

Winfried Nerdinger

„TENDENZEN DER ZWANZIGER JAHRE“

Zur 15. Europarat-Ausstellung, Berlin 1977

Während bei den vorangegangenen Europarat - Ausstellungen die jeweils gewählte Epoche wenigstens in allen wesentlichen Aspekten und Schwerpunkten dargestellt werden konnte, wäre dies bei den „Zwanziger Jahren“ vielleicht noch für Deutschland, aber sicher nicht mehr für Europa möglich gewesen. Deshalb war es nur berechtigt, sich auf einzelne „Tendenzen“ zu beschränken, was die Veranstalter aber nicht der Aufgabe enthob, den Rahmen, aus dem sie ihre jeweiligen Tendenzen wählten, aufzuzeigen. Im Gegenteil, gerade die Auswahl hätte eine Erklärung verlangt, nach welchen Prinzipien, Leitgedanken und Wertvorstellungen vorgegangen wurde, in welchen Kontext diese Aspekte einzuordnen sind und welchen Stellenwert sie im jeweiligen künstlerischen, politischen und sozialen Gesamtgefüge der einzelnen Länder einnehmen. Dieses Fehlen von Gründen für die getroffene Auswahl offenbart schon, daß die „Tendenzen“ nicht aus einer Analyse der historischen Abläufe gewonnen, sondern als losgelöste, verfügbare Stil- und Epochenbegriffe, als Ordnungsschemata dem Zeitraum übergestülpt wurden.

Überblickt man die vier gewählten Tendenzen – Konstruktivismus, Neues Bauen, Dada, Neue Sachlichkeit/Surrealismus – so wird sofort klar, daß damit weder die französische oder englische noch die italienische Entwicklung in ihren wesentlichen Strömungen erfaßt werden konnte. Der Nachkubismus, etwa in der Plastik von Laurens, Lipschitz, Zadkine, Csaky etc. war ebensowenig vertreten, wie die zweite Generation der Futuristen, die englischen Vorticisten oder die Art-Deco-Bewegung. Man könnte also rückschließen, daß es den Veranstaltern besonders um die deutschen Zwanziger Jahre ging, was ja auch durchaus legitim gewesen wäre, aber dann fehlte zumindest der Spät- oder Nachexpressionismus. Die Begrenzung auf diese vier Tendenzen hatte somit zur Folge, daß die bedeutendsten Plastiken von Barlach, Hoetger, Marcks, Kolbe bis zu Sintenis, Garbe, Leschnitzer oder Herzog ausgeklammert waren, ebenso die expressionistische Malerei vom reifen Werk Noldes, Pechsteins, Kirchners oder Heckels zu Felixmüller, Klein, Vogeler, Masereel, Melzer – nicht zu reden von der zweiten Garnitur, die in diesem Jahrzehnt alle Kunstaustellungen füllte. Außerdem mußte das Œuvre von Künstlern wie Klee, Kandinski oder Beckmann auseinander dividiert werden, um den Kategorien konstruktiv-geometrisierend oder realistisch-surrealistisch zu entsprechen.

Hier zeigt sich der Nachteil dieser „Tendenzensammlung“, denn anstatt die einzelnen Sektionen in unnötigem Vollkommenheitsdrang bis zum Bersten aufzublähen – die Abteilung Surrealismus / Neue Sachlichkeit ist hier allerdings auszunehmen –

hätten eine Auswahl nach übergreifenden historischen Gesichtspunkten und eine Koordination mit den zahlreichen weiteren Veranstaltungen in Berlin eine organische Übersicht ermöglicht, manche Verdoppelung erübrigt und die qualvoll enge Präsentation der Einzelobjekte erspart. So wurde z.B. das Bauhaus sowohl in der Konstruktivismusausstellung der Nationalgalerie als auch in der Ausstellung „Planen und Bauen“ in der Akademie der Künste behandelt, während gleichzeitig im Bauhaus-Archiv von H.M. Wingler eine ausführliche, dokumentierte Übersicht mit einer Fülle von Originalen geboten wurde, noch dazu in Verbindung mit vier weiteren Reformschulbewegungen aus den ersten Jahrzehnten des Zwanzigsten Jahrhunderts. Derartige Überschneidungen hätten nur Sinn, wenn von jeweils verschiedenen Ansätzen her wesentliche neue Perspektiven desselben Gegenstandes sichtbar würden, was aber hier nicht der Fall war.

Statt dessen hätte man die einzelnen Katalognummern erläutern können: 949 Nummern in der Konstruktivismus-, 1243 in der Architektur- und 710 in der Dada-Abteilung, nahezu ausschließlich im 3- bis 5-Zeilentakt aneinander gereiht, sind dem Besucher nicht zuzumuten, und es ist untragbar, wenn Exponate aus derartig verschiedenen Bereichen in dieser Weise präsentiert werden (die Abteilung Neue Sachlichkeit/Surrealismus ist auch hier wieder auszunehmen).

Gleichfalls hätte eine Koordination und Zusammenarbeit jenen erforderlichen gemeinsamen Rahmen aller Tendenzen erstellen können, anstelle dessen der Katalog einige, in allen Einleitungen wiederholte Stereotypen über die allgemeine Situation der Zwanziger Jahre bringt sowie chronologische Zusammenstellungen der Ereignisse in der Nachfolge des Steinschen Kulturfahrplanes, die dafür nicht als Ersatz dienen können. Gerade die Zwanziger Jahre sind, wie nur wenige Epochen, bis ins Detail von der Geschichts- Literatur- und Sozialwissenschaft erforscht, weshalb sich eine interdisziplinäre Zusammenarbeit angeboten hätte, wie sie bei den Ausstellungskatalogen über die Zwanziger Jahre in Köln oder Hannover geleistet worden ist.

