

## PARIS—MOSCOU 1900—1930

Ausstellung des Centre National d'Art et de Culture Georges Pompidou,

Paris, 31. 5.—5. 11. 1979

Je umfangreicher, je wichtiger eine Ausstellung, desto größer, aber auch unterschiedlicher sind die Erwartungen der Kunsthistoriker, der Kritiker, des allgemeinen Publikums. Die Tatsache, daß die diesjährige Sommerausstellung des Centre Pompidou, Ergebnis einer gemeinsamen französisch-sowjetischen Initiative, überhaupt stattfinden konnte, dürfte man schon als Triumph bezeichnen, denn ein solches Projekt wäre selbst vor zehn Jahren noch praktisch undenkbar gewesen, aus Gründen, die wir im Folgenden erörtern werden. Außerdem ist trotz der vielen Schwierigkeiten und Hindernisse alles am Ende fast reibungslos gegangen (wird eine große Ausstellung mit schallenden Fanfaren angekündigt, ist die Gefahr um so größer, daß in der letzten Minute etwas schiefliegt), sieht man von der ja schon halberwarteten, in Wirklichkeit auch nur relativ kurzen Verschiebung der Eröffnung ab. Höhepunkt der Trilogie von Ausstellungen, die in den letzten drei Jahren vom Centre Pompidou veranstaltet wurden (ihre Vorgänger waren „Paris—New York“ und „Paris—Berlin“), bot „Paris—Moscou“ dem allerdings etwas ratlosen Besucher einen Überblick über eine bislang unvollständig bekannte Phase in der Entwicklung der europäischen Avantgarde, mit all ihren utopischen Hoffnungen und bitteren Enttäuschungen, in ihrer ganzen Realität und Fülle.

Die Ausstellung betonte vorwiegend den russischen Beitrag zur Moderne, da circa zwei Drittel der Exponate russischer Herkunft waren. Wenn, wie geplant, diese Ausstellung im Jahre 1981 in geänderter Form in Moskau gezeigt werden wird, soll dieses Verhältnis umgekehrt sein: doppelt so viel französische Kunst wie russische. Der Akzent wird also jeweils auf das eher Unbekannte gelegt. Da aber Hauptwerke nachimpressionistischer und kubistischer Malerei schon seit Jahren der breiten Öffentlichkeit zugänglich gemacht worden sind, kann die französische Kunst des 20. Jahrhunderts zumindest dem Moskauer Publikum kaum so völlig unvertraut geblieben sein wie uns im Westen die russische Malerei der gleichen Epoche. Dieses Phänomen läßt sich z. T. durch die Tatsache erklären, daß die sowjetische Regierung erst in jüngster Zeit angefangen hat, der russischen Kunst des ersten Viertels dieses Jahrhunderts Rechnung zu tragen, was für die abstrakten Bewegungen in der Malerei besonders gilt. (Nicht umsonst hat Laszlo Glozer, der für die Süddeutsche Zeitung über die Pariser Ausstellung berichtete, seinem Aufsatz die Überschrift „Die Wiederkehr einer verschmähten Kultur“ gegeben.) Vielen russischen Künstlern ist die Anerkennung der eigenen Landsleute erst recht spät zuteil geworden (in einigen Fällen gar zu spät). Diese Umwertung ist übrigens auch heute noch längst nicht abgeschlossen. Die ersten Künstler, die sich „rehabilitieren“



