

„Forme et Sentiment“, wenn sie überhaupt zur Definition von Kunst ausreichen, in Darstellungen des Parnaß zu suchen, bedeutete jedoch in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zweifellos bereits das Ende einer langen Tradition. L. de Fourcaud sprach sicherlich vielen aus dem Herzen, wenn er über das Gemälde des „Bois sacré“ schrieb: „... je ne comprends pas bien à qui le sujet s'adresse ... Traitez-moi de barbare, si vous voulez; mais je suis citoyen de la France et non de la vallée de Tempé.“ Und auch Edmond de Goncourt begegnet dem Gemälde mit demselben Unverständnis: „Vraiment, il faudrait en finir avec la blague de Puvis de Chavannes, ce «Bois sacré» a l'air d'être habité par des personnages fabriqués en planches découpées. Oh, la peinture idéaliste ... puisque ça s'appelle ainsi, cette triste peinturlure.“ (Kat. S. 195).

Noch heute ist uns die Erneuerung der Allegorie, wie sie Puvis versuchte, schwer zugänglich. Besonders deutlich wird die Problematik bei seiner Gestaltung der modernen Wissenschaften in der Bibliothek von Boston (Abb. 8). A. Brown Price hat auf diesen Umstand überzeugend hingewiesen: „Puvis was unable successfully to transmit what was modern in science and in its modernity, either through figures or colors or forms ... Explanations in terms of allegorical figures were no longer satisfactory.“ (G. B. A., op. cit., S. 37).

Gauguin, als leidenschaftlicher Verehrer des Malers, überwand in seinen Werken diese Form der Allegorisierung, nicht ohne von den Ausdrucksformen Puvis' entscheidend geprägt zu sein. Gauguin hat diesen Zusammenhang selbst sehr deutlich gesehen, wenn er sagte: „Puvis explique son idee. oui, mais il ne la peint pas. Puvis intitulera un tableau «Pureté» et, pour l'expliquer, peindra une jeune vierge avec un lys à la main; un symbole comme cela, on le comprend. Gauguin, au titre «Pureté» peindra un paysage aux eaux limpides.“

In der Ausstellung im Grand Palais in Paris, die uns zum ersten Mal einen umfassenden Überblick des Oeuvres von Puvis de Chavannes bot, konnte eindrucksvoll erfahren werden, wie sich Endpunkt von Tradition und Neubeginn im Werk eines Künstlers verbinden können.

Thomas Gaehtgens

RUSSISCHE MALEREI 1890—1917 — BILDER AUS MUSEEN DER UdSSR

Zur Ausstellung in Frankfurt, München und Hamburg

Die Ausstellung, die zunächst im Städelschen Kunstinstitut in Frankfurt am Main und in der Städtischen Galerie im Lenbachhaus in München zu sehen war und inzwischen von der Hamburger Kunsthalle übernommen wurde (25. 3.—8. 5. 1977), bietet die Fortsetzung der 1972/73 in der Staatlichen

Kunsthalle in Baden-Baden gezeigten Werke des Russischen Realismus. Das Zustandekommen ist der Initiative des Museumsdirektors des Städel'schen Kunstinstituts, K. Gallwitz, zu verdanken, der damit den von ihm 1972 begonnenen Austausch mit russischen Museen fortzusetzen sich bemüht. Und wer die Schwierigkeiten in der Zusammenarbeit mit sowjetischen Institutionen und Behörden auch nur ahnt, muß schon als Erfolg anerkennen, daß solche Ausstellungen stattfinden können. Die Auswahl der Werke, 70 Gemälde von 41 Künstlern des Zeitraumes von 1894—1919 aus der Tretjakov-Galerie in Moskau (34), aus dem Staatl. Russischen Museum in Leningrad (32), dem Kiewer Museum für Russ. Kunst, dem Kunstmuseum der Beloruss. SSR in Minsk und dem Radišev-Museum in Saratov, und damit auch die Auswahl der Künstler wurden weitgehend von den Wissenschaftlern der Tretjakov-Galerie und des Russ. Museums getroffen. In den Ausstellungsvereinbarungen war von vornherein festgelegt, daß die Katalogbearbeitung von sowjetischen Kunsthistorikern erfolgen sollte. Die Ausstellung und der Katalog geben somit die sowjetische Auffassung von dieser Epoche wieder. Wahrscheinlich wären die Akzente anders gesetzt, hätten die deutschen Initiatoren einen größeren Einfluß auf die Auswahl der Exponate gehabt. Die Zeitspanne der Ausstellung wird bestimmt vom Impressionismus, Symbolismus und Jugendstil bis zu der Generation, die die russische bildende Kunst international bekannt machte. Einige Künstlerpersönlichkeiten sind dem deutschen Publikum weitgehend unbekannt geblieben, da sich ihre Werke ausschließlich im sowjetischen Museumsbesitz befinden, andere sind erstmalig wieder seit den internationalen Ausstellungen avantgardistischer Künstler vor dem 1. Weltkrieg zu sehen. In keinem anderen Zeitraum haben die Kultur und Kunst Rußlands so viele Trends, Gruppierungen, Gesellschaften und theoretische Programme hervorgebracht.

Seit einigen Jahren hat man auch in der Sowjetunion die Bedeutung dieser Epoche für die nationale und internationale Kunstentfaltung entdeckt und bemüht sich seit Anfang der 70er Jahre um Aufarbeitung der verschiedenen Kunstströmungen der sog. „vorrevolutionären“ Zeit, wie in der Sowjetunion diese Epoche offiziell bezeichnet wird. Mehrere russisch- und fremdsprachige Publikationen sind dazu in den letzten Jahren in der UdSSR erschienen. Allerdings mit den „Abstrakten“ konnte sich in der Sowjetunion die offizielle Kunstgeschichte noch nicht anfreunden. Die Werke, die nach westlicher Auffassung zur internationalen Avantgarde gehören, sind in den sowjetischen Museen nicht ausgestellt, hier wurden die Exponate aus Depots und Magazinen zusammengetragen.