Einziger verbindender Katalogtext ist eine Einleitung in die künstlerische, politische und kulturelle Situation, die auf 5 von insgesamt 1100 Seiten natürlich nicht einmal Umriss skizzieren kann und sich zudem noch als fehlerhaft erweist: Die Entstehung der abstrakten Kunst wird ohne historischen Kontext à la Haftmann verkürzt, es erscheint wieder das von Kandinsky selbsterfundene Märchen vom ersten abstrakten Aquarell 1910, der Kubismus wird auf jenen von Emil Bernard Cézanne nacherzählten Satz von Kugel, Kegel und Zylinder in der Natur reduziert, für den Futurismus das Zitat Marinettis vom Rennwagen und der Nike von Samothrake falsch gebracht (diesmal auch noch Carrà zugeschrieben), Malewitsch dem Konstruktivismus zugezählt und das Wiener Sezessionsgebäude Josef Hoffmann zugeschrieben. Da kein historischer Kontext für die Ausstellung erstellt wurde, bleiben dann auch die abschließenden Bemerkungen über eine neue Betonung des Inhalts in den Zwanziger Jahren, über jenen „rappel à l'ordre“ sowie die Beteuerung, daß Kunst immer politisch sei, im luftleeren Raum. Im Gegensatz zu der offiziellen Veranstaltung wurde dieser Zusammenhang in der Ausstellung der NGBK „Wem gehört die Welt?“ besonders herausgearbeitet. Sie bildet die notwendige, aber leider ebenfalls unvollständige und oft nur einseitige Ergänzung zu den offiziellen Ausstellungen.

In der Akademie der Künste fanden in drei Räumen zwei Ausstellungen statt, wodurch die Abteilung „Von der futuristischen zur funktionellen Stadt – Planen und Bauen in Europa 1913 - 1933“ in zwei Teile zerrissen und mit Großfotos vom

Chicago-Tribune-Wettbewerb durch die Dada-Ausstellung hindurchgeleitet wurde (weshalb die meisten Besucher diesen Wettbewerb dadaistisch interpretierten). Die Ausstellungskonzeption von Peter Pfankuch (Durchführung von A. Wendschuh / M. Schneider) sah eine simple chronologische Abfolge der Hauptereignisse des Neuen Bauens vor mit dem Ergebnis, daß Malewitschs Architektonen neben Ivar Petersen und Berlages Verwaltungsgebäude oder R. Steiners Goetheanum neben Tessenow, einem Geschäftshaus in Helsinki und Poelzigs Haus der Freundschaft in Istanbul zu sehen waren, nur weil sie im gleichen Jahr entworfen worden sind. Diese Art der Darbietung verhinderte geradezu, daß die inneren Zusammenhänge sichtbar wurden.

Pfankuch repetierte das Bild einer eingleisigen Entwicklung der modernen Architektur, jenen in den Zwanziger Jahren selbstgeschneiderten Mythos vom Neuen Bauen und seiner Herkunft, der dann von Giedion, Pevsner, Banham, Joedicke und anderen kanonisiert wurde, obwohl von der neuen Forschung längst auf breiter Basis eine Revision vollzogen wurde (Posener, Klotz, Pehnt, Huse).

Schon der erste Satz seines Katalogbeitrags formuliert jene falsche Auffassung, daß sich 1933 ein Bruch in der Architektur vollzogen habe. Dieser Ansatz führt zu dauernden Widersprüchen, denn in der Auseinandersetzung mit den großen Wettbewerben muß Pfankuch immer wieder zugeben, daß diese nie von der „Avantgarde“, sondern von den „traditionsgebundenen“ Architekten gewonnen wurden, die auch das Baugeschehen der Zeit bestimmten. Er schreibt selbst: „Die Zeit nach 1933, die uns konzeptionell und formal als Umkehrung aller Entwicklung der Zwanziger Jahre erscheint, hat sich auf solche Entwürfe zurückbeziehen können“. (2/22). Es vollzieht sich also gerade kein Bruch, denn „die Entwürfe und Bauten, die heute gemeinhin als kennzeichnend für diese Epoche gelten, sind die Ausnahmen. Die Mehrzahl der Bauten, auch der Zwanziger Jahre, blieb konventionell und von den Einflüssen der modernen Bewegung fast unberührt“ (2/22).

Pfankuchs Darstellung ist also im doppelten Sinn falsch; denn einerseits ist seine Avantgarde ein derartig subjektives Destillat, daß er etwa beim Wettbewerb für das Dresdner Hygienemuseum ohne jedes Argument feststellen kann, „die wichtigsten Entwürfe . . . sind von Luckhardt und Scharoun“ (2/20) — was ist mit Bonatz, Riphahn, Abel? — oder beim Chicago-Tribune-Wettbewerb nur Gropius und Max Taut gelten läßt — was ist mit Mart Stam, Bruno Taut, von Zanten? — andererseits wird die gesamte übrige Architektur vollkommen undifferenziert zusammengefaßt und pauschal als „hohles Pathos und austauschbare Physiognomie“ (2/20) oder als „doktrinaire, traditionsgebundene, repräsentative, mit Säulenreihen und Architekturgliedern versehene Entwürfe“ (2/22) diffamiert, weshalb er auch eine Reihe wichtiger Architekturereignisse ausläßt, da seine „Favoriten“ nicht daran teilnahmen (Stuttgarter Tagblatt, Ulmer Münsterplatz etc.). Gerade aber in der Spanne zwischen Gropius und Poelzig, Mies und Bonatz, Scharoun und Höger, Mendelsohn und Abel entfaltet sich das Bauschaffen der Zwanziger Jahre. Daneben wäre jene mächtige konservative Bewegung von Bestelmeyer bis zu Kreis und Schultze-Naumburg sowie das Bauen der Vorgängergeneration wie Tessenow, Th. Fischer oder Riemerschmid als Kontrast wenigstens zu skizzieren. So ließe sich, ausgehend von den einzelnen Zentren in der Differenzierung von Schulen, Generationen und Traditionen, ein konkretes Bild der Architektur der Zwanziger Jahre zumindest für Deutschland erstellen. Diese Zentren entwickelten zum Teil eine eigene, heute noch ablesbare Physiogno-

