

an ein kompetentes Nachschlagewerk gerecht werden. Allerdings liegt hier auch die Gefahr. Das Thema des Verhältnisses von Rhetorik und Bildenden Künsten im strengen Sinn wird zu einem unter vielen. Das ist insofern bedauerlich, als auch eine aus der Rhetorik gewonnene Begrifflichkeit sehr wohl zur kritischen Beurteilung von Form und Inhalt neuer Medien angewandt werden könnte. Dabei müsste möglichst auch der Stand der aktuellen Rhetorikpraxis, wie sie theoretisch reflektiert wird, berücksichtigt werden.

Und: Womöglich könnte ein solcher Diskurs die Interdependenz zwischen Kunstwissenschaft und Kunstproduktion sogar wieder in einer Weise befruchten, wie es seit Jahrhunderten nicht mehr der Fall war. Warum soll beispielsweise die derzeit in Hochkonjunktur stehende Gattung der Performance nicht Anregungen von den performativen Qualitäten der Rhetorik empfangen, begriff-

lich davon inspiriert werden und das Empfangene dann weiterentwickeln? Die Übertragung müsste dabei nicht auf künstliche Weise geschehen, indem man einem lebenden Produkt gleichsam die Seele eines moribunden Konzepts einzuhauchen versuchte, sondern in dem Sinne, dass etwa Pathosformeln als Transporteure vergangenen Wissens wieder benannt und damit aktualisiert werden – und mit ihnen auch die Rhetorik als Mittel der Bildinterpretation. Die erste Voraussetzung hierfür wäre allerdings, den allgemeinen Bildungsstandard an den Universitäten wieder auf ein Niveau anzuheben, in dessen Rahmen Rhetorik zumindest als Begriff einen Platz hat.

PROF. DR. AXEL CHRISTOPH GAMP
Steinengraben 14, CH-4051 Basel,
axel.gamp@unibas.ch

Impression mit großen weißen Flecken

Revolution. Russian Art 1917–1932.

London, Royal Academy of Arts,
11. Februar–17. April 2017. Kat. hg. v.

Beatrice Gullström, John Milner,
Natalia Murray u. a. 326 S., zahlr. Ill.

ISBN 978-1-910350-43-0. £ 40.00

Das Jahr 1932 war ein entscheidendes für die sowjetischen Künstler. In einer umfangreichen Jubiläumsausstellung, die vom November dieses Jahres bis Januar 1933 in Leningrad und danach in noch umfassenderer Form in Moskau präsentiert wurde, zelebrierte der Staat die „Künstler der RSFSR [Russische Sozialistische Föderative Sowjetrepu-

blik] in 15 Jahren“ und begann zugleich mit der Festschreibung des Kanons sowjetischer Kunst. Nachdem bereits im April 1932 das Zentralkomitee der Kommunistischen Partei der Sowjetunion in der Verordnung „Über die Umbildung der Literatur- und Kunstorganisationen“ die Vielfalt der künstlerischen und literarischen Organisationen aufgelöst und einen einheitlichen, staatlich kontrollierten Verband gegründet hatte, zeigte die Ausstellung deutlich die Konsequenzen dieser kulturpolitischen Maßnahme: Sie bemühte sich zwar einerseits, der Diversität der verschiedenen stilistischen Idiome und entsprechender konkurrierender Künstlervereinigungen wie der „Gesellschaft der Staffeleimaler“ (OST) oder der „Assoziation der Künstler der Revolution“ (AChR) gerecht zu werden, die Organisatoren entschieden sich aber andererseits dafür, Werke der meisten „futuristischen“ bzw. „linken“ Künstler (heute

vorwiegend unter dem Begriff der „Avantgarde“ geführt) aus der Schau auszuschließen.