Die Auswahl bevorzugte die Künstler, die in den 20er und 30er Jahren den Aufbau des neuen Sowjetstaates durch ihr künstlerisches Programm aktiv unterstützten. Insbesondere Künstler, die die „Irrwege“ ihrer künstlerischen Entwicklung einsahen, unter Stalin sich zum sozialistischen Realis-

mus bekehrten, wurden in der Ausstellung und im Katalog berücksichtigt.

Eine der dominierenden Figuren der russischen Malerei am Ende des Jahrhunderts war Michail Vrubel, der zu den Symbolisten zählt. Von seinem vielseitigen Schaffen als Designer, Kirchenmaler, Bühnenbildner, Buchillustrator und Skulpteur konnten die hier gezeigten Kunstwerke kaum einen Eindruck geben. Das großartige Bildnis seiner Frau, der Opernsängerin Nadežda Zabela-Vrubel (Kat. Nr. 1 und Plakat der Ausstellung), mit dick aufgetragenen hellen Farben und von leuchtender Unruhe zeugt von der inneren Spannung des mit dem Thema ringenden Künstlers. Vrubel wurde geisteskrank, schuf aber in lichten Augenblicken eindrucksvolle, visionäre Werke, in denen sich der Zeitgeist widerspiegelt. In Symbolen und Märchengestalten brachte Vrubel seine Lebensangst zum Ausdruck. Seine phantastischen Bildgestalten versuchte er mit der realen Welt zu verknüpfen. Seit 1885 steht das Thema des Dämons (nach einem Gedicht von M. Lermontov) im Mittelpunkt seines Gestaltens. Es wäre daher sehr zu wünschen gewesen, daß eines der Dämonenbilder die Ausstellung ergänzt hätte.

Mit Vrubel eng befreundet war Valentin A. Serov, der neunjährig Schüler von Karl Köpping in München war. Er blieb Zeit seines Lebens mit der westeuropäischen Malerei verbunden. Seine großformatigen Bildnisse zeigen eine akzentuierte Schärfe in der Beobachtung. Die Bildnisse der Frau des berühmten russ. Kunstsammlers Ivan Morosov, Evdokija Morosova (Kat. Nr. 13) und des Grafen Feliks Sumarokov-El'ston (Kat. Nr. 12) lassen die Nähe zu Liebermann, Slevogt und Corinth erkennen.

Von Konstantin Korovin, der um die Jahrhundertwende viele russ. Künstler beeinflusste, waren drei Werke ausgestellt: Paris bei Nacht (Kat. Nr. 6), Landungsplatz in Gurzuf (Kat. Nr. 7) und das Stilleben „Fische“ (Kat. Nr. 8). Sie verraten seine enge Anlehnung an den französischen Impressionismus, geben aber in der anderen Farbigkeit und in der Thematik Beispiele für die russische Variante des Impressionismus.

Vrubel, Serov und Korovin werden in der russ. Kunstliteratur als die Vorläufer des russischen 20. Jh. bezeichnet. Diese drei Künstler zeigten ihre Gemälde in „Mir iskusstva“- (Welt der Kunst) Ausstellungen.

Unter Führung von Aleksandr Benois schlossen sich 1899 in St. Petersburg Künstler im „Mir iskusstva“, einer Künstler-Assoziation, zusammen. In den ersten Jahren des 20. Jh. war diese Kunstgesellschaft führend in Rußland. Von ihm fächern teils im Neben- teils im Nacheinander die Gruppierungen und Richtungen aus, aus denen die Generation erwuchs, die der russischen bildenden Kunst den Durchbruch zur Weltbedeutung ermöglichte. 1898 fand in Petersburg eine Ausstellung statt, an der sich u. a. K. Korovin, I. Levitan, M. Nesterov, L. Pasternak, V. Serov, M. Vrubel, A. Benois, L. Bakst und A. Rjabuškin beteiligten. Dieser Ausstellung folgte im Zusammenwirken von A. Benois und S. Dzagilev die Gründung einer

eigenen Zeitschrift unter dem Titel „Mir iskusstva“. Diese sammelte ähnlich wie die „Jugend“ in München oder die „Revue Blanche“ in Paris die Avantgarde um sich in der für diese Zeit charakteristischen engen Bindung zwischen Literatur und bildender Kunst. Gegen den Realismus der „Peredwižniki“ (Wanderer) setzte der „Mir iskusstva“ den Hinweis auf die zeitgenössischen Bestrebungen Westeuropas. Die erste der regelmäßigen Jahresausstellungen unter der Bezeichnung „Mir iskusstva“ fand 1899 mit der Beteiligung von Degas, Monet, Puvis de Chavannes, Boldoni, Liebermann u. a. statt. Das bevorzugte Genre der Mir-iskusstva-Künstler war das historische Gemälde. Sie suchten ihre Ideale in der Kunst und Kultur des 18. und beginnenden 19. Jh. Ihre Figuren sind aber Menschen ihrer Umgebung in historischen Kostümen, damit möchten sie die frühere Größe, aber auch sich selbst ironisieren. Eine solche Selbstironie entlehnten sie der deutschen Romantik, insbesondere fanden sie in E. T. A. Hoffmann ihr Vorbild. Konstantin Somov erdachte historische Szenen und schuf in „Der Liebesbrief“ (Kat. Nr. 19, russ. Bildtitel „Dame im hellroten Kleid“) ein verpieltes Neo-Rokoko, das sich an die Schöpfungen der Zeit Katharinas II. anlehnt. Somov verfügte über eine glänzende dekorative Begabung. Seine besten Arbeiten sind seine von Aubrey Beardsley inspirierten Buchgrafiken, die auch in Deutschland bekannt waren. Hier ist es sehr zu bedauern, daß die Ausstellung sich nur auf Gemälde und Gemäldestudien beschränkte und so von vielen Künstlern keinen überzeugenden Eindruck zu geben vermochte, da in Zeichnungen, Bühnenbildentwürfen, Illustrationen und Buchgrafiken ihre schöpferischsten und ideenreichsten Arbeiten liegen.