mie, etwa mit den Arbeiten von Fritz Schumacher für Hamburg, Adolf Abel für Köln, Kreis und Fahrenkamp für Düsseldorf, Bonatz und Schmitthenner für Stuttgart, Leitenstorfer und Vorhoelzer für München. Wenn diese Architekten aber überhaupt genannt werden, dann nur um zu zeigen, „welche Welten sich hier gegenüber stehen“ (2/22), denn die Ausstellung will ja angeblich die „fortwirkenden Tendenzen“ vorführen. Gerade aber aus der Sicht der Nachkriegsarchitektur zeigt sich jedoch, daß diese Differenz oft gar nicht so groß war, daß jener engegezogene Kreis einer Avantgarde nur einen begrenzten Einfluß ausübte. Erst aus der skizzierten Spanne wirkender Architekten würde verständlich, wie stark etwa die Stuttgarter Schule, der neoklassizistische Monumentalstil, oder jene schon in den Zwanziger Jahren entstandene „gefällige Mischform“ die Architektur der Nachkriegszeit prägten. Gerade diese Zwischenform paßt Pfankuch aber überhaupt nicht ins so klare Avantgarde-Konzept. Sie wird in völliger Verkennerung der historischen und stilistischen Zusammenhänge diffamiert: „Diese Entwürfe (Bonatz, Scholer, Fahrenkamp) sind Beispiele einer talentierten Anpassungsfähigkeit an jede gewünschte Haltung – sie führte nach 1933 zur völligen geistig-künstlerischen Korruption.“ (2/28)

Mit einem solchen Kurzschluß verstellt man sich nur die wirklichen Zusammenhänge, verleugnet etwa Fahrenkamps wegweisende Arbeiten für den Industriebau (Rhein Stahlwerke 1923) und verleumdet eine integere Persönlichkeit wie Bonatz. Im Gegensatz dazu wäre anstelle der rein affirmativen Huldigung auch eine kritische Stellungnahme nötig gewesen zu dem rigoristisch-utopischen Entwurf einer neuen Umweltgestaltung der neben gültigen Vorbildern auch für viele funktionalistische und pseudo-funktionale Auswüchse, an denen wir heute leiden, verantwortlich ist. Die Naivität dieser Darstellung geht aber so weit, daß Wettbewerbsrichter mehrmals angeklagt werden, sie hätten für uns doch so offensichtliche Leistungen damals nicht gesehen (2/28).

Schwerer als all das wiegt, daß die wesentliche Bauaufgabe, der allgemeine Wohnungsbau und damit der gesamte soziale und wirtschaftliche Aspekt des Bauens natürlich hier kaum Platz finden konnte. Während auf zwei Drittel des Textes die Vorgeschichte und Utopiephase bis 1923 abgehandelt werden, bleiben für den Wohnungsbau in Berlin und Frankfurt nur einige Sätze, und die entsprechenden Bauten in München (Versuchssiedlung Borstel), Köln (Kalkerfeld, Riehl), in England, Österreich oder in der Sowjetunion werden nicht einmal erwähnt.

Um diese Problematik zu behandeln, müßte die Architektur allerdings unter einem völlig anderen Gesichtspunkt betrachtet werden: Die Fragen der Finanzierung, des Bauträgers, der Baugesetzgebung, der Wohnbedürfnisse und Wohnverhältnisse, der Mieten und Wohnungsbaupolitik werden aber mit keinem Wort erwähnt. In der Ausstellung „Wem gehört die Welt?“ konzentrierte man sich dafür ganz auf diesen Hintergrund und zeigte, von welchen politischen und finanzwirtschaftlichen Maßnahmen der Wohnungsbau in der Weimarer Republik abhing. Dort wurde erst verständlich, warum die Bautätigkeit weitgehend von privaten und staatlichen Initiativen auf die Gemeinden und Bauträgergesellschaften überging und wie durch die Hauszinssteuer („Entschuldungssteuer“ für Hausbesitzer, die durch die Inflation von ihren Hypotheken befreit worden waren) sich neue Finanzierungssysteme und Fertigungsmethoden entwickelten. Obwohl die Entwicklung der sozialen Bauhütten, Baubetriebe, Bauproduktiv-Genossenschaften hier unvollständig (wesentliche Literatur fehlt) und zum Teil einseitig dargestellt wurde (der Zusammenhang zwischen jeweiliger Regie-

rungsform und ihren Wohnbaugesetzen, zwischen Zinsentwicklung, Baukostenindex, Produktionszahlen und Mietsteigerung wurde kaum herausgearbeitet, sondern aus vorgefaßter Sicht im nachhinein beurteilt), wird doch erst von dieser Basis her der Wohnungsbau und jene kardinale Aufgabe einer „Wohnung für das Existenzminimum“ verständlich.

