ausst. Monte

Fremde zu Beginn des 20. Jahrhunderts nicht mehr ausschließlich im Konsum und Sammeln von (populär)wissenschaftlichen Publikationen, Fotobänden, Postkarten und außereuropäischen Artefakten Bahn brach, sondern dass vermehrt nach Mitteln und Wegen gesucht wurde, sich die Bruchstücke dieses vermeintlich Anderen zur Optimierung des eigenen Lebens anzueignen.

Auch viele der zu Anfang des 20. Jahrhunderts gelebten künstlerischen Praktiken sind ein gutes Beispiel dafür, dass es selbst in Kunstkreisen nicht nur darum ging, die Ästhetik bzw. die stilistischen oder motivischen Merkmale der „primitiven“ Kunsterzeugnisse nachzuahmen, sondern dass die Faszination für das „Primitive“ auch der Faszination für die dem eigenen Leben vermeintlich konträr entgegengesetzten Lebensweisen der außereuropäischen Kulturen galt. So veranschaulichen beispielsweise die Praktiken der Künstlergemeinschaft *Die Brücke* an den Moritzburger Seen oder eben ein Künstlerfest wie *Die Götzenpauke*, dass immer wieder der Versuch unternommen wurde, das natürliche und ursprüngliche Dasein der „Primitiven“ nachzuleben.²⁹ Dass es sich bei dem Versuch, sich die kulturellen Praktiken der außereuropäischen Völker und Stämme anzueignen, oftmals um irrationale und romantisierende kollektive Imaginationen, Stereotypisierungen und Projektionen bezüglich des „wilden“ Lebens handelte, wird sich im Laufe dieser Arbeit immer wieder zeigen. Die Nachahmung der „primitiven“ Lebenswirklichkeit war also immer nur eine vermeintliche. So hatte Carl Einstein bereits 1915 geschrieben:

Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie, hrsg. von Harald Szeemann, Museum Moderner Kunst, Wien, Mailand 1978. Zur Bedeutung des Monte Verità für die Entwicklung des Ausdruckstanzes vgl. auch das Kapitel 14.

²⁹ Aus diesem Grund wurde oben auch noch einmal auf die gesamtgesellschaftliche Bedeutung des Primitivismus verwiesen. Nicole Peterlein bezeichnet das gemeinsame Arbeiten der *Brücke*-Künstler an den Moritzburger Seen beispielsweise als „gelebte Freikörperkultur in Reaktion auf gesellschaftliche Zwänge“, zu welcher die Künstler durch die Freikörperkultur der Lebensreformer, durch das von Friedrich Nietzsche postulierte *dionysische Prinzip* sowie durch den Primitivismus inspiriert worden seien. Vgl. Peterlein, Nicole: Mensch und Natur im Werk der „Brücke“, in: Kat. Ausst. Auf der Suche nach dem Ursprünglichen. Mensch und Natur im Werk von Otto Mueller und den Künstlern der Brücke, hrsg. von Magdalena M. Moeller (Brücke-Archiv 21 / 2004), Brücke-Museum Berlin, München 2004, S. 41-50, hier S. 44 f.

„Leichtfertig deutet man recht vage Evolutionshypothesen auf ihn zurecht; er [der „Neger“³⁰] mußte dem einen sich ausliefern, um einen Fehlbegriff von Primitivität abzugeben, andere wiederum putzten an dem hilflosen Objekt so überzeugend falsche Phrasen auf, wie Völker ewiger Urzeit und so fort. Man hoffte im Neger so etwas von Beginn zu fassen, einen Zustand, der aus dem Anfangen nie herausgelangt.“³¹