Das Gemälde „Bretonische Tänze“ (Kat. Nr. 24), eine düstere Landschaft mit schwarzgekleideten Figuren, an Edvard Munch erinnernd, steht im Gegensatz zu den von A. Benois bekanntgewordenen eher heiteren historisierenden Bildern der Epoche Ludwigs XIV. In diese Gruppe gehört auch Mstislav Dobužinskij. Er malte neben historischen Sujets (Peter der Große in Holland, Kat. Nr. 30) auch Bilder moderner Städte.

A. Benois, K. Somov, E. Lansere, M. Dobužinskij und L. Bakst kann man als die alten Mitglieder des „Mir iskusstva“ bezeichnen. Nach 1905 begann eine neue Generation mit Boris Kustodiev, Nikolaj Rerich (Roerich) und Zinaida Serebrjakova ihre künstlerische Karriere. B. Kustodiev konzentriert sich auf Darstellungen des einfachen Lebens in der russischen Provinz, das in Tradition und Traditionsgebundenheit verlief. Im „Moskauer Wirtshaus“ (Kat. Nr. 36) sieht er die Szene des Teetrinkens mit feiner Ironie. Die Gruppe der Droschkenkutscher, die in einem beinahe feierlichen Rhythmus ihren Tee trinken, kontrastieren mit dem leuchtenden Blau ihrer langen Gewänder und ihren erröteten Gesichtern zu dem kräftigen Rot der Wände. Zinaida Serebrjakova sucht ihre Ideale in der Welt des russischen Dorfes (Kat. Nr. 62). Sie idealisiert und monumentalisiert das stille bäuerliche Leben und setzt in ihrem kontemplativen Stil die Tradition von A. Venezia-

nov fort. Nikolaj Roerich vertieft sich in das Leben der alten slawischen Völker. Er befreit sich vom Symbolismus und schuf in expressiven Farben seine Gemälde „Gäste von jenseits des Meeres“ (Kat. Nr. 28) und „Rote Segel. Der Zug Vladimirs nach Korsum“ (Kat. Nr. 29). N. Roerich ist bekannt geworden als Wissenschaftler, Publizist und Initiator einer internationalen Bewegung zum Schutze von Kulturdenkmälern (Pax Cultura). Seit 1923 lebte er in den USA und in Indien. Sein Nachlaß und der größte Teil seiner Werke befinden sich im Nicholas Roerich Museum in New York. Neben den neuen Strömungen spielen im Kunstleben um die Jahrhundertwende die Maler, die unmittelbar die Tradition der Peredwižniki, der Realisten der 2. Hälfte des 19. Jh., fortsetzen, noch eine beachtliche Rolle. Nikolaj Kasatkins „Grubenarbeiterin“ (Kat. Nr. 4) zeigt das wache Interesse an sozialen Problemen. Kasatkin, der mehrere Reisen durch Frankreich, Deutschland und Belgien unternahm, sah in Constantin Meuniers Arbeiterdarstellungen, insbesondere in „Mijnwerkster“, sein Vorbild.

Die Mehrzahl der Maler, die um die Jahrhundertwende in der realistischen Tradition arbeiteten, waren aus der Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur hervorgegangen. Zu Beginn dieses Jahrhunderts näherten auch sie sich dem Impressionismus, kamen aber zu einem anderen Malstil, der sich durch die Breite des Pinselstrichs und die dekorative Struktur des ganzen Kunstwerks auszeichnete. Auf der Suche nach nationaler Eigenart fanden einige Künstler in der bäuerlichen Welt ihre Motive. F. Maljavin („Wirbelwind“, Kat. Nr. 17 und Umschlagbild des Katalogs und „Bauersfrau“, Kat. Nr. 18) sah in der wirbelnden Bewegung, im ungebändigten Tanz und in der ungezügelten Spontaneität eine nationale Ausdrucksform, die er durch leuchtende Farben und durch expressive Züge zu unterstreichen sucht. Auch Abram Archipov nimmt in „Gäste“ (Kat. Nr. 11), in dem das leuchtende Rot die dominierende Farbe ist, ein bäuerliches Thema auf.

Andrej Rjabuškin („Verleihung des Zarenpelzes“, Kat. Nr. 5) begeistert sich für das russ. 17. Jahrhundert mit seiner dekorativen Prachtentfaltung, mit der gleichförmigen Lebensweise und der Beständigkeit der Sitten und Rituale. Michail Nesterov, von Puvis de Chavannes und Bastien-Lepage beeinflusst, sucht die Schönheit in der religiösen Legende, im Frieden und in der Abgeschiedenheit der Klöster, in der Stille eines zurückgezogenen Einsiedlerlebens. Seine Landschaftsbilder („Schweigen“, Kat. Nr. 10) vereinen in sich die typischen Elemente der russischen Natur.