Außer den Gemälden von Pavel Filonov und Kazimir Malevič sah der Besucher der Jubiläumsschau keine weiteren im engeren Sinne avantgardistischen Werke, nicht einmal die Arbeiten der nicht unter dem Verdacht bürgerlicher *l'art pour l'art* stehenden Konstruktivisten. Nikolai Punin, einer der frühen Apologeten der Avantgarde und mitverantwortlich für die Ausrichtung der Ausstellung, konstatierte daher: „Of course the present exhibition cannot lay claim to a strict historical continuity; much of what ,came and went‘ is not represented at all; in the same way historical proportions are not preserved.“ Punin legitimierte dieses Missverhältnis aber sogleich mit dem Hinweis auf die aktuelle soziopolitische Situation seines Landes: „But ,continuity‘ and ,historicism‘ are not what’s most important now; we are building a new life, a new artistic culture and therefore prefer to look ahead, rather than to pedantically count every step of our historical past.“ (30)

KEIN RE-ENACTMENT VON 1932

Die Kuratoren der Ausstellung, die anlässlich des 100-jährigen Jubiläums der Russischen Revolution in der Londoner Royal Academy of Arts präsentiert wurde, John Milner, Natalia Murray und Ann Dumas, bleiben dem Besucher und dem Leser des begleitend zur Schau publizierten Katalogs eine stringente Begründung für ihre Auswahl der Exponate hingegen schuldig. Nicht dass es an Erklärungsansätzen fehlte – diese werden aber nicht hinlänglich ausgeführt und verstricken sich in Widersprüche. Die zugrunde liegende generelle Absicht äußert John Milner in der Einleitung: Die enorme Vielfalt der postrevolutionären Kunst und visuellen Kultur, die von gegenstandsloser Malerei über konstruktivistisches Design bis hin zu figürlich-„realistischen“ Idiomen der Darstellung reicht, soll repräsentiert werden, um das einseitige westliche Bild von der Kunst dieser Zeit zu korrigieren, das durch die unverhältnismäßige Konzentration auf die Gruppierungen der Avantgarde geprägt sei. Denn „[t]hroughout the fifteen years surveyed here, both Left and Right were visible at all

times, frequently accommodating one another.“ (19)

Zudem sei bisher der revolutionäre Kontext der durch westliche Rezeption bevorzugten Schlüsselfiguren der Avantgarde nicht ausreichend berücksichtigt worden: „Books and exhibitions have presented key figures of the Russian avant-garde in the terms of their individual creative achievements: but the revolutionary context is essential if we are to understand their achievements properly. [...] By contrast, many of the artists in the 1932 anniversary exhibition have scarcely been seen in the West. The thematic structure of the present exhibition allows their work to be shown and provides an indication of their vast range and inventiveness with some indications of their Soviet framework.“ (Ebd.) Abgesehen davon, ob dieser pauschalen Kritik an der westlichen Rezeption, insbesondere an deren angeblich fehlender Kontextualisierung sowjetischer Avantgarde, zuzustimmen ist, stellt sich die Frage, ob der in London eingeschlagene Weg zur Korrektur des vernachlässigten Images revolutionärer visueller Kultur der richtige war.

Um eine Balance zwischen der wohlbekannten Avantgarde und den figürlichen, traditionellen und realistischen Produktionen herzustellen, nimmt Milner nämlich ausgerechnet die Ausstellung von 1932 zum Vorbild für die eigene Unternehmung: „Throughout the anniversary exhibition of 1932, diversity was a persistent feature. The present exhibition aims to refer to that multiplicity by including unfamiliar names and works throughout, not so much to reflect the scope of the 1932 exhibition, but to situate the Russian avant-garde within a wider range of production, some of which has long been celebrated in Russia and neglected in the West.“ (21) Angestrebt war aber offenbar keine Reinszenierung des Vorbilds, die schon aufgrund der Fülle der Exponate – in Leningrad waren rund 2.640 Gemälde, Skulpturen und Graphiken ausgestellt – kaum realisierbar gewesen wäre. Lediglich der fotografisch gut dokumentierte Raum von Kazimir Malevič wurde in der Royal Academy rekonstruiert, und so ist davon auszugehen, dass das Vorbild von 1932 vielmehr als eine

Art „Anregung“ diene, die um einzelne Werke avantgardistischer Kunst und exemplarische Arbeiten in zentralen Medien der sowjetischen visuellen Kultur wie Fotografie, Film, Plakat, Architektur- und Möbelentwurf sowie Porzellangestaltung ergänzt wurde.

PARADIGMENWECHSEL IN DER REZEPTION?

