

Ada Raev

Faustens Silhouette, das schwarze Quadrat und Kulissen der Macht

Die Ausstellung »Berlin-Moskau/Moskau-Berlin. 1900-1950« in der Berlinischen Galerie im Martin-Gropius-Bau (3. September 1995 bis 7. Januar 1996)

Das Pathos vieler der im Herzen Berlins auf Zeit versammelten Kunstwerke von russischen und deutschen Künstlern aus der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts hat sich in der ehrgeizigen Ausstellung »Berlin-Moskau/Moskau-Berlin. 1900-1950« niedergeschlagen, um die herum sich das Programm der 45. Berliner Festwochen sowie eine Reihe weiterer Ausstellungen über russische Kunst gruppiert. Das Interesse ist groß, das Publikum strömt in die Museumshallen und Galerien, füllt Konzertsäle und Theater, ist gespannt auf Lesungen und Diskussionen. Dahinter dürfte die Hoffnung stehen, die Splitter jenes mehrfach »zersprungenen Spiegels«, wie Karl Schlögel die Vorstellungen der Deutschen und Russen im 20. Jahrhundert voneinander umschrieben hat, nach langer Zurückhaltung und Vergessen neu zusammenzufügen. Gelingen kann dies nur, wenn Klischees, Vorurteile, Brüche und Verletzungen nicht übertüncht, sondern als solche auch kenntlich gemacht werden.

Die Frage ist, ob die von ihren Veranstaltern – der Berlinischen Galerie mit der Berliner Festspiele GmbH in Zusammenarbeit mit dem Staatlichen Puschkin-Museum für Bildende Künste Moskau – als mögliche »Jahrhundertausstellung« angekündigte Schau »Berlin-Moskau/Moskau-Berlin 1900-1950« diesen Anspruch einlösen kann.

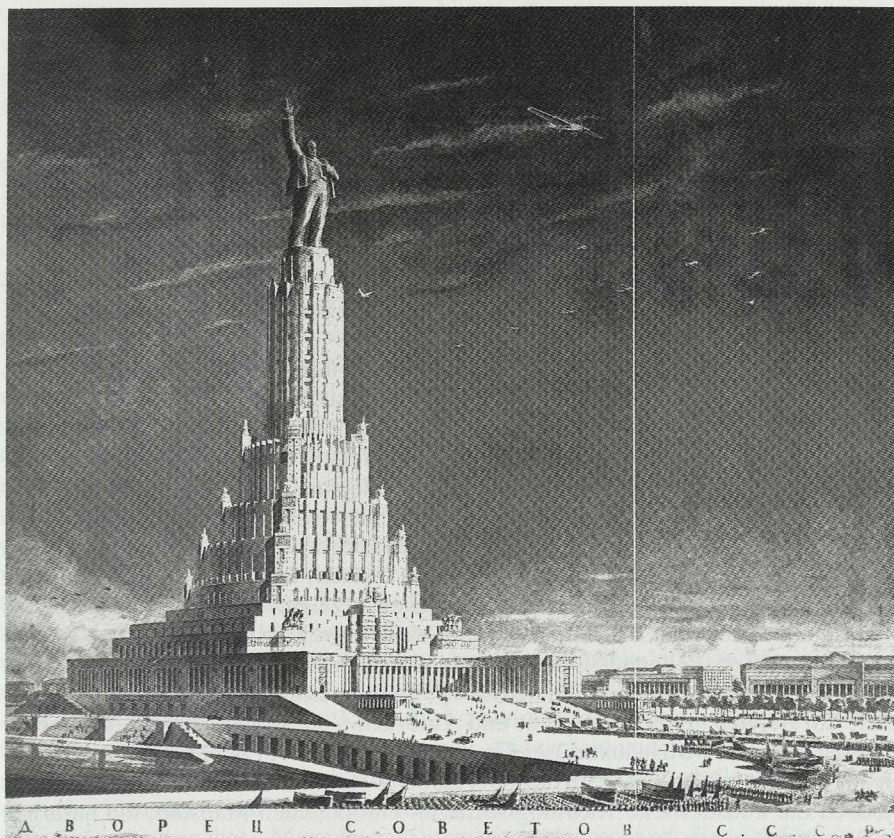
In Anbetracht der 37 meist dicht bestückten Räume, die es im Martin-Gropius-Bau zu besichtigen gibt, entscheidet man sich am besten für die Eintrittskarte, die für den doppelten Preis des Einzelbilletts einen dreimaligen Besuch ermöglicht, atmet im von einem roten und einem schwarzen Riesenkeil (Daniel Libeskind erdachte die anspielungsreiche, aber nicht unproblematische Ausstellungsarchitektur) durchschnittenen Lichthof noch einmal tief durch und beginnt den Bilder-Marathon durch ein halbes Jahrhundert deutsch-russischer Kunst- und Kulturbeziehungen.