Alle Künstler zeigen mehr oder weniger, daß sie die wegbereitenden Kunstströmungen der modernen französischen Malerei Ende des 19. Jahrhunderts verarbeitet haben. Die Mehrzahl von ihnen war selbst im Ausland. Nach Paris war München um die Jahrhundertwende ein Sammelbecken für russische Künstler. M. Dobužinskij, K. Korovin, I. Grabar, D. N. Kardowskij, K. Petrov-Vodkin, L. Pasternak, W. Faworskij, W. Kandinsky, A. v. Jawlensky

M. v. Werefkin, David und Vladimir Burljuk arbeiteten in München, einige besuchten die Malschule Azbé. Sie alle distanzieren sich von überkommenen künstlerischen Formen und suchten nach neuen Gestaltungsmöglichkeiten zur Darlegung ihrer künstlerischen Ideen.

Igor Grabars Briefe (I. E. Grabar', Pis'ma 1891—1917, Moskau 1974) sind ein interessantes Dokument für die Münchner Jahre der russischen Künstler. Grabar, der als bedeutender Kunstschriftsteller, Kritiker und Kunsthistoriker in die Kunstgeschichte einging, verband in seinen frühen Gemälden die Tradition der russ. lyrischen Landschaftsmalerei mit impressionistischen Zügen. Er bevorzugte Landschaftsdarstellungen des Winters und des Frühlings („Rauhreif“, Kat. Nr. 25). In erster Linie Landschaftsmaler im frühen 20. Jh. waren auch K. Juon (Kat. Nr. 31), A. Rylov (Kat. Nr. 21), S. Vinogradov (Kat. Nr. 16) und S. Žukovskij (Kat. Nr. 27). Ihr Weg führte später zum sozialistischen Realismus. Sie alle gehörten dem „Bund russischer Künstler“ an, in dem sich in der Mehrzahl Moskauer Künstler zusammenschlossen. Im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. bildeten sich zwei neue Künstlergruppen „Blaue Rose“ (Golubaja roza, 1907) und „Karobube“ (Bubnovyj valet, 1910). Mitglieder der Künstlervereinigung der „Blauen Rose“ begründeten die Zeitschrift das „Goldene Vlies“ (Zolotoe runo). An den Ausstellungen der „Blauen Rose“ beteiligten sich P. Kuznecov, M. Sar'jan, N. Sapunov, S. Sudejkin und N. Krymov. Fast alle waren Schüler von Viktor Borisov-Musatov. Von ihm ging die zweite Welle des russischen Symbolismus aus, von der die russische Malerei im ersten Jahrzehnt des 20. Jh. erfaßt wurde. Von Borisov-Musatov, der seine Sympathie für die Nabis und für Puvis de Chavannes bekundete, sind zwei weniger charakteristische Studien („Agave“, Kat. Nr. 22 und „Zwei sitzende Damen“, Kat. Nr. 23) zu sehen, die keinen überzeugenden Eindruck von seiner neuen Malweise in reinen flächigen Farben unter weitgehenden Verzicht auf körperliche, räumliche Werte geben.

Pavel Kuznecov entdeckte für seine Malerei die nomadisierenden Völkerschaften in den Steppengebieten Mittelasiens. Sein Vorbild für den Rückzug von der städtischen Zivilisation war P. Gauguin. Seiner Bewunderung für die rätselhaften Luftspiegelungen in der kirgisischen Steppe verlieh er in verschiedenen Formen Ausdruck. „In der Steppe. Luftspiegelung“ (Kat. Nr. 41) bietet ein Beispiel für die klare bis ins Asketische gehende Farbe und Komposition. Das Erbe der symbolistischen Lebensauffassung wird deutlich in dem Erlebnis der Unendlichkeit der Natur.

Auch Martiros Sar'jan, den gebürtigen Armenier, zog die Ursprünglichkeit der Landschaft seiner Heimat und die natürliche Schönheit südlicher Länder an. Er beobachtet die Veränderung der Farben unter Einwirkung des flimmernden Sonnenlichtes. Die „Straße am Mittag“ (Kat. Nr. 44) und „Dattelpalme“ (Kat. Nr. 43) in leuchtenden Farben von großer Intensität und Ausdruckskraft gemalt und zugleich die Natur vereinfachend und stili-

sierend, rücken ihn in erstaunliche Nähe zu A. Mackes vier Jahre später entstandenen Aquarellen aus Tunis.

Sergej Sudejkin nahm als einer der ersten Stilmerkmale der primitiven Malerei auf. Sein „Stilleben“ (Kat. Nr. 57) zeigt einen ausgeprägten Sinn für Farbe. Er steht den Künstlern des „Mir iskusstva“ näher als seinen Malerkollegen von der „Blauen Rose“. — Nikolaj Krymovs Weg (Kat. Nr. 59 und Nr. 60) führt zur konstruktiven Form der Landschaft. In der Vereinfachung der Formen, im Außerachtlassen der perspektivischen Möglichkeiten und Reduzierung auf wenige Farben zeigt er neoprimitive und dekorative Züge.

Kuz'ma Petrov-Vodkin wurde vom französischen Symbolismus, vor allem von Puvis de Chavannes und M. Denis, aber auch von F. Hodler beeinflusst. Die ewige Idee der Schönheit, die Liebe und das Glück sind die Themenbereiche. In „Durstige Krieger“ (Kat. Nr. 39) sind die Figuren in eine Szenerie aus vereinfachten Naturformen gestellt. Dazu konstruiert er sich eine eigene Perspektive, die einen Teil der Erdkrümmung auf das Bild überträgt (Kat. Nr. 40). Die Farben intensiviert er in ihrer Leuchtkraft und gebraucht bewußt Komplementärfarben, um den symbolischen Gehalt der Gemälde durch Farbklänge zu unterstreichen.