Das Interesse an den „primitiven“ Kulturen und Lebensweisen lag also wesentlich in der Sehnsucht nach einer Rückkehr zu der vermeintlich verlorengegangenen Ursprünglichkeit begründet. In großen Teilen der Gesellschaft bestand die Überzeugung, dass sich – während die eigene Kultur ihre Ursprünglichkeit und damit auch ihre Natürlichkeit verloren habe – die Urexistenz des Menschen in der „Magie“, den geistig-spirituellen Urformen und der Archaik der „primitiven“ Gesellschaften erhalten hätte. Dieser Mythos von der Ursprünglichkeit der „primitiven“ Völker hatte seine Wurzeln in der auch unter Ethnologen, Kolonialbeamten, Missionaren und Sammlern weit verbreiteten Vorstellung, es handele sich bei den afrikanischen und ozeanischen Völkern um die ältesten noch erhaltenen Kulturen der Welt, welche sich im Gegensatz zur europäischen Zivilisation seit ihrer Entstehung nicht weiter entwickelt hätten, sondern immer noch in ihrer ursprünglichen Verfasstheit bestünden.³²

³⁰ Ich übernehme hier und im Folgenden den von Carl Einstein und seinen Zeitgenossen genutzten Ausdruck „Neger“, distanziere mich durch die Setzung in Anführungszeichen allerdings von dieser heute als diskriminierend erkannten Bezeichnung. Wie N’guessan betont, verfolgten jedoch gerade jene Avantgardisten, die sich für die Kunst der außereuropäischen Kulturen begeisterten, mit der Verwendung dieses Begriffes keineswegs diskriminierende Absichten, sondern brachten damit ganz im Gegenteil sogar ihre „Oppositionshaltung“ gegenüber den bürgerlich-konservativen Kreisen zum Ausdruck, in denen der Begriff des „Negers“ „freilich rassistisch, pejorativ bzw. negativ konnotiert“ war. Der „positive[...] Akzent[...] des Negerbegriffs in der Avantgarde“ war – trotz der mit dieser Bezeichnung zweifellos einhergehenden äußerst problematischen Stereotypisierung der außereuropäischen Kulturen – für die Künstler des frühen 20. Jahrhunderts demnach immer auch Ausdruck einer progressiven und weltoffenen Geisteshaltung. Vgl. dazu N’guessan 2002, S. 19.

³¹ Einstein, Carl: Negerplastik [1915], in: ders.: Werke Band 1. 1907-1918, hrsg. von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar (Berliner Ausgabe, hrsg. von Hermann Haarmann und Klaus Siebenhaar), Berlin 1994, S. 234-252, hier S. 234.

³² Vgl. beispielsweise Küster, Bärbel: Barbarei und Kunstkritik. Zur Rezeption der „Art nègre“ in der französischen Kunstkritik 1900-1920, in: Prenez garde à la peinture!

Eines der Paradoxa, welches die Auseinandersetzung der europäischen Künstler mit den „primitiven“ Kulturen kennzeichnete und welches auch Carl Einstein in dem oben angeführten Zitat zur Sprache bringt, war dabei die Tatsache, dass eine gewissermaßen ethnologisch motivierte Aufarbeitung der tatsächlichen Lebensumstände der „Primitiven“ oder der Kontexte, in denen sie ihre Kunstobjekte verwendeten, für die meisten Künstler kaum eine Rolle spielte. So schrieb Hugo Ball in einem Tagebucheintrag vom 14. Mai 1917:

„Auch von den Negern nehmen wir nur die magisch-liturgischen Stücke und nur die Antithese macht sie interessant. Wir drapieren uns als Medizinmänner mit ihren Abzeichen und ihren Extrakten, erlassen uns aber gerne den Weg, auf dem sie zu diesen ihren Kult- und Paradestücken gekommen sind.“³³

Hugo Balls kluge Reflexion über den Umgang der europäischen Avantgarde mit der sog. „Negerkunst“ zeigt, dass die „Imitation des primitifs“ eben nicht die Entdeckung und Nachahmung der tatsächlichen kulturellen Praktiken der „Primitiven“ zum Ziel hatte, sondern dass die afrikanische und ozeanische Kunst den Künstlern ganz im Gegenteil nur als eine Inspirationsquelle diente, die es ihnen ermöglichte, eine eigene utopische Welt der Imaginationen als Gegenentwurf zu der eigenen Kultur zu erschaffen.³⁴ Die Wunschvorstellungen und Fantasien der weißen Künstler wurden also lediglich auf die verschiedenen Kulturen oktroyiert, deren Lebens- und Arbeitsumstände jedoch nicht weiter berücksichtigt. So nahmen, wie im Laufe dieser Arbeit dargelegt werden soll, auch die Künstler der *Götzenpauke* die vermeintliche Alterität der außereuropäischen Kulturen zum Anlass, eine neue Art des gesellschaftlichen