Die Gliederung der Ausstellung, abgeleitet aus der politischen Geschichte des 20. Jahrhunderts, verspricht mit sechs großen Blöcken zunächst chronologische Überschaubarkeit und politisches Bewußtsein: Vor dem Ersten Weltkrieg (1900-1914); Krieg-Revolution-Bürgerkrieg (1914-20); Jahre der Begegnung (1920-33); Die Zeit der Diktaturen (1933-41); Im Zweiten Weltkrieg (1941-45); Als der Krieg zu Ende war (1945-50). Bei der Werkauswahl waltete Qualitätsbewußtsein, die Liste der Leihgeber bezeugt die Bemühungen, keine Chancen ungenutzt zu lassen. Mit der Einbeziehung von Film, Photographie und Theater sind auch jene Medien zu recht präsent, die in unserem Jahrhundert das kulturelle Bewußtsein entscheidend mitprägten.

Bei aller Schau- und Erkenntnislust, immer wieder neu geweckt sowohl durch bekannte Meisterwerke und Namen als auch durch Neuentdeckungen besonders aus russischen Provinzmuseen, macht sich doch bald ein Verlust an Zeitgefühl und ein Mangel an konzeptueller Transparenz bemerkbar. Schuld daran ist nicht das Nebeneinander von Bildern, Zeichnungen, Plastiken, Plakaten, Architekturmodellen, Fotos, Büchern, Notenblättern, Theaterprogrammen, Briefen, Filmstills und anderen Dokumenten. Ihre Mischung wirkt belebend, zwingt optisch wie geistig zum Perspektivwechsel. Das Problem liegt auch nicht so sehr in besucherunfreundlichen Arrangements, etwa, wenn man über Wilhelm Lehmbrucks »Sitzenden Jüngling« (1916) buchstäblich stolpert, wenn man atemberaubend kühnen und zum Teil großformatigen »Hochhausräumen« in einem auch ohne Kunst beklemmend engen Keilraum ausgeliefert wird, oder wenn eine Reihe von erstklassigen kubo-futuristischen und konstruktivistischen Bildern von Alexandra Exter, Ljubow Popowa, Alexander Drewin und Alexander Rodtschenko auf dem roten Keil im Lichthof so dicht nebeneinander und hoch angebracht sind, daß sie wie bunte Schmuckstücke in einem Briefmarkenalbum wahrgenommen werden. In einigen Fällen hat man Arbeiten bedeutender Künstler buchstäblich weggehängt wie Olga Rosanowas »Grünen Streifen« in einer Ecke des roten Keilsegments im Umgang des Lichthofes oder Marc Chagalls Radierungen aus der Folge »Mein Leben«, die durch eine verschlossene Glastür getrennt sind. Vor allem ist es auch das unbedachte Überschreiten von selbst gesetzten chronologischen Grenzen bei der Hängung, was zuweilen zur Verunklärung von zeitlichen Abläufen und Argumentationsabsichten führt.