Um 1910 sammelten sich die jungen Künstler in der Künstlervereinigung „Karobube“. Gründungsmitglieder waren P. Končalovskij, I. Maškov, A. Lentulov, R. Fal'k, A. Kuprin, V. Rošdestvenskij. Michail Larionov war einer der Organisatoren dieser Gemeinschaft. Natal'ja Gončarova, M. Chagall, W. Kandinsky und K. Malevič stellten im „Karobuben“ aus. An diesen Ausstellungen in Moskau und Petersburg beteiligten sich auch Picasso, Braque, Gleizes, Le Fauconnier, Leger, Matisse, Derain, Kirchner, Heckel, Pechstein, Macke, Marc u. a. Der „Karobube“ vertrat die konstruktive Malerei. Ausgehend von Cézanne (daher auch der Name „Moskauer Cézannisten“) und gelegentlich von Matisse entwickelten sie Interesse an den Fauves, dem Kubismus und am deutschen Expressionismus. Sie bemühten sich um Synthese von Farbe und Form, nahmen einfache belanglose Gegenstände als Bildmotive, sie bevorzugten Stilleben.

Petr Končalovskij baut in seinem „Stilleben mit Samovar“ (Kat. Nr. 33) die einzelnen Objekte in einer neuen Ordnung auf die Bildfläche und füllt die Formen durch Farbe. Das Bildnis „Der Matador“ Manuel Garta (Kat. Nr. 32) verbindet die Ausdruckskraft der vereinfachten Formen mit den düsteren Farben spanischer Meister.

Il'ja Maškov malt Stilleben (Kat. Nr. 53 und Nr. 52). Er stellt die Sujets groß und dekorativ dar und unterstreicht durch Kontrastfarben die Wirkung. Ihn interessiert die malerische Gestalt der Objekte und spontane Dynamik; sein starker Hang zum Dekor zeigt die Verbindung zu Matisse. Auch Aleksandr Kuprin (Kat. Nr. 45 und Nr. 46) eignete sich französische Erfahrungen an und kam über den Pariser Kubismus zu eigenen stilistischen Formen.

Von großem Interesse sind die architektonischen Stadtlandschaften von Aristarch Lentulov (Niznij-Novgorod, Kat. Nr. 55), die er nach Vorbild alt-russischer Architektur malte und den Darstellungen auf dem Hintergrund von Ikonen anglich. Mauern, Festungen und Kirchen dienen ihm zu streng geometrischen und kubistischen Konstruktionen. Robert Fal'k orientierte sich an Cézanne und kam über die Fauves zu den Kubisten. Sein Kubismus wird von der russ. Kunstgeschichte als lyrisch bezeichnet. („Das alte Ruza“. Kat. Nr. 66). Die Farbflächen, aus denen das Bildnis des Journalisten Midchat Refatov (Kat. Nr. 67) komponiert ist, geben den Eindruck eines bestimmten Rhythmus wieder. Für eine kurze Zeit zog ihn der Neoprimitivismus an.

Eng verbunden mit dem Künstlerkreis des „Karobuben“ war auch Nadežda Udal'čova. In der analytischen Zerlegung der Bildgegenstände der „Küche“ (Kat. Nr. 65) verfolgt sie in den Abstraktionstendenzen und in dem Element des Dynamischen den konsequentesten Weg zum russischen Kubofuturismus. David Sterenberg, der in „Das Frühstück“ (Kat. Nr. 51) Raumwirkung und Perspektive außer Kraft setzt, ist im Farbklang eher der Pariser Malerei zuzuordnen.

Für Michail Larionov und Natal'ja Gončarova war der Künstlerkreis „Karobube“ nur von kurzer Zeit von Bedeutung. Sie gründeten andere Interessengemeinschaften und organisierten eine Reihe von Ausstellungen mit den Bezeichnungen „Eselsschwanz“ (Oslinnyj chvost), „Zielscheibe“ (Mišen) und „Nummer Vier“ und zeigten Werke des Neoprimitivismus, des Rayonismus und des Kubofuturismus. Fast alle Namen russischer Kunstbewegungen vor dem 1. Weltkrieg stammen aus dem Westen, sie gewannen aber in Rußland eine andere Bedeutung.

Von den naiv-primitiven Formen der Volkskunst angeregt, entwickelten Larionov und Gončarova um 1909—1911 eine expressive Gestaltungsform, die sich subjektiv modifiziert bei verschiedenen Künstlern verfolgen läßt. Larionov schuf figürliche Bilder, Soldaten und Bauern, die in einem sehr verfeinerten, fast primitiven Stil gemalt sind (Kat. Nr. 47). In einer späteren Schaffensperiode sah er seine künstlerischen Ziele in der Verwirklichung reiner Farbkonstruktionen. Er zerlegt den Gegenstand in Strahlendiagramme und schuf den Rayonismus oder Lučismus. — N. Gončarova, die auch der russischen Ikonenmalerei verpflichtet ist, gestaltet in ihrem farbenprächtigen „Pfau in heller Sonne“ (Kat. Nr. 49) eine charakteristisch leuchtende Farbfolge in ornamentaler und streng linearer Rhythmik.

Kandinskys „Damen in Krinolinen“ (Kat. Nr. 14) und die weitaus interessantere abstrakte Komposition „Aufruhr“ (Kat. Nr. 15) können die Kenntnisse zu seinem Werk zwar erweitern, bieten aber kaum neue Gesichtspunkte. Ähnliches gilt für Marc Chagall. Die Bilder „Fenster in der Datscha“ (Kat. Nr. 68) und „Der Spiegel“ (Kat. Nr. 69) sind seit der großen Züricher

Retrospektive bekannt. Hier vermißt man die Werke der Brüder David und Vladimir Burljuk, wie überhaupt die wenigen Exponate die ungeheure Spannkraft und Weite der avantgardistischen Ideen und Programme nicht überzeugend darstellen können.