Von all dem sowie anderen Bereichen, vom Städtebau bis zum Industriebau, erfuhr man in der offiziellen Veranstaltung überhaupt nichts, und die Durchsicht der entsprechenden Jahrgänge einiger Bauzeitschriften oder allein des neu aufgelegten Buches von Müller - Wulckow erbringt wesentlich mehr als die gesamte Ausstellung.

Die Dada - Ausstellung in der Akademie der Künste war zweifellos die wissenschaftlich ergiebigste der vier offiziellen Veranstaltungen, denn als einzige brachte sie neues Material. Die siebzehn Beiträge im Katalog über die Dada - Ausbreitung von Zürich bis New York dürften bei aller Unterschiedlichkeit und manchen kleineren Fehlern Grundlage für jede weitere Auseinandersetzung mit dem Dadaismus bleiben. Die geographische Auflistung enthüllt eine erstaunliche Vielfalt dieser vielleicht verkanntesten Bewegung des 20. Jahrhunderts und führt in dem gewaltigen Spektrum von Duchamp bis Doesburg, von Man Ray bis Tristan Tzara, die Unvereinbarkeit der verschiedenen Ansätze und damit die Unmöglichkeit, den Dadaismus auf griffige Formeln zu reduzieren, vor Augen. Gerade darin beruht aber der Grundfehler der allgemeinen Beiträge von Eberhard Roters und Hanne Bergius, denn sie sind zu sehr bestrebt, diese Vielfalt in einige Schablonen zu pressen und, ausgehend von Einzelphänomenen oder von einer dieser Dada - Stationen — meist Zürich oder Berlin —, passende Etiketten zu verfertigen. Selbst so allgemeine Definitionen wie „Anti-kunst“, „Protest - an - sich“, oder „Rückführung der Kunst in Lebenspraxis“, decken jedoch nur jeweils einen Bereich ab, erfassen aber z.B. keineswegs das Werk Duchamps, dessen Fahrrad von 1913 als „dadaistische Geste“ gewertet wird. Definitionen wie „Dandytum, antibürgerliche Bürgerlichkeit, bürgerlicher Selbsthaß, Selbstentfremdung durch Selbstidentifikation“, werden gerade durch die Vielfalt der aufgezeigten Positionen widerlegt. Sie müßten entweder reduziert werden (Duchamp ist mit Dadaismus auch nicht ansatzweise zu umschreiben), oder die wirklich spezifischen Akzente jedesmal berücksichtigt werden, also jenes Blödeln am Abgrund in Zürich, jenes nihilistisch - kritische Agitieren in Berlin, jenes theatralische Spielen in Paris oder der Versuch, Nicht-Kunst in Kunst zu überführen in Hannover. Die Materialien dazu sind in den Beiträgen gegeben, nur wurden sie von Roters und Bergius nicht genügend berücksichtigt. Ähnlich ist der dadaistische Zug im Futurismus trotz G. Listas Analyse kaum verwertet: Die „parole en liberta“, die Manifeste und Aktionen, das Provozierende und Destruktive, das Antibürgerliche und Aktivistische, sind alles Prägungen, die unter abgewandelten Vorzeichen in den verschiedenen Zentren übernommen wurden.

Mit einer Aufspaltung nicht nur nach Ländern, sondern auch nach Gruppierungen und dem chronologischen Verlauf, hätte man sich das unergiebig Definieren ersparen können: Betrachtet man z.B. nur Dada-Berlin, so ist die Verbindung der gesellschaftskritisch engagierten Grosz und Heartfield über den unglaublich ideenreich experimentierenden R. Hausmann zu dem „Spinner“ Baader zuerst nur aus dem Kriegserlebnis und einer totalen Ablehnung aller bestehenden Wertungen zu verstehen. Das zeigt sich am besten daran, daß die Gruppe nicht nur alles in Frage stellen will, sondern auch bemüht ist, sich nicht selbst in irgendeiner Weise festzulegen, sich

zu definieren, wodurch wieder eine Wertung, ein Maßstab – wenn auch nur ein negativer – geliefert würde. Jede Fixierung wäre auch eine Anpassung, die in Kürze von einer erweiterten Kunstauffassung subsumiert und institutionalisiert würde; diesen Mechanismus haben die Berliner Dadaisten durchschaut und deshalb heben sie systematisch jede Definition wieder auf: Dada ist mehr als Dada“, „Dada – denn wir sind Antidadaisten“, „Wer gegen Dada ist, ist Dadaist“, „Gegen dies Manifest sein, heißt Dadaist sein“.

Diese Haltung konnte nicht lange durchgestanden werden, deshalb bricht die Gemeinschaft auseinander, das Engagement ist verbraucht und Künstler, die bislang im Hintergrund standen, wie Eggeling und Richter, treten nach vorn. Es beginnt die Phase des sogenannten „formalen Dadaismus“, der im Katalog, wohl weil weniger spektakulär, überhaupt keine Darstellung fand. Er ist jedoch ebenfalls interessant, da von hier eine Brücke zur Konstruktivismus-Bewegung entsteht, die im übrigen auch in der Ausstellung der National-Galerie nicht gesehen wurde. Aufgrund einer Geometrisierung der Darstellung sowie manchmal ähnlicher Grundhaltungen entstehen Verbindungen zwischen Lissitzky, Arp, Doesburg, Eggeling, Moholy-Nagy, Schwitters, M. Janco, Graeff, Röhl und T. Tzara. Konstruktivismus, De Stijl und formaler Dadaismus gehen 1921 eine Verbindung ein, die in bössartigen Streitereien 1923/24 zerbrach. Nur von hier ist die sog. G-Gruppe, das Treffen in Düsseldorf oder die Dadaisten-Konstruktivisten-Schau in Weimar – organisiert von Doesburg gegen das Bauhaus – und umfunktioniert von Tzara – zu verstehen.