ließen, waren diejenigen, die — ungeachtet, was für andere Kunstwerke sie geschaffen haben mögen — zum einen oder anderen Zeitpunkt ausgesprochen zweckgebundene Ziele verfolgten, wie z. B. Persönlichkeiten wie Tatlin oder Rodchenko mit ihren Ofenmodellen und Arbeiterklubs. Eine genaue Rekonstruktion von Rodchenkos „Arbeiter-Leseraum“, 1925 für die Ausstellung dekorativer Kunst in Paris entworfen, bildete einen Teil der Pariser Ausstellung. Und so ging es allmählich mit dieser Umwertung weiter, von immer noch „zweckgebundenen“ Objekten wie Propagandaaufnahmen und Plakaten, Stühlen und Teekannen zu ganz „zwecklosen“ Werken wie den total „unpersönlichen“ Lineal- und Zirkelzeichnungen Rodchenkos oder den „malerischen Reliefs“ Tatlins. Die allerletzten, die in die sowjetischen Ruhmeshallen hereingelassen wurden, und das nur durch die Hintertür, waren die „reinen“ Abstraktionisten, die sogar zu ihrer Zeit durch die Produktivisten als „Laboratoriumskünstler“ verunglimpft wurden: Malewitsch, dessen geometrische, suprematistische Kompositionen uns nicht weniger als der Produktivismus selbst den Tod der Malerei ahnen lassen; Kandinsky, dessen apokalyptische Abstraktionen vom Geist der russischen Orthodoxie, wenn auch nicht mehr von ihrer erkennbaren Ikonographie durchdrungen sind. Ein Triumph menschlichen Strebens, Kandinskys *Komposition 6* von 1913, eine in ihrer Farbwirkung strahlende, ganz persönliche Vision jener geistigen Wendung, die der Künstler selbst beschrieb, schmückte vorübergehend das Centre Pompidou. Nicht weit davon hing Malewitschs Ikone des Suprematismus: das schwarze Quadrat. Was für eine Umwertung der Werte hat hier tatsächlich stattgefunden!

Bis zu welchem Grade der Nicht-Experte den geschichtlichen Hintergrund, das damit verbundene Philosophieren, die endlosen Streitigkeiten, die ganze Bedeutung der Entwicklung der russischen Avantgarde erfassen konnte, bleibt offen. Wenn der Besucher, der durch diese riesengroßen Räume an vollgepfropften Vitrinen vorbeiwanderte, sich unwillkürlich die Frage stellte: wie groß ist eigentlich „zu groß“?, dann mußte sicherlich die Antwort sein, daß eine Ausstellung, die aus circa 3000 Objekten jeder Gattung und jeder Materialart besteht, von Baumodellen und Entwürfen zu Gemälden und Plastiken, Möbeln und Keramikstücken, Photoaufnahmen und Filmen, zweifelsohne zu groß ist. Zwar wurde man in eine optische Zauberwelt geführt, aber von diesem Riesenapparat konnte der Betrachter kaum einen eindeutigen, konsequenten Eindruck bekommen. Übrigens war die Ausstellung bei einem einmaligen Besuch gar nicht zu bewältigen. Gott sei dem Nur-Kunstliebhaber gnädig, der sich hier über ein fremdes Gebiet informieren wollte, denn er fand sich mit einer endlosen Folge von Namen konfrontiert, die er weder auszusprechen noch sich einzuprägen vermochte. Aus dem Katalog, der über die Anstrengungen der mit der Ausstellungsorganisation betrauten Wissenschaftler Rechenschaft ablegt und der dem Leser (anders als beim Katalog der Ausstellung „Paris—Berlin“) sogar eine



Liste der gezeigten Werke, obwohl mit einigen Fehlern und Auslassungen, darbot, wurde man nicht klug, vor allem beim eigentlichen Besuch der Ausstellung, da dieser Katalog ungefähr so groß ist und so viel wiegt wie ein Band des Münchner Telefonbuches. Da war es fast besser, sich mit dem weitaus billigeren „petit journal“ auszurüsten, das offenkundig als allgemeiner Ausstellungsführer für den Laien gedacht war.