Mit der vollständigen Zerlegung der menschlichen Formen im Bildnis des Dichters und Künstlers Ivan Kljun (Kat. Nr. 34) erreicht die kubofuturistische Periode von Kazimir Malevič ihren Höhepunkt. In „Gelb und Schwarz“ (Kat. Nr. 35) gestaltet er ein voll abstraktes Bild im Stile des „Suprematismus“. Diesen Namen gab Malevič der geometrischen Abstraktion, zu der er über den Kubismus gelangte. 1915 verfaßte er zusammen mit dem Dichter Majakovskij ein Manifest dieser Bewegung. Fast gleichzeitig rief Vladimir Tatlin (von ihm sind zwei weniger charakteristische Werke, ein Bühnenbildentwurf, Kat. Nr. 64, und „Stilleben“, Kat. Nr. 63, zu sehen) die konstruktivistische Bewegung aus und Aleksandr Rodčenko den Nonobjektivismus, eine Variante des Konstruktivismus. Die konstruktivistischen und suprematistischen Ideen gelangten durch die Aktivität des Malers und Zeichners El Lissitzky nach Deutschland, wo sie vom Bauhaus aufgenommen wurden.

Das Interesse an der russischen Avantgarde ist in Westeuropa besonders groß, zahlreiche Ausstellungen zu diesem Themenbereich in den letzten Jahren bezeugen das. Man kann daher mit Spannung auf die nächste geplante Retrospektive dieser Reihe warten, die die russischen Künstler nach 1917, also die eigentliche Revolutionskunst, von sowjetischen Museen zusammengestellt, zeigen soll.

Der Katalog (187 Seiten mit 70 ganzseitigen Offsetreproduktionen, davon 19 farbigen, die in ihrer Farbqualität keineswegs zufriedenstellend sind), bringt eine ausführliche Einführung von Dmitrij Sarabjanov zur Kunstszene Rußlands um die Jahrhundertwende und eine chronologische Übersicht zu den wichtigsten Ereignissen des russischen Kunstlebens 1890—1917. Die Künstler sind nach den Geburtsjahren geordnet, was freilich die Zusammenhänge auseinanderreißen muß. Jedes Exponat ist abgebildet. Die biographischen Angaben zu den einzelnen Malern und die Fakten zu den ausgestellten Bildern sind denkbar knapp gehalten. Hinweise auf frühere Ausstellungen, z. B. auf die großen internationalen Ausstellungen vor dem 1. Weltkrieg (z. B. Pariser Salon Automne 1906, Salon des Independants, Paris 1914, Glaspalast-Ausstellungen in München und die Sezessionsausstellungen mit russischer Beteiligung) fehlen ganz. Ein Kapitel von Nikolaj I. Chardžiev, Majakovskij und die Malerei, und eine umfangreiche Bibliographie, die in der Mehrzahl russischsprachige Literatur aufzeichnet, schließen den Katalog ab.

Von deutscher Seite wären ergänzende Informationen zu den einzelnen Malern und ihrem Umkreis und zu den vielseitigen Beziehungen zur westeuropäischen Kunstszene in Form von Übersichten oder in einem Kurz-