Der Versuch von Roters, eine allgemeine „dadaistische Weltanschauung“ zu konstruieren, die er dann mit der kommunistischen und der sozialistischen konfrontiert (3/10) erweist sich somit als unbrauchbar. Die Suche nach einer „Dadaistischen Philosophie“ ist abwegig und die pseudopsychologischen und soziologischen Erklärungen, wie „Dada repräsentiert den bürgerlichen Selbsthaß exemplarisch“ (3/10), erbringen nichts, denn Grosz z.B. ist kein verkappter Bourgeois – diese Deutung von seiner amerikanischen Emigration her ist ein Kurzschluß –, und H. Höch ist kein Dandy. Die skizzierte Protesthaltung, die keineswegs für alle Dadabewegungen spezifisch ist, versucht Roters psychologisch zu erklären, wofür er ständig dialektische Purzelbäume schlagen muß. So sieht er im Dadaismus den Satz des Widerspruchs mit dem Satz der Identität gleichgesetzt (3/18), womit er jedoch keineswegs die konsequente Logik in der Unlogik, die produktiven Sprengungen von eingefahrenen Denkwegen und Kategorien erfassen kann. Der Selbsthaß wird zum Kunstgriff, mit dem alle Widersprüchlichkeiten verständlich werden sollen, und so wird ihm der Dadaismus zu einer „anamorphotischen Multiplikation des widersprüchlichen Verhaltens“ (3/10). Damit nähert man sich einem Bereich, in dem die Beschäftigung mit dem Dadaismus selbst in ein Neodada verfällt, so wenn Roters einen Traum konstruiert, um die Surrealisten von den Dadaisten abzugrenzen, die nach der Abdankung von Dada als „gute Katholiken in die kommunistische Partei eingetreten“ (3/11) seien, wenn der Philosoph La Mettrie beschrieben wird als „der Verfasser, der interessanterweise (!) 1751 in Berlin im Alter von 41 Jahren am Genuß einer Pastete starb“ (3/45), oder wenn es gar zu der aberwitzigen Feststellung kommt, „die marxistische Wirtschaftstheorie beispielsweise wäre ohne die Modellsymbolik des Prinzips Dampfmaschine undenkbar.“ (3/47)

Während hier simplifiziert wird, versteigt sich H. Bergius in ihrem Beitrag „Der Dandy – das Narrenspiel aus dem Nichts“ ins Unverständliche. Sie definiert den Da-

daismus als „ambivalente Struktur (!) zwischen Chaos und indifferenzierendem Nichts“ mit folgender Erklärung: „Diesem Extrem (der „substantiellen Fülle des Chaos“ – W.N.) korrespondiert das Nichts, in dem die Dialektik zwischen Kontinuität und Diskontinuität, Erstarrung und Dynamik in dem indifferenzierenden Prozeß – der totalen Reduktion nivelliert werden, dem schöpferischen Nichts, das Mannigfaltigkeit in Undifferenziertheit umschlagen läßt.“ (3 / 14) Dieser Pseudotiefgang ist das traurige Ergebnis, wenn man jene „explodierende Granate“ (M. Ernst), jenen Versuch „Laokoon zu klistieren, um ihn nach Jahrhunderten zum Stuhlgang zu entlassen“ (Arp) in philosophische Begriffe fassen will.

Andererseits führt das Bemühen, die dadaistischen Künstler aus der Tradition der Narren und des Dandytums zu erklären leicht auf Holzwege. So richtig es ist, den Dadaismus in die große Tradition der Geschichte des Unsinnigen, der „verkehrten Welt“, der Paradoxien, Fatrasien und Reserven zu stellen – was im Katalog nur oberflächlich geschieht –, die spezifische historische Situation und besonders wieder die geographischen Differenzierungen dürfen dabei nicht vergessen werden. Das Kriegserlebnis bringt eine völlige Veränderung der Tonlage, der Motive und der Grundhaltung. Insofern ist der Dandy-Begriff unangebracht, weil er verharmlost und Gleichgültigkeit, wie Indifferenz impliziert, die zumindest für Zürich und Berlin nicht zu treffen. Damit nimmt man diesem Dadaismus seine Spitze, sein eigentliches Wesen, und in dieser Travestie wird es möglich, ihn frisch gewaschen und gekämmt in eine Reihe mit Beuys, Vostell und Warhol oder sogar mit Wim Wenders oder Handkes Produktionen zu stellen (3 / 26). Raoul Hausmann würde sich im Grabe umdrehen, wenn er erführe, in welche Nachbarschaft er hier gerät. Die Katalogisierung hat ihr Ziel erreicht, der Dadaismus ist domestiziert und für den Bürger konsumierbar geworden.

Die in den Katalognummern am ausführlichsten dokumentierte Ausstellung wurde in der Orangerie in Charlottenburg in einer ausstellungspädagogisch allerdings langweiligen Weise von M. Eberle und W. Schmied gezeigt. Anhand von 194 Gemälden wurden die Bereiche „Neue Wirklichkeit – Surrealismus und Sachlichkeit“ in Themenkreise gegliedert und aufeinander bezogen. Dieser neuartige Ansatz erbrachte eine Reihe interessanter Ergebnisse, wie die Durchgängigkeit von Bildmotiven (Puppen, Portraits, Bild im Bild, Blick aus dem Fenster) und deren unterschiedliche Interpretation sowie die untergründigen Verwandtschaften zwischen Surrealismus und Neuer Sachlichkeit.