Kunstkritik in Frankreich 1900-1945, hrsg. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaethgens (Passagen / Passages, hrsg. vom Deutschen Forum für Kunstgeschichte / Centre allemand d'histoire de l'art Paris, Bd. 1), Berlin 1999, S. 361-378, hier S. 370; Wienand, Kea: Nach dem Primitivismus? Künstlerische Verhandlungen kultureller Differenz in der Bundesrepublik Deutschland, 1960-1990. Eine postkoloniale Relektüre (Diss. Oldenburg 2012), Bielefeld 2015, S. 42 oder Oberhofer, Michaela: „Unser Glaube an eine direkte, magische, organische und schöpferische Kunst“. Marcel Jancos Masken und Entwürfe, in: Kat. Ausst. Dada Afrika. Dialog mit dem Fremden, hrsg. von Ralf Burmeister, Michaela Oberhofer und Esther Tisa Francini, Museum Rietberg Zürich / Berlinische Galerie, Zürich 2016, S. 29-35, hier S. 34 f.

³³ Tagebucheintrag vom 14. Mai 1917, in: Ball, Hugo: Die Flucht aus der Zeit [1927], hrsg. sowie mit Anmerkungen und Nachwort versehen von Bernhard Echte, Zürich 1992, S. 163.

³⁴ Vgl. dazu auch Wienand 2015, S. 43.

Miteinanders zu propagieren und auf diese Weise eine Alternative zu den alten gesellschaftlichen Werten der (Vor-)Kriegszeit zu formulieren.

Die hier beschriebene Abkehr großer Teile der Avantgarde von den Errungenschaften der eigenen Kultur hatte ihren Grund vor allem darin, dass nach dem Ende des Ersten Weltkrieges vielen Künstlern das kontinuierliche Fortführen der traditionellen Formen von künstlerischer Darstellung und Vermittlung nicht mehr möglich erschienen war. Da auch die europäische Hochkultur bzw. die Künste als höchster Ausdruck der Zivilisation das Massensterben des Ersten Weltkrieges nicht hatten verhindern können, sahen sich viele Künstler nach dem Ende des Krieges in ihrer oft schon vor dem Ersten Weltkrieg artikulierten Begeisterung für die „primitiven“ Kulturen und Lebensweisen bestätigt und verstanden das Sich-Schulen an einem nichtakademischen, außereuropäischen Kanon noch stärker als eine Notwendigkeit, um wieder zu einer unschuldigen Ursprünglichkeit zurückkehren zu können. Das nach dem Krieg erneut aufblühende und scheinbar intensiviertere Interesse an den „primitiven“ Kulturen und Lebensweisen hatte seinen Grund demnach in dem Vertrauensverlust vieler Künstler in die eigene, europäische Kultur.

Neben der Tatsache, dass *Die Götzenpauke* unmittelbarer Ausdruck der Erstarkung des hier nur in seinen wesentlichen Zügen skizzenhaft erfassten Primitivismus war, regte auch die Fülle der von diesem Künstlerfest erhaltenen Materialien zu einer Auseinandersetzung mit ebendiesem Fest an.³⁵ Dem ephemeren Charakter des Festes geschuldet, erwies sich das vorgefundene Material jedoch nicht für alle auf dem Künstlerfest vertretenen Gattungen als gleichermaßen ergiebig, sodass in den vier Kapiteln dieser Arbeit der Fokus auf folgende Aspekte des Künstlerfestes gelegt werden soll: auf die Raumkunst, die Literatur, die Druckgrafik und den Tanz.

Nicht nur die oben angeführten Bemerkungen über das in einem immer größeren Rahmen stattfindende und 1921 erstmals auf drei Tage ausgedehnte Künstlerfest, sondern auch ebenjene von der *Götzenpauke* erhaltenen Materialien sprechen dafür, dass das Künstlerfest von 1921 nicht nur eine kleine kunstinteressierte Elite, sondern breitere Kreise der Hamburger

³⁵ Zu diesen Materialien zählen Zeitungsberichte, Fotografien, welche die Künstler sowie einige gestaltete Räume zeigen, ein zum Fest erschienener Almanach, Kostümentwürfe, eine Fülle an Druckgrafiken u. a. für das Plakat, den Einladungsprospekt und die Eintrittskarten sowie eine handschriftliche Tanz-Notiz.