Abb. 1 Pierre Puvis de Chavannes: *L'Automne*. 1864. Lyon, Musée des Beaux-Arts



Abb. 2 P. Puvis de Chavannes: *Le Sommeil*. 1867. Lille, Musée des Beaux-Arts

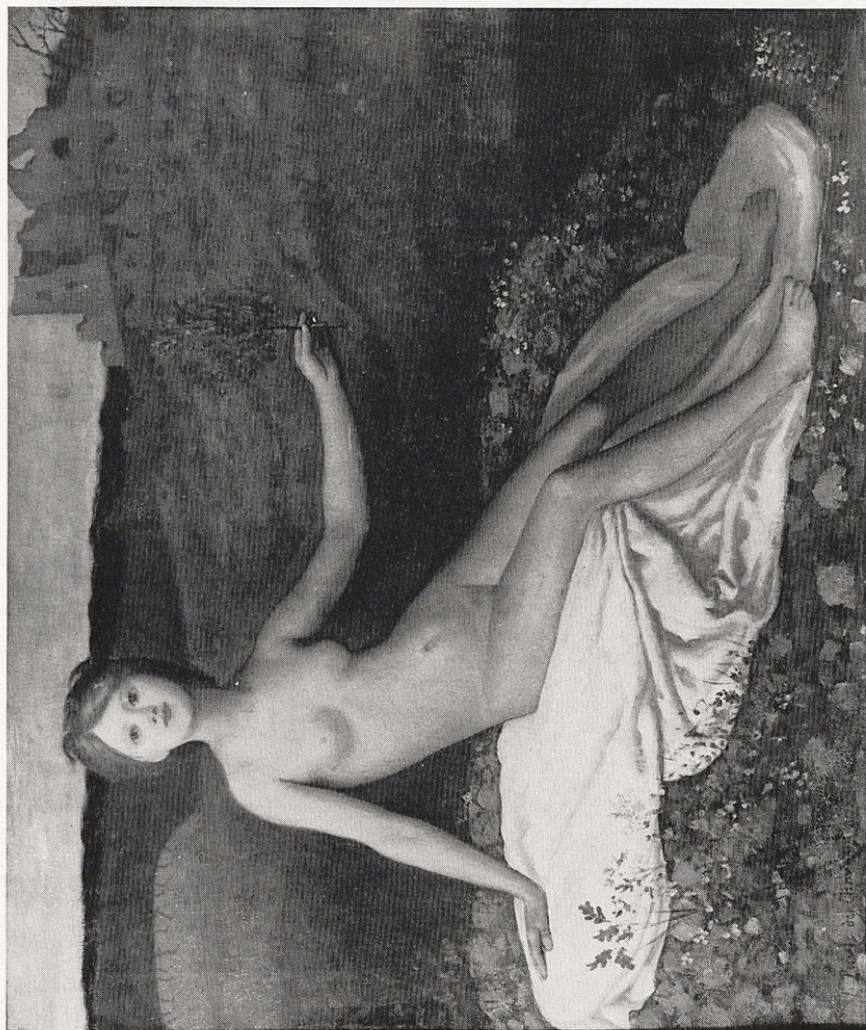


Abb. 3 P. Puvis de Chavannes: *L'Espérance*. 1872. Paris, Musée du Louvre



Abb. 4 P. Puvis de Chavannes: *Le Pigeon*. 1871. New York, Coll. Mrs. Flagler Matthews

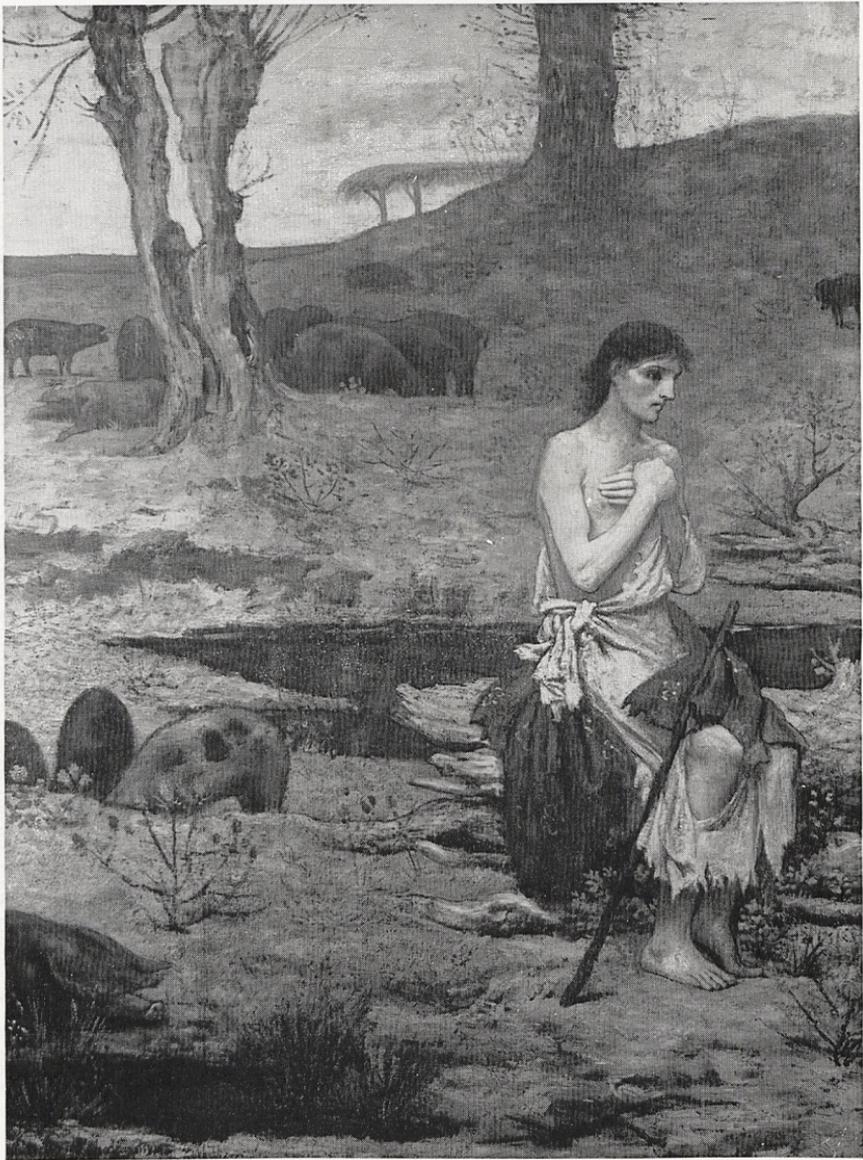


Abb. 5 P. Puvis de Chavannes: *L'Enfant prodigue*. 1879. Zürich, Stiftung E. G. Bührle