An diesem Punkt wird die Konfrontation jedoch problematisch, denn sie führt dazu, Ähnlichkeiten und Zusammenhänge zu sehen, die nicht vorhanden sind. So werden z.B. die Gliederpuppen und manichinos von Chirico, Carra und Grosz mit den Pierrots von Picasso, Gris und Metzinger in Parallele gesetzt, da auch der Harlekin die Realität in Frage stelle (4 / 14). Damit wird aber nur ein kleiner Aspekt erfaßt, denn die Zirkuswelt hat gerade für Picasso eine wesentlich andere Bedeutung: es sind die Ausgestoßenen, die Verarmten am Rande der Gesellschaft, noch nicht die Entfremdeten, mit denen er sich identifiziert. Bedenklich wird es, wenn die Parallelisierung so weit geht, daß Pittura Metafisica, Surrealismus, magischer Realismus und Neue Sachlichkeit eine gemeinsame Wurzel im „grundsätzlichen Zweifel an der Gültigkeit und Verbindlichkeit der Realität“ (4 / 4) besitzen sollen. Diese Generalisierung offenbart die begriffliche Schwäche von W. Schmieds Beitrag, denn jene anfänglich gesehene Gemeinsamkeit zerbricht nach einer genauen, und materialreich

durchgeführten Analyse des Spektrums der Neuen Sachlichkeit und des Surrealismus, und am Ende heißt es, man könne „nur Einzelnes vergleichen“, man müsse sich „auf die Bilder selbst stützen.“ (4/29) Die Spanne von der veristischen Anklage eines Grosz und Dix über die leidenschaftslose Nüchternheit des Betrachtens von Schad oder Schlichter bis zur fast verklärenden Darstellung in der „Neu-Romantik“ von Kanoldt, Mense, Schrimpf läßt sich eben nicht bruchlos dem Surrealismus zuordnen. Eine schärfere Differenzierung der einzelnen Positionen wäre hier richtiger gewesen als eine zu starke Parallelisierung oder gar eine Auflistung von Eigenheiten in acht Punkten (4/25).

W. Schmied zeigt hier eine gewisse Nonchalance im Umgang mit den Begriffen und ihrem Hintergrund: Die 1925 von Hartlaub getroffene Unterteilung in einen linken und rechten Flügel wird zuerst als „auch aus heutiger Sicht überzeugend“ (4/26) beurteilt, dann die Zuordnung in den 60er Jahren von Neuer Sachlichkeit zum linken und vom magischen Realismus zum rechten Flügel als plausibel gelobt (4/27) und anschließend die genaue Umkehrung dieser Zuweisung durch die marxistische Kunstkritik (Lethen) ohne Einschränkung akzeptiert (4/27). Diese Indifferenz enthüllt, daß zwar die Fakten gesammelt, nicht aber mit dem historischen Kontext verknüpft wurden, denn sonst könnte nicht einfach ein Begriff auch mit dem gegenteiligen Inhalt belegt werden. Diese ahistorische Darstellung kann dann auch die weitere Entwicklung der Neuen Sachlichkeit auslassen, während doch gerade erst von den 30er Jahren her der geistige Ort dieser Strömungen eindeutig wird, wenn man verfolgt, wie eine Gruppe des rechten Flügels nahtlos in die „braune Malerei“ überging, und wie an der Oberfläche scheinbar ähnliche Künstler unterdrückt wurden. Umgekehrt wären an der Analyse von Lethen einige Verzeichnungen gerade im Bereich der engagierten Kunst oder des sogenannten Realismus zu korrigieren gewesen. Da Schmied aber die ganze Ausstellung gleichgewichtig vom ikonographischen her in zehn Themenkreise gegliedert hatte, ist dieser Bereich für ihn nur einer neben vielen. Dadurch kommt es zu einer Verschiebung der historischen Schwerpunkte, denn Familienportraits, Stilleben oder Clowns, sind weniger spezifisch für das Gesamtschaffen der Zeit. Im übrigen macht man es sich damit zu leicht; denn durch die Vielzahl der nur angetupften Themen entsteht das große bunte, allerdings aber auch weitgehend bekannte Bild, ohne daß eine Vertiefung stattfindet. Wieviel hier noch geleistet werden kann, zeigt die NGBK - Ausstellung, in der, wenn auch auf das Problem der engagierten Kunst reduziert und damit einseitig wirkend, eine unglaubliche Fülle an kaum bekannten Material zusammengetragen wurde. Hier sind mit Albert Birkle, Otto Nagel, Heinrich Vogeler, Karl Völker, Franz Lenk, Grethe Jürgens, bis zu Heinrich Ehmsen die Künstler versammelt, die in der offiziellen Ausstellung übergangen wurden.

Die Ausstellung „Vom Konstruktivismus zur konkreten Kunst“ in der National-Galerie war in drei Teile gegliedert: Die gegenstandslose Welt (1910-1916), Kunst und Revolution (1917-1922), funktionelle Gestaltung (1923-1930).

Die ersten beiden Bereiche sollten laut Vorwort nur als Einleitung für das anschließende Hauptkapitel dienen, in dem das gestaltende Eingreifen der Künstler in die Umwelt aufgezeigt werden sollte. Dieser durchaus diskutabile Ansatz wurde jedoch nur in der zahlenmäßigen Proportionierung der Exponate, unverständlicherweise aber nicht in der Auswahl und Themenstellung der Katalogbeiträge verwirklicht; diese stehen eher im umgekehrten Verhältnis dazu. Neben einer Einführung von D.