Wohl auch zum Vorteil des Laien waren wenigstens die malerischen Tendenzen in ziemlich breiten Zügen charakterisiert, d. h. die Gemälde wurden in jeweils nach der betreffenden „Richtung“ oder „Schule“ benannten Abteilungen vorgeführt, so daß der Besucher, wie fremd die Namen der einzelnen Künstler ihm auch klangen, doch wenigstens das eine oder das andere Bild mit einem ihm vertrauten Begriff zu verknüpfen vermochte. Einige Strömungen und Gruppen ließen sich schon durch eine solche Gruppierung relativ gut veranschaulichen, wie z. B. „Die Blaue Rose“ oder „Der Karo Bube“. In anderen Fällen mußte aber der Historiker doch irritiert sein von der anscheinend ziemlich willkürlichen Eingliederung des Materials bzw. von der groben Art, nach welcher bestimmte Tendenzen charakterisiert wurden. Die „Kunstwelt“ — dieser eher locker verbundene Freundeskreis um Sergei Diaghileff — mußte in dieser Hinsicht besonders leiden, wenn auch aus teilweise ganz verständlichen Gründen. Die Künstler der „Kunstwelt“ hatten nicht nur eine der wichtigsten Zeitschriften der Epoche konzipiert und herausgegeben, sondern auch eine Reihe von Ausstellungen und Bühneninszenierungen ausgeführt: Ausgangspunkt für die berühmten „Ballets russes de Serge de Diaghileff“. Die Ziele der „Kunstwelt“ spiegeln sich sicher am vollkommensten in der Zeitschrift gleichen Namens wider: nur kann man nun einmal nicht einen Jahrgang einer solchen Zeitschrift in der Vitrine ausstellen, geschweige denn die Veröffentlichungen eines halben Jahrzehnts. Doch einige gröbere Fehler hätten sich vermeiden lassen: In die Abteilung „Die Kunstwelt“ viel spätere Entwürfe einzureihen, die von anderen mit Diaghileff befreundeten Künstlern im Rahmen der Pariser Saisons der „Ballets Russes“ angefertigt wurden, heißt einfach die Zusammenhänge durcheinanderbringen. Wenn man darüber hinaus die „Kunstwelt“ bloß als eine Reaktion gegen den „sozialen“ Realismus der „Wanderer“ (Peredwischniki) betrachtet, so bedeutet das eine wesentliche Schmälerung der eigentlichen Leistung Diaghileffs selbst. Da er sich nach gar keinen Maßstäben richtete, außer nach seinem eigenen hochentwickelten Qualitätsgefühl, konnte Diaghileff, der übrigens auch eine ausgesprochen schauspielerische Begabung besaß, dem Publikum die unterschiedlichsten künstlerischen, kunstgewerblichen und szenischen Erzeugnisse anbieten, indem er die diversesten Künstler und Tendenzen unter der Schutzorganisation der „Kunstwelt“ unterzubringen wußte. In seiner Zeitschrift konnte er die „primitivistischen“ Forschungen Roerichs und Bilibins veröffentlichen (die fast als das „fehlende Glied“ zwischen der halbbechten Archäologie des Ab-



ramtsevo-Kreises und dem „Neo-Primitivismus“ Larionows und Goncharcwas zu bezeichnen wären). Zur gleichen Zeit wollte er aber das russische Publikum mittels seiner Ausstellungen und anhand der zahllosen von ihm redigierten Aufsätze und Abbildungen mit der neuesten Entwicklung der ausländischen Kunst vertraut machen. In dieser Zielsetzung war die „Kunstwelt“ den deutschen und österreichischen Sezessionen sehr ähnlich, zu denen Diaghileff und seine Freunde schon einige Beziehungen unterhielten. Es existierte jedoch keine Pariser Gruppe oder Ausstellungsgenossenschaft, die sich in dieser Hinsicht mit der „Kunstwelt“ vergleichen ließe.