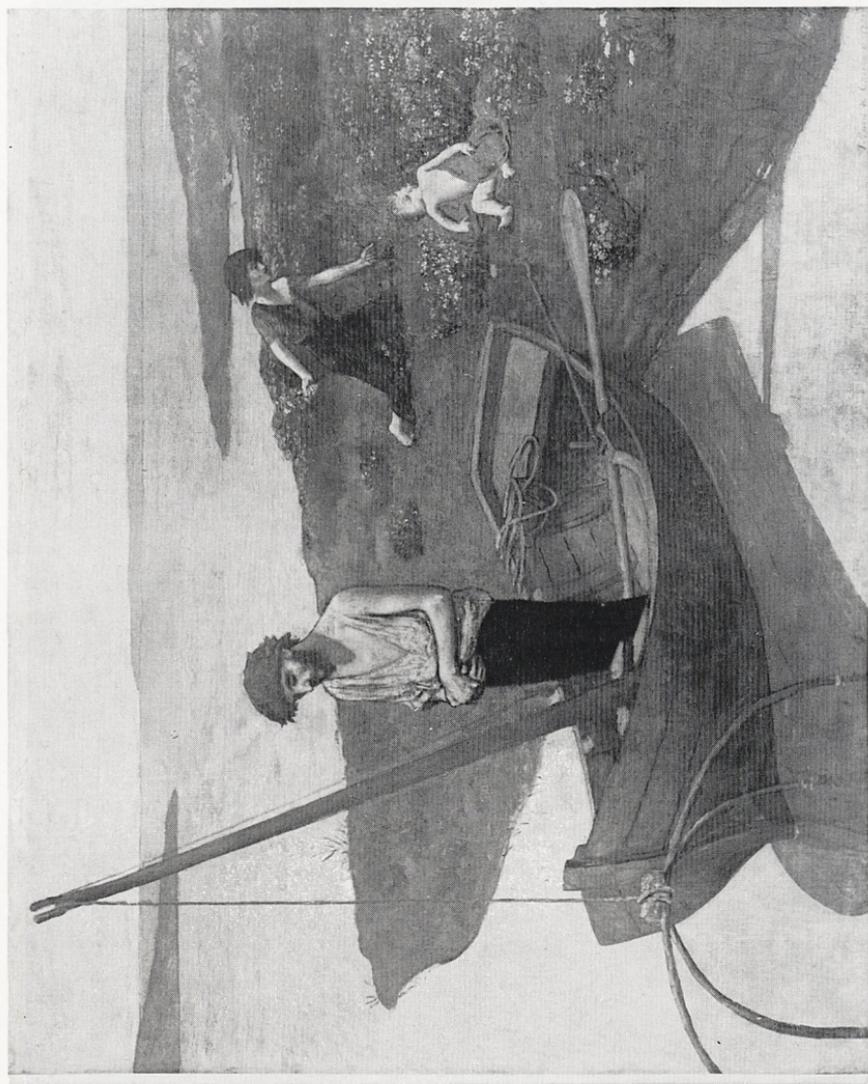


Abb. 6 P. Puvis de Chavannes: *Le Pauvre pêcheur*. 1881. Paris, Musée du Louvre

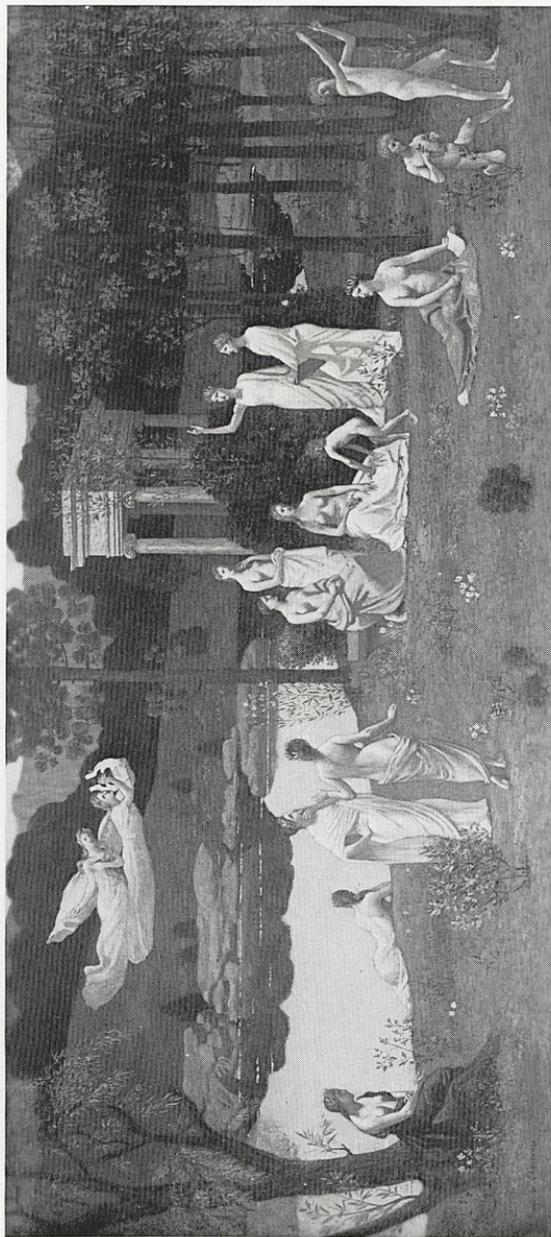


Abb. 7 P. Puvis de Chavannes: *Le Bois sacré* cher aux arts et aux muses. Um 1884—1889. Chicago, The Art Institute



Abb. 8 P. Puvis de Chavannes: *La Physique*
Karton für den Dekor der Bibliothek in Boston,
vor 1896. Privatbesitz

führer notwendig gewesen, zumal die Anordnung der Gemälde, jedenfalls in Frankfurt, für den Kunsthistoriker nur schwer nachzuvollziehen, für den Nichtkunsthistoriker, und das sind die Mehrzahl der Ausstellungsbesucher, unübersichtlich war.

Gudrun Calov

REZENSIONEN

Stadtkernatlas Schleswig-Holstein, herausgegeben im Auftrag des Kultusministeriums von HARTWIG BESELER, bearbeitet von JOHANNES HABICH. Karl Wachholtz Verlag, Neumünster 1976, DM 59,—.

Seitdem die Erhaltung von Bautengruppen, Straßenzeilen, Platzräumen, Stadtteilen und Stadtkernen ständig häufiger gefordert wird, hat sich eine Flut von Argumenten für die Bewahrung solcher „Ensembles“ erhoben. Die Plädoyers reichen dabei weit über das Feld der Wissenschaften hinaus, die bisher die Denkmalpflege als ihre Anwenderin speisten. In Formulierungen wie „Denkmalpflege als Umweltschutz“, „Erhaltung der Stadtökologie“, „Schonung des Sozialgefüges“, „Urbanität“, „Identität“ und „