Honisch und nur peripher interessierenden Aufsätzen über das Theater und die Farbe im Konstruktivismus finden sich eine materialreich fundierte Ideengeschichte des Neuen Bauens, die sinnvoller der Architekturausstellung zugeordnet worden wäre, sowie zwei Beiträge zu Detailproblemen von A. Nakov über „Kunst und Revolution in Russland“ und über „Die Frage des Inhalts in der gegenstandslosen Kunst“. Der Besucher und Katalogbenutzer erfährt somit zu der komplexen Materie, zu den vielfältigen Problemen und besonders zu den zwei Dritteln aller Exponate im Hauptteil außer einigen Quellentexten und ein paar einleitenden Bemerkungen nahezu nichts. Während die übrigen Ausstellungen wenigstens eine Konzeption besaßen, ist hier dergleichen nicht ersichtlich. Im Kunstforum 2/1977 hatte D. Honisch erklärt, die Geschichte des Konstruktivismus sei bekannt, und man wolle deshalb nur die Inhalte darstellen. Abgesehen davon, daß außer verstreuten Spezialuntersuchungen keine einzige befriedigende Gesamtdarstellung vorliegt – weil der Bereich noch lange nicht erarbeitet ist – konnten so weit gespannte Inhalte von Nakovs Aufsätzen nur berührt werden.

Dessen Beitrag über „Kunst und Revolution“ entwickelt einige bisher unbekanntere Perspektiven über die Stellung und Aktivitäten der progressiven Künstler 1917- 1921, aber das wichtigste Ereignis, die Einführung der NEP im März 1921, ihre Hintergründe und Auswirkungen werden nicht einmal erwähnt. Es fehlen Hinweise auf die Umschichtungen im Inchook 1921, die Auflösung des Veščismus, das kontinuierliche Wirken konservativer Gruppen (vgl. U. Kuhirt, in: Kunst und Literatur 1967), das Verhalten Lunatscharskis (vgl. S. Fitzpatrick, The Commissariat of Enlightenment), Lenins und Trozskis Stellung zur Kunst, das Weiterwirken der Avantgarde und die Transformation der konstruktivistischen Impulse (vgl. Ausst.Kat.: Kunst aus der Revolution – Kunst in der Produktion, und G. Wilbert, Linke Kunst). Für seine Behauptung, die Bewegung zur Produktionskunst sei ein gesteuerter Prozeß zur „Umlenkung der Widersprüche und ihrer dialektischen Unterdrückung“, (1/112), es wirke hier „das Kommando der Sozioökonomie (Produktivismus)“, das später durch „das rein ideologische Kommando (sozialistischer Realismus)“ (1/113) ersetzt werde, bleibt Nakov den Beweis schuldig, und er wird ihn auch nicht erbringen können, da die Begeisterung der Produktivisten, ihre Aussagen und selbsterstellten Programme, der Taylorismus und der von der Partei abgewürgte Proletkult dem widersprechen.

Sein Beitrag über den „Inhalt in der gegenstandslosen Kunst“ setzt die Kenntnis seiner früheren Arbeiten, besonders seiner Einleitung zu: Malevich, Ecris, Paris 1975, voraus. Sein dort entwickelter „Feldbegriff“, den er von Albert Einstein über Hinton und Ouspenski auf den Suprematismus und von da auf die Malerei von Pollock, Newman und Rothko bezieht, ist wie jede direkte Übertragung naturwissenschaftlicher Begriffe (Riemann - Raum, vierte Dimension etc.) problematisch. Nakov konstruiert hier eine Brücke von der modernen Physik zur Kunsttheorie und verarbeitet zu unkritisch die populär- und pseudowissenschaftlichen Schriften Ouspenskis. Festzuhalten ist jedoch, daß er nur die suprematistische Malerei behandelt und aufzeigt, daß von ihr die Entwicklung über Strzeminski zur amerikanischen Malerei erfolgt. Nakov setzt davon die konstruktivistische Malerei ab, die zur „Konstruktion des Raumes“ tendiert. Der Konstruktivismus ist die „Umsteigestation zur Architektur“ (Lissitzky), der sein Wesen am klarsten in der Plastik entfaltet. Diese ist aber auf der Ausstellung nur mit 26 Exponaten vertreten (davon 5 Schlemmer, 3 Vantongerlo,

4 Kubisten), sie wird im Text überhaupt nicht untersucht und damit die wesentlichen Probleme des Konstruktivismus auch nicht erfaßt.