Ungeschicklichkeiten dieser Art offenbaren sich bald als Symptome und Folge einer eigentümlichen Unschärfe und Unentschiedenheit im Umgang mit den Ausstellungsobjekten. In den letzten Jahren haben bedeutende Ausstellungen zur russischen und europäischen Avantgarde, inzwischen aber auch über das »Gesamtkunstwerk Stalin« Maßstäbe gesetzt, nicht zuletzt durch die Entschlossenheit der jeweiligen Ausstellungskonzeption. Mit »Stationen der Moderne« (1988/89) hatte die Berlinische Galerie selbst ein Beispiel aufklärerischer Kreativität gegeben. Sollte es diesmal nicht darum gehen, ein Bild zu vermitteln von Umfang, Charakter und Impulsen der wechselseitigen Beziehungen zwischen der deutschen und der russischen Kultur, ihre ideologischen, politischen und sozialen Wurzeln aufzuspüren? Assoziative Prozesse werden aber nur dort in Bewegung gesetzt, wo die ausgestellten Objekte durch genügend Sachinformationen begleitet werden. Geben wir uns keiner Illusion hin: das hiesige Wissen um russische Kunst- und Geistesgeschichte, aber auch um das problematische Kapitel der deutschen Emigration in der Sowjetunion ist immer noch ein hochgradig lückenhaftes und selektives. Genau in dieser Hinsicht kommen die Ausstellungsmacher dem Publikum nicht entgegen.

Paradoxerweise tritt der musikgeschichtliche Bereich der Ausstellung, der visuell mit am schwersten darstellbare, den Beweis an, wie man jenseits von didaktischer Aufdringlichkeit Kenntnisse und Zusammenhänge vermitteln kann. Mit knappen Erläuterungen werden die russischen und deutschen Komponisten, Musiker und Dirigenten verschiedener Generationen vorgestellt, die Kontakte gepflegt haben (Arthur Nikisch, Sergej Kuszewizki, Jefim Golyscheff, Ferruccio Busoni, Arthur Lourié) und im jeweils anderen Land rezipiert wurden (Richard Wagner, Arnold Schönberg, Igor Strawinsky), kommt die Rolle von Institutionen und Verlagen im Musikleben zur Sprache, werden schließlich die ideellen Verbindungen zwischen der



russischen und deutschen Musikkultur dargestellt (Zuwendung zur atonalen Musik in der Avantgarde). Das Verhältnis von Musik und Totalitarismus wird für die Sowjetunion im Hinblick auf Leben und Werk von Sergej Prokofjew und Dmitri Schostakowitsch ausgelotet (im Unterschied zu Isaak Dunajewski, dem Protagonisten des stalinistischen Regimes); parallel dazu werden die Mechanismen nationalsozialistischer Musikpolitik am Beispiel Paul Hindemith analysiert. Sparsam ausgewählte Hörproben hinterfangen den Gang durch die Ausstellung; Ausstellungsmaterial und Katalogtexte ergänzen einander sinnvoll.

Insgesamt erschwert ein permanenter, jedoch nicht ausgesprochener Ebenenwechsel die Rezipierbarkeit der Ausstellung und stellt die Existenz eines gedanklichen Gerüsts für die Strukturierung des Materials in Frage. Einige unglücklich gewählte Raumbilder gehen einher mit einer unproportionalen Bestückung der Säle, und die Gegenüberstellung von disparatem Material stellt Vergleiche, sofern sie befördert werden sollen, auf eine instabile Basis.

Das geschieht bereits im ersten Saal, überschrieben mit »Die Schönheit der großen Städte« (eine Paraphrase auf August Endells Buch »Die Schönheit der großen Stadt«), wo es um den unterschiedlichen Charakter des Modernisierungsprozesses