Mag es noch zulässig erscheinen, daß eine Gruppe von Bühnenentwürfen und Zeichnungen, die mit den theatralischen Aufführungen der „Ballets Russes“ zusammenhängen, neben frühere, der „Kunstwelt“ spezifische Arbeiten eingereiht wurden, so fragt man sich doch, warum dann andere, ganz ähnliche Zeichnungen aus der gleichen Epoche einige hundert Meter entfernt in einem entlegenen Winkel der Theaterabteilung auftauchten. Hier kommen wir tatsächlich zum heiklen Punkt der Ausstellung: auf ihre Grundrißdisposition waren manche Verwirrungen zurückzuführen. Dieser Grundriß basierte auf größeren oder kleineren, meist quadratischen Einheiten, die von einer Art Mittelgang zugänglich waren, den ein rekonstruiertes Modell des *Denkmals für die Dritte Internationale* (Tatlin) beherrschte. In einigen Fällen konnte man unmittelbar von dem einen Kabinett zum anderen gehen, in anderen — nicht. Von dem Anblick irgendeiner fernen zauberhaften Vision abgelenkt, ging man unwillkürlich dorthin, um den Eindruck aus der Nähe zu vertiefen, und kehrte dann desorientiert zum Mittelgang zurück, ohne zu bemerken, daß man durch diese Umleitung eine ganze Abteilung übersprungen hatte. Dagegen wäre einzuwenden, daß der Ausstellungsplan doch insofern einen gewissen Vorteil bot, als die Räume anscheinend imstande waren, zahllose Besucher zu schlucken, ohne daß der Eindruck von Überfüllung entstand. Übrigens waren die Gemälde zum größten Teil auch sehr schön gehängt. Bestimmte Vergleichsbeispiele waren offenkundig mit äußerster Genauigkeit überlegt und ausgewählt worden. Der Einfluß, den die dreidimensionalen Versuche Picassos auf Tatlin ausübten, als der Russe 1913 seinen Kollegen in seinem Pariser Atelier aufsuchte, wurde durch die Gegenüberstellung der sogenannten „malerischen Reliefs“ und „Eckreliefs“ Tatlins mit Picassos eigenen Konstruktionen veranschaulicht. Diese Versuche Picassos waren, und sind immer noch, äußerst zerbrechlich. Schon im Januar 1914 hat ein englischer Berichterstatter herablassend „gewisse ‚Skulpturen‘, die Erfindungen Herrn Picassos“ erwähnt, „die, da sie aus Eierschachteln und anderem Hausmüll zusammengesetzt sind, sich nicht einmal über den Ärmelkanal bringen ließen, ohne daß sie in Trümmer zerfielen“ (*The Athenaeum*, 10. 1. 1914; s. auch Richard Shone, *Bloomsbury Portraits*; Oxford 1976, p. 130). Viele solche Konstruktionen Picassos aus dieser Zeit sind tatsächlich dahinge-



gangen. Dieser Aspekt seiner Tätigkeit ließ sich bisher nur nach alten, ganz schlechten Photographien beurteilen, oder nach den äußerst selten übriggebliebenen, in alle Welt zerstreuten Beispielen dieser Art. Die in Paris ausgestellten Stücke, die aus dem Besitz des Künstlers stammen, sind deshalb von ganz besonderem Interesse. Für den Experten wenigstens können diese rätselhaften Objekte immer noch etwas von der Erregung heraufbeschwören, die Tatlin selber beim ersten Anblick erlebt haben muß. Aus diesen Experimenten hat Tatlin seine eigenen Schlußfolgerungen gezogen, indem er endgültig auf alle Hinweise auf das Gegenständliche, auf Flaschen, Geigen usw. verzichtete. Picasso dagegen wandte sich, wie allgemein bekannt, dem Gegenständlichen zu. Dieses Zurückgreifen auf das Gegenständliche wird gerade in diesen Konstruktionen wie auch in seinen Collagen aus dem Jahre 1912 ersichtlich. Was die Entwicklung einer völlig gegenstandslosen Kunst betrifft, ging die Initiative gerade während dieser Epoche in die Hände der Russen über. Auch dies aufgezeigt zu haben, gehört zu den Verdiensten der Ausstellung „Paris—Moscou“; sie machte deutlich, bis zu welchem Grade der Gegenstandslosigkeit schon um 1916—17 Künstler wie Bruni oder Mansuroff gelangt waren, deren Namen wenig Platz in den bisher veröffentlichten Geschichten der abstrakten Malerei in Anspruch genommen haben.