Während Nakov jedoch auf Spezialisten-Niveau seine Untersuchung betreibt, wäre eine grundsätzliche Klärung, Differenzierung und Definierung von Suprematismus, Konstruktivismus (in seinen Phasen und Verzweigungen), De Stijl und die Entwicklung zur konkreten Kunst nötig gewesen, nicht nur für den Besucher, sondern besonders für D. Honisch, dessen Aufsatz nicht gerade zur Klärung beiträgt. In seinem Beitrag „Die innere Verfassung des Bildes, Komposition - Konstruktion - Struktur“ entwickelt Honisch die für ihn anscheinend neue Auffassung, daß Form und Inhalt von Kunstwerken in einem Bezug zur Gesellschaftsform stehen, aus der sie hervorgehen. Er meint, daß „die Frage, ob die Organisationsform des Kunstwerkes selbst nicht schon Ausdruck eines gesellschaftlichen und sozialen Selbstverständnisses sein könne, das Kunstwerk mithin Verfahrensweisen spiegele, die der Epoche und der Gesellschaft entsprechen, in der es entstanden ist“, (1/3) noch nie gestellt wurde (arme Kunstwissenschaft von Panofsky bis Sedlmayr). Ausdruckstheorie, Kunstwollen und Zeitgeist feiern fröhliche Wiederkehr, wenn festgestellt wird, „daß alle sozialen Äußerungen des Menschen – und zu ihnen gehört die künstlerische Form ebenso wie die gesellschaftliche – in einem bestimmten Zeitraum prinzipiell ähnlich strukturiert sein müssen (!)“. (1/3) – Obwohl dieser Behauptung im nächsten Satz widersprochen wird, denn „Theorie und Praxis klaffen oft weit auseinander“ (1/3), formuliert Honisch anschließend eine Parallelität von „innerer Organisation“ und Gesellschaftsform, die noch hinter Shdanov oder Plechanov zurückfällt. Komposition ist für ihn ein „Auswiegen der Teile und Unterwerfung unter ein Ganzes, als das ganz Andere, Übergeordnete, Göttliche“ (1/5); ein numinoser Zeitgeist gibt somit dem Künstler ein unentrinnbares Schema vor. Komposition geht ihrem Wesen nach „von dem Prinzip der Ungleichheit und auch der Ungleichgewichtigkeit und Unausgewogenheit“ (1/11) aus, sie benützt Subordinationsformen und ist deshalb bürgerlich und undemokratisch (1/10). Mit dem Aufkommen eines neuen Ordnungsprinzips, der Konstruktion bzw. Struktur, „entsteht eine Kunst, völlig neu und egalitär geordnet, neu auch in ihrer Erscheinung, die voll und ganz (!) den Forderungen entspricht, die an eine fortschrittliche Gesellschaftsordnung gestellt werden (Malewitsch, Mondrian, Strzeminski)“ (1/4) und so schuf Mondrian „die ersten, demokratisch verfaßten Bilder Europas“. (1/7) Ein komponiertes Gemälde wie z.B. Picassos Guernica muß damit wohl in Zukunft als bürgerlich, undemokratisch und rückschrittlich bewertet werden.

Durch die Zuordnung von Bildorganisation und Geschichtsverlauf findet D. Honisch den Schlüssel zum Verständnis der Kunst, denn „so wie die Gesellschaft sich in ihrer Entwicklung von einer mit Privilegien ausgestatteten zu einer demokratisch verfaßten nicht nur materiell, sondern auch qualitativ verändert, so entwickelt sich auch das Kunstwerk ...“ (1/12). Da für ihn die abstrakte Kunst der Nachkriegszeit die Richtschnur bildet, kann er nun dem Zeitgeist über die Schulter blicken und zensieren, was in den Zwanziger Jahren richtig oder falsch war: Malewitsch kann die Forderung seiner Bilder nicht einlösen (1/6), er bringt sich „in bereits aufgelöste Abhängigkeiten“ (1/7), erleidet so einen „Rückfall“ (1/7), den Strzeminski „als verhängnisvolle Sackgasse erkennt“ (1/7) und deshalb „den späten Malewitsch mit dem frühen Mondrian korrigiert“. (1/10) Arps Duo Collage ist von „singulärem Rang“ (1/7), da die künstlerische Intuition und persönliche Handschrift getilgt wur-

de — das ist also demokratisch — dagegen ist vieles was später folgt „wesentlich konventioneller, manchmal wie bei Malewitsch oder auch bei Mondrian fast ein Rückschritt“ (1/7).

Die gesamte Entwicklung reduziert sich für D. Honisch auf den Dualismus Idealisten gegen Utilitaristen, wobei er unbekümmert von Weltanschauungen oder Stilrichtungen quer durch Europa Zuordnungen vornimmt: Arwator und van Doesburg, Szczuka und Tatlin, Mondrian und Malewitsch, Strzeminski und Gabo, Kandinsky und Kupka werden aufeinander bezogen; so einfach wird alles, wenn man nur noch mit zwei Begriffen operiert. Die Utilitaristen vollziehen dabei „lediglich (!) den Schritt aus der Zweidimensionalität in den Raum“ (1/10), während Strzeminski und Mondrian die Kunst erneuern, weil sie nach dem Strukturprinzip arbeiten. Honischs Auffassung vom Dreischritt Komposition-Konstruktion-Struktur in Parallele zu den gesellschaftlichen Veränderungen basiert aber auf falschen Definitionen. Es handelt sich keineswegs um „Ordnungsprinzipien, die sich gegenseitig ausschließen“ (1/11). Die Komposition bezieht die Struktur des Inhalts und die anschauliche Gestalt aufeinander, sie ist damit noch nicht eo ipso „wertend“ und findet sich bei gegenständlicher wie ungegenständlicher Gestaltung. Struktur ist nicht „harmonisierend“ oder „vereinheitlichend“, sondern konstituiert einen Bezugsrahmen, ein System miteinander verknüpfter Relationen, d.h. sie regelt bestimmte Beziehungen. In den jeweils ganz spezifischen Gestaltungen solcher Strukturen — aufgrund idealistischer (De Stijl, Malewitsch) oder realistischer (Tatlin, Lissitzky) Weltanschauung — liegt auch das Wesen des Konstruktivismus, Suprematismus oder der konkreten Kunst, und gerade hier müßte die Analyse einsetzen, die im Katalog nicht geleistet wurde.

Wenn nach dieser Besprechung insgesamt ein negativer Eindruck entsteht, so muß abschließend betont werden, daß die Ausstellung selbst eine wirkliche Leistung darstellte, und daß das zusammengetragene Material die Kunst der Zwanziger Jahre in einer Materialfülle zeigte, die wahrscheinlich nie wieder zu erreichen sein wird. Bedauerlich ist nur, daß die Gelegenheit einer gründlichen Aufarbeitung im Katalog nicht genutzt wurde, er hätte wie andere Europaratskataloge zu einem Standardwerk werden können.