ses geht, den Berlin und Moskau nach 1900 durchlaufen. Der schon urbanistischen deutschen Hauptstadt steht ein noch ländlich geprägtes Moskau gegenüber, wie wunderbar poetische Photos (z.B. von Max Missmann und Heinrich Zille bzw. von Iwan Jaroslawez und Alexej Masurin) zeigen. Symbolistische Gemälde von Pawel Kusnezow, Viktor Borissow-Mussatow und Pjotr Utkin greifen die melancholische Idylle der Moskauer Photos auf, die durch Michail Wrubels Vorstudie »Der Flug von Faust und Mephistopheles« für das Bildprogramm der »gotischen« Villa von Alexej Morosow (bereits von 1896) einen dramatischen Unterton bekommt. Auf »deutscher« Seite dagegen von Malereibeispielen keine Spur, dafür städtebauliche Entwürfe von Bruno Schmitz, Hermann Jansen, Joseph Brix und Felix Genzmer, während andererseits die russische Architektur ausschließlich durch Einzelbauten repräsentiert wird.

»Frühe Begegnungen« verursachen angesichts ihrer Intensität bis 1914 (Rilkes, Barlachs und Robert Sterls Rußlandreisen, die Gastspiele des Moskauer Künstlertheaters und die Auftritte der »Ballets russes« in Berlin, die Gerhart Hauptmann- und Nietzsche-Rezeption in Rußland) in einem relativ kleinen Raum buchstäblich Gedränge, ohne daß die Tragweite der gegenseitigen Reflexionen nachvollziehbar würde. Gemeinhin übliche Erläuterungstafeln mit wichtigen Daten und Positionen hätten Abhilfe schaffen und die vielen Mosaiksteinchen zu einem aussagekräftigen Bild gegenseitiger Vergewisserung verbinden können. So kommt es, daß die Ende 1906 in der Galerie Schulte von Sergej Djalilew gezeigte umfangreiche »Russische Kunstaussstellung« nur am Rande erwähnt wird, obwohl in den zahlreichen Rezensionen darauf das zeitgenössische Russenbild in Deutschland, schwankend zwischen den Polen »Halbbarbaren« und »Kosmopoliten«, besonders exemplarisch zutage tritt. Im Bereich »Expressionismus und Aufbruch«, ein Augenschmaus für Liebhaber der Malerei, wird in luxuriöser Großzügigkeit ganz dem ästhetischen Prinzip gefrönt und mit konzertanter Virtuosität russisch-deutsche Harmonie vorgeführt, was jedoch die künstlerische Richtungssuche im europäischen Maßstab, die natürlich auch politische Aspekte hat, verdeckt.

Peinliches Erwachen kommt im platzarmen Bereich »Krieg-Revolution-Bürgerkrieg« (1914-20). Diese das Verhältnis beider Völker und den Charakter der europäischen Zivilisation fundamental verändernden Katastrophen werden auf unglaublich naive Weise durch eine burleske Mischung höchst disparater Exponate illustriert – der Erste Weltkrieg als Volksbilderbogensujet und Zweikampf großer Formate (»Krieg mit Deutschland« von Filonow und »Siegreiche Schlacht« von Lentulow türmen sich übereinander); die revolutionären Ereignisse in Deutschland in Gestalt von Erich Mendelsohns Einsteinturm und Entwürfen aus dem Umkreis der »Gläsernen Kette«, während der »Oktoberputsch« (neuer Sprachgebrauch) vor allem durch Bilder mit einer etwas altmodischen Metaphorik (»Der neue Planet« von Konstantin Juon und »Bolschewik« von Boris Kustodiew) visualisiert wird. Die Huldigung der »Ikonen« der suprematistisch-konstruktivistischen Avantgarde findet losgelöst von der Revolutionsproblematik (!) unter dem Motto »Russen in Berlin« statt. Dadurch gerät einerseits die Identifikation solcher Künstler und Künstlerinnen wie El Lissitzky, Alexander Rodtschenko, Warwara Stepanowa, Ljubow Popowa, Gustav Kluzis und anderer mit dem Sowjetsystem aus dem Blick, andererseits wird der Eindruck suggeriert, die russische Emigrantenkolonie sei durchgängig links-avantgardistisch zusammengesetzt gewesen.