Ob beabsichtigt oder nicht, waren es am Ende doch die Gemälde, nicht nur die Pariser, sondern auch die russischen, die als die „Stars“ dieser Ausstellung gelten konnten. Wenn die sowjetischen Museen einmal an einem solchen Unternehmen mitarbeiten, können sie selbstverständlich aus ihren eigenen Beständen einen einzigartigen Beitrag leisten an Meisterwerken von Künstlern wie Picasso und Matisse, d. h. an Gemälden, die ursprünglich durch kühne russische Sammler — Sergei Schukin, Iwan Morosow u. a. — erworben bzw. in Auftrag gegeben wurden. In Paris konnte man sowohl den *Tanz* von Matisse sehen wie auch das Porträt Vollards von Picasso — letzteres eine Leihgabe des Puschkina-Museums in Moskau, die zuvor auch in London gezeigt worden war. Die Wirkung, die diese Gemälde ausübten, vor allem wenn man sie neben den abstrakten Kompositionen Kandinskys und den alogistischen und suprematistischen Bildern von Malewitsch und seinen Nachfolgern sah, war einfach überwältigend. Dabei bleibt anzumerken, daß man beim Besuch der sowjetischen Museen (selbst dann, wenn die suprematistischen und geometrisch-abstrakten Bilder im Besitz des Russischen Museums in Leningrad oder der Tretjakov-Galerie ausnahmsweise öffentlich zugänglich wären) bei weitem nicht einen so vollständigen Überblick über die Entwicklung der europäischen Avantgarde gewinnen könnte wie im vergangenen Sommer in Paris, denn die Leihgaben der sowjetischen Museen sind durch andere wichtige Gemälde aus westlichem Besitz ergänzt worden. Léger vor allem, der einen beträchtlichen Einfluß auf die russische Malerei im 20. Jahrhundert, nicht zuletzt



durch seine an der Akademie Wassilieff gehaltenen Vorträge, ausgeübt hat, war durch zwei der wichtigsten Schätze des Rijksmuseums Kröller-Müller in Otterlo vertreten: *Akte im Wald* (1909—10) und *Kartenspiel* (1917). Und so, jedenfalls in der Abteilung Malerei, ging es weiter: Raum für Raum Meisterwerk auf Meisterwerk.

Wenn es die Gemälde waren, die den stärksten Eindruck machten, so lag es vielleicht auch daran, daß sie am geschicktesten ausgestellt waren. Doch übten auch andere Abteilungen ihre eigenartige Faszination aus. Die Plakate der Nachrevolutionszeit machten deutlich, wie eine höchst abstrakte Formensprache bis in die 20er Jahre hinein bei der Vermittlung rein propagandistischer Aussagen Verwendung finden konnte — nicht nur in dem berühmten Plakat Lissitzkys *Schlagt die Weißen mit dem roten Keil!* sondern auch in Arbeiten von fast vergessenen aber doch nicht weniger interessanten Künstlern wie Wladimir Lebedew.

Die Abteilung *urbanisme* mußte andererseits dem ungeschulten Auge wie ein dichter, undurchdringlicher Urwald von Architekturskizzen und Projekten vorkommen. Gerade diese Abteilung bot jedoch wohl dem Experten Material für ein mehrstündiges lehrreiches Studium. Die Trennung der Exponate aus dem Theaterbereich, der Kostümentwürfe und Bühnenbilder von den der Malerei gewidmeten Abteilungen wurde bereits weiter oben kommentiert: diese Trennung wirkte um so gewollter bei einem Künstler wie Malewitsch, dessen Entwürfe für die futuristische Oper *Sieg über die Sonne* (Dezember 1913) einen wichtigen Markstein in seiner Entwicklung des Suprematismus darstellen. Eine Treppe höher, auf einem kleinen Balkon zeigten automatisch geschaltete Videogeräte in scheinbar endloser Folge ein Programm früher russischer Filme. Dies vor allem verstärkte noch den Eindruck, daß „Paris—Moscou“ keine Ausstellung war, die man besuchte, sondern eher ein Ereignis, das man miterleben mußte — ja daß es eigentlich erforderlich war, im Centre Pompidou zu wohnen, am besten eine ganze Woche lang, um diesem grandiosen Unternehmen gerecht zu werden.

Peter Vergo

## REZENSIONEN

H. M. TAYLOR. *Anglo-Saxon Architecture*. Vol. III. Cambridge (University Press) 1978, XX und 384 S. (aus Bd. I und II durchlaufend paginiert) mit 168 Tabellen und 113 Zeichnungen und Karten im Text.

Den beiden Bänden des alphabetischen Katalogs der Bauten (s. Kunstchronik 19, 1966, S. 35) läßt Taylor nun die damals versprochene zusammenfassende Darstellung folgen. Es sei gleich zu Beginn gesagt, daß diese Gesamtdarstellung einer vorromanisch-frühromanischen Architekturlandschaft ein außerordentliches Werk ist, das in der gesamten Literatur über