In der Tat bot die Londoner Ausstellung eine beeindruckende Zahl und interessante Auswahl an Objekten, die in zehn (teilweise etwas assoziativ wirkende und nicht immer stringent entwickelte) thematische Einheiten aufgeteilt waren; in jeder von ihnen waren Beispiele der genannten unterschiedlichen Bildmedien, aus Kunst, Unterhaltung und Design versammelt. Der Katalog bildet die Gliederung der Ausstellung ab und reproduziert mit seinen 216 Katalogeinträgen die meisten gezeigten Exponate sowie in zusätzlichen Textabbildungen umfangreiches weiteres Bildmaterial. Neben Milners Einleitung beinhaltet er drei einführende Essays, „The New World of the Mass Man“ von Natalia Murray, „Soviet Art in Review: ‚Fifteen Years of Artists of the Russian Soviet Republic‘ in Leningrad, 1932“ von Masha Chlenova und „The ‚Most Important Art‘? Soviet Film-Making in the 1920s“ von Ian Christie. Jedem der thematischen Blöcke des Katalogs ist zudem ein kurzer Einleitungstext vorangestellt.

Die erste Abteilung, betitelt mit „Salute the Leader“, widmet sich der Darstellung der revolutionären Massen und der Heroisierung von deren Anführern, insbesondere Lenin und später Stalin. Unter dem Titel „Man and Machine“ werden Repräsentationen industrieller Arbeit zusammengeführt, die gemäß der kommunistischen Aufwertung der Arbeiterklasse ihre Sujets in den Rang von Historienbildern heben oder aber zum Ornament auf Porzellan und Stoffen stilisieren. Gleich, ob im repräsentativen Großformat, auf dem intimeren Abzug einer Fotografie oder auf einem Teller – in den meisten Beispielen ist die Suche nach einer neuen Auffassung von Schönheit und Erhabenheit der physischen Arbeit erkennbar. Arbeit, Mechanisierung und Elektrifizierung werden nur

selten als etwas Ambivalentes gezeigt. Eine motivische Entsprechung zu der Thematik der Arbeit bildet Teil 6 des Katalogs, der sich dem „Fate of the Peasants“ widmet und Beispiele der Darstellung bäuerlichen Lebens zusammenführt. Auch hier begegnen wir einer großen stilistischen und medialen Bandbreite und einer erkennbaren Suche nach einer revolutionären Ikonographie der ländlichen Arbeit.

Kapitel 4 – „Cultural Heroes“ – und 7 – „Eternal Russia“ – behandeln den Übergang vom Alten zum Neuen. Ersteres versammelt Porträts von Persönlichkeiten aus dem russischen Kulturleben, die bereits vor den Revolutionen des Jahres 1917 öffentlich wirksam waren und nach der Machtübernahme durch die Bolschewiki auf unterschiedliche Weisen mit dem Regime umgegangen sind. Das zweite thematisiert die prekäre Situation der religiös-nationalen Ausrichtung der russischen Kultur in der frühen Sowjetunion. Weiterhin befassen sich drei thematische Einheiten mit verschiedenen Bereichen, in denen die sozialistische Gesellschaft umgestaltet werden sollte. Das Kapitel „Brave New World“ ist dabei am wenigsten klar umrissen: Es scheint vor allem um künstlerische Produktionen mit utopischem Anspruch zu gehen, die mit Positionen avantgardistischer Malerei von Wassily Kandinsky, Pavel Filonov, Sofiya Dymshits-Tolstaya oder Lyubov Popova vertreten sind. Schon diese Zusammenstellung ist äußerst heterogen, deren Kombination mit den hier ebenfalls gezeigten figürlichen Gemälden eines Boris Kustodiev, Aleksander Deineka und Konstantin Yuon macht es der Rezensentin noch schwerer, einen roten Faden zu finden. Etwas leichter fällt das bei der Abteilung „New City, New Society“, die sich einerseits mit dem alltäglichen Leben der Künstler und andererseits mit der Entwicklung neuer architektonischer Konzepte für das sozialistische Bauen beschäftigt. Den Abschluss bildet „Stalin’s Utopia“, wo die zunehmende Bedeutung des Sports und der physischen Ertüchtigung in der stalinistischen Ideologie und Propaganda untersucht wird. Die thematischen Abteilungen der Londoner Schau wurden durch zwei monographische ergänzt, der erwähnten Rekonstruktion von Male-

vičs Präsentation auf der Jubiläumsausstellung von 1932 und einer Auswahl figürlicher Gemälde von Kuzma Petrov-Vodkin.

KAUM ERTRÄGE FÜR DIE FORSCHUNG

Der Katalog gewährt einen Einblick in die Ausmaße der postrevolutionären Umgestaltung des Lebens, die nicht nur die traditionellen Kunstformen und die visuelle Kultur umfasste, sondern bis zu den Körpern der „neuen Menschen“ reichte. Er ermöglicht Entdeckungen weniger bekannter Werke und Künstler, insbesondere der experimentellen figürlichen Malerei von Deineka und Petrov-Vodkin, sowie kurioser Objekte, in denen traditionelle volkstümliche Techniken wie die Lackmalerei mit der neuen sowjetischen Ikonographie verbunden wurden. Die thematische Gruppierung der Exponate macht die Herausbildung solcher Ikonographien nachvollziehbar, beispielsweise in der Darstellung des Verhältnisses vom Einzelnen und der Masse oder der Heroisierung des Arbeiters. Die Leistung des Katalogs liegt vor allem in der Erschließung der Bandbreite figürlicher Tendenzen in der nachrevolutionären Kunst, und zwar nicht erst seit der Proklamierung des Sozialistischen Realismus, sondern bereits in den ersten Jahren nach der Machtergreifung durch die Bolschewiki.

Diese Verdienste wiegen jedoch die konzeptuellen Mängel der Ausstellung nicht auf. Die Orientierung an der Schau von 1932 führte trotz des beeindruckenden Umfangs ihrerseits zu einem verengten Bild der frühen sowjetischen visuellen Kultur. Das erste in der Einleitung definierte Ziel, die Avantgarde in einen größeren künstlerischen Kontext zu stellen, wurde insofern verfehlt, als nun gerade diese den blinden Fleck der Ausstellung bildete. Während andere gegenstandslose Tendenzen der Malerei wenigstens durch einige wenige Exponate von Kandinsky, Malevič oder Popova vertreten waren, fehlten Beispiele für den Konstruktivismus fast vollständig. Einem interessierten Laien wird daher nach dem Besuch der Ausstellung und der Lektüre des Katalogs kaum bewusst, wie stark gerade in den ersten Jahren nach der Revolution die linken Strömungen den Kunstbetrieb

beherrschten und das Erscheinungsbild der revolutionären Kultur prägten. Auch im Einzelnen sind die Entscheidungen der Kuratoren nicht nachvollziehbar und führen zu Überbetonungen, aber auch zu Lücken. Während das durchaus interessante Œuvre Petrov-Vodkins einen ganzen Raum beanspruchen durfte, waren so produktive und politisch aktive Maler wie Natan Altman, Ivan Puni und David Shterenberg mit jeweils nur einem Werk vertreten.

Auch das zweite Ziel der Londoner Schau, die politischen und kulturellen Bedingungen der frühen sowjetischen Kunst und visuellen Kultur zu untersuchen, wird kaum erreicht. Hier verpassen die Autoren der Katalogessays die Chance, die bereits existierende Forschung um neue Einsichten zu erweitern und bieten bestenfalls konzise Einführungen, die sich vor allem an ein Laienpublikum zu richten scheinen und auf weiterführende neuere Publikationen nur verweisen (Ian Christie zum Film, Christina Lodder zur Architektur, Nicoletta Misler zur Religionsphilosophie, John Bowlt zu Petrov-Vodkin, Mike O'Mahony zum Sport). Schlimmstenfalls ergehen sich die AutorInnen in gefühligen Werkbeschreibungen ohne erkennbaren Erkenntniswert. Lediglich Masha Chlenovas Text über die Leningrader Ausstellung von 1932 bietet einen genuine Beitrag zur Forschung, indem er die Genese und die Struktur der bis dato in der westlichen Sekundärliteratur kaum thematisierten Jubiläumsschau analysiert.

Für die in Aussicht gestellte (sozial-)historische Kontextualisierung und Interpretation der präsentierten Objekte wäre es unabdingbar gewesen, nach deren Funktionen und Zielpublikum zu fragen, deren Verbreitung und Rezeption zu thematisieren sowie die Herstellungstechniken und -bedingungen zu untersuchen. Wie sahen die Aufträge an die Porzellanmaler aus? Haben Fotografen auf Antrag gearbeitet und wenn ja, für welche Institutionen und Journale? Wie schnell ging die Elektrifizierung der Dörfer voran, die genau fotografisch dokumentiert wurde? Wie entwickelte sich die Versorgungslage für Lebensmittel, auf welche die

ausgestellten Lebensmittelmarken und Statistiken verweisen? Fragen dieser Art werden im Katalog wenn überhaupt, dann nur angerissen und nicht etwa eingehend an konkreten Exponaten ausgeführt, die wie selbsterklärend behandelt werden.

Die thematische Gliederung der Ausstellung verdeckte zudem die Konfliktlinien zwischen den verschiedenen künstlerischen Gruppierungen, die nach 1917 in verbissene Debatten um Fragen nach dem adäquaten Ausdruck revolutionärer Inhalte und um das ideologische Bestimmungsrecht verstrickt waren. Natalia Murray skizziert in ihrem Einleitungssessay „The New World of the Mass Man“ lediglich ein paar grobe Trennlinien zwischen den einflussreichsten Vereinigungen; in mehreren weiteren Texten werden ihre Namen und Akronyme immer wieder kommentarlos genannt. Über die allgemeinen Informationen, die man einem Lexikonartikel entnehmen könnte, gehen diese Erwähnungen und Erläuterungen kaum

hinaus. Dabei gäbe es genug zu untersuchen: Welche Medien, Institutionen und Personen waren an den Debatten beteiligt? Wie wurden sie finanziert? Welche konkreten Konsequenzen hatte die Beteiligung an bestimmten Gruppierungen für die einzelnen Künstler? Weder diese materiellen und institutionellen Bedingungen und Folgen des Diskurses noch die konkurrierenden Argumente und ästhetischen Begriffe werden im Katalog systematisch erschlossen. Wollte man abschließend das in der Ausstellung und im Katalog dargebotene Bild der russischen Kunst 1917–1932 metaphorisch fassen, so böte sich der an Kandinsky erinnernde Titel „Impression mit großen weißen Flecken“ an.

DR. MAGDALENA NIESLONY
 Institut für Kunstgeschichte der Universität
 Stuttgart, Keplerstr. 17, 70174 Stuttgart,
magdalena.nieslony@ikg.uni-stuttgart.de

Max Ernst Loehr (1903–1988): Grundbegriffe einer chinesischen Kunstgeschichte in München

Die wissenschaftliche Biographie des Münchner Kunsthistorikers Max Loehr (*Abb. 1*) zeugt von einer Geschichte der persönlichen Migration, des Überschreitens disziplinärer Grenzen und dem Exodus der Ostasiatischen Kunstgeschichte aus dem Deutschland zwischen den beiden Weltkriegen. Anders jedoch als die überwiegende Zahl seiner Fachkollegen übersiedelte Loehr 1940 zunächst nicht in die USA, sondern Richtung Osten, in die

von Chiang Kai-shek regierte Republik China. Nach fast zehn Jahren des Forschens und Lehrens in Peking sah er sich am Vorabend der Machtübernahme Mao Tse-tungs und seiner kommunistischen Partei zur Emigration gezwungen. Über Hongkong, Paris und schließlich noch einmal für kurze Zeit München fand er 1951 durch das Angebot einer Professur für Chinesische Kunstgeschichte an der Universität von Michigan den Weg in die USA, wo er 1960 schließlich zum ersten Abby Aldrich Rockefeller-Professor für Ostasiatische Kunst der Universität Harvard berufen wurde.

Loehr verband in seinen Forschungen drei akademische Kulturen – die deutsche, die chinesische und die amerikanische. Die transkulturell zu nennende Forschungsbiographie Loehrs und seine im Mäandern zwischen den verschiedenen Wis-