Widerspruch weckt die Interpretation des Begriffes »proletarische Kultur«, wenn als ihre Exponenten auch Hanna Hoeh, George Grosz und Alexandra Exter erscheinen, Skepsis die Einordnung von Sergej Lutschischkin und Nisson Schifrin in die »Neue sowjetische Bildlichkeit«.

Was die Präsentation der 30er Jahre angeht, so haben die Ausstellungsmacher eine glücklichere Hand bewiesen, vielleicht, weil die Fronten hier klarer verlaufen. Die schon für die 20er Jahre vorgeführte Verbindung zwischen deutschen und sowjetischen Architekturplanungen führte schließlich zur Beteiligung namhafter deutscher Architekten am international ausgeschriebenen Wettbewerb für den Palast der Sowjets (1931-33) und am Aufbau der sozialistischen Städte in der Sowjetunion. Das Nebeneinander und schließlich die Verschmelzung von konstruktivistischen, funktionalistischen und traditionalistischen Tendenzen findet in den 30er Jahren, wie die Ausstellung zeigt, ihre Fortsetzung und für beide Länder fatale Kulmination: die Visionen des »neuen Moskau« von Boris Iofan, Alexej Schtschussew und Karo Alabjan sind ebenso übermenschlich-demagogisch wie Albert Speers imaginierte Germania-Gigantomanie für Berlin. Daß eine Gleichsetzung zwischen Faschismus und Stalinismus dennoch verfehlt ist (vgl. den Katalogbeitrag von Jost Hermand), offenbaren am nachdrücklichsten die ausgestellten Gemälde, darunter eine Reihe von Nazibildern, die heute im U.S. Army Center of Military History in Washington D.C. aufbewahrt und in Deutschland erstmals wieder öffentlich gezeigt werden. Die Mittel ästhetischer Überredungskunst können verschiedener nicht sein: statuarische Festigkeit und Härte, Herbheit in Form und Kolorit – ein etwas gequält wirkender Appell an den Willen auf deutscher Seite; dem Auge schmeichelnder spätimpressionistischer Licht- und Farbenschmelz, Rubens'sche Weichheit und Üppigkeit der Formen – die Demagogie von sich harmlos und traditionsgestützt gebender sinnlicher Verführung auf sowjetischer Seite. Das Los der Andersdenkenden findet in der dezimierten Leere des Raumes »An den Rand gedrängt« für oppositionelle und verfolgte deutsche Künstler (Hans Grundig, Rudolf Schlichter, Fritz Cremer, Felix Nussbaum) eine eindringliche Metapher, während der entsprechende Bereich für die sowjetische Seite mit »Stille Kunst« unglücklich bezeichnet ist, denn versammelt sind Zeugnisse der verschiedenen Formen von Verweigerung und Verzweiflung: Solomon Nikritin malte 1934 die Gesichtslosigkeit des »Volksgerichts«, Wsewolod Meyerhold, dessen NKWD-Akten bis hin zur Bestätigung der Hinrichtung in Deutsch und Russisch angekettet zur Lektüre ausliegen, ließ sich bis zum Schluß den Mund nicht verbieten; Sarah Lebedewa modellierte die ausgemergelte Figur Wladimir Tatlins, dessen Resignation in düsteren Blumenstillleben einen makabren Ausdruck fand.

Über das deutsch-russische Verhältnis im 20. Jahrhundert ist das letzte Wort längst nicht gesprochen, die Ausstellung hat Facetten wie blinde Flecken in Fülle sichtbar gemacht. Leonid Pawlows Projekt für einen Triumpfbogen der »Verteidiger der russischen Kultur«, entworfen zu einer Zeit, als die deutsche Wehrmacht auf sowjetischem Territorium erbarmungslos ihre Vernichtungsspur zog, verweist auf die noch bevorstehenden Anstrengungen beider Seiten, wenn es um eine Allianz der Vernunft bei der Beseitigung von Spätfolgen des Zweiten Weltkriegs geht. Die Ausstellung und die in ihrem Umfeld erfolgten Begegnungen sind ein wichtiger Beitrag dazu.