Gesellschaft ansprechen sollte.³⁶ Dies beweist jedenfalls die große Bandbreite an Werbung, die für das Künstlerfest gemacht wurde. So gab es ein Plakat mit einem Linolschnitt von Emil Maetzel (Abb. 27), von Otto Fischer-Trachau gestaltete Eintrittskarten und einen für die Geschäftsstelle des *Künstlerfest Hamburg e. V.* eigens mit dem Motto der *Götzenpauke* versehenen Kautschukstempel³⁷ sowie einen von Hans Leip gestalteten Einladungsprospekt.³⁸ Der Einladungsprospekt gab Auskunft über das für die Festtage vorgesehene Programm und versuchte durch seine humorvollen Formulierungen einen Vorgeschmack auf das Festgeschehen zu geben. So wurden die Schöpfer der Raumgestaltungen als „Kesselklopfer, Schwartenspanner und Fetischmontöre“, die für die Darbietungen zuständigen Künstler als „Paukenschläger und Tanztrommler“ und die Organisatoren des Festes als „Mammoniten und Paukenböcke“ bezeichnet. Die Tänze, Theaterstücke und die weiteren Programmpunkte wurden mit ihren Titeln sowie den Namen der Ausführenden aufgelistet. So wurde ein von allen Festteilnehmern auszuführender Festumzug angekündigt, außerdem Tänze wie beispielsweise *Das Götzenbumbum* der Tänzerinnen Gertrud und Ursula Falke oder der von dem Maler und Schriftsteller Otto Tetjus Tügel und „den Tigertänzern“ einstudierte *Omaruru, der Duk-Duk-Tanz*. Darüber hinaus

³⁶ Dennoch sollte erwähnt werden, dass zu jenen breiteren Kreisen auch nur die Menschen zählten, die sich die teuren Eintrittskarten leisten konnten. Eine Eintrittskarte für den ersten Abend kostete im Vorverkauf 55 Mark, für den zweiten Abend 33 Mark. In der Woche vor Festbeginn sowie an der Abendkasse kosteten die Karten sogar das Doppelte (d. h. 110 und 66 Mark). Im Vergleich dazu war der Erwerb des Almanachs für 10 Mark sogar unerwartet preiswert. Hans W. Fischer begründete die hohen Preise für die Eintrittskarten mit folgenden Worten: „Man hielt nach wie vor daran fest, daß die Künstler und Kunstgewerbeschüler, aber auch Schauspieler, Literaten, Musiker zu ganz geringen Preisen Zutritt haben mußten; denn auch der ärmste Teufel, der wirklich hingehörte, sollte nicht ausgeschlossen sein. [...] Das machte aber wieder nötig, die Preise für die Öffentlichkeit hochzusetzen, auf den Verzehr Wert zu legen und die Zahlungsfähigen heranzuholen.“ Fischer, Hans W.: *Hamburger Kulturbilderbogen. Eine Kulturgeschichte 1909-1922* [1923], neu hrsg. und kommentiert von Kai-Uwe Scholz, Mathias Mainholz und Rüdiger Schütt (Schriftenreihe der Hamburgischen Kulturstiftung, Bd. 8), Hamburg 1998, S. 118.

³⁷ Vgl. Kat. Ausst. Otto Fischer-Trachau (1878-1958). *Leben und Werk. Eine Annäherung*, hrsg. von der Hamburger Sparkasse, Haspa-Galerie Großer Burstah, Hamburg 2008, S. 40 f.

³⁸ Vgl. Einladungsprospekt *Die Götzenpauke. Kostüm-, Künstler- und Mäzenaten-Fest zu Gunsten der Hamburgischen Künsterschaft e. V., Altona 1921*, Museum für Hamburgische Geschichte, Hans-Leip-Archiv, B 200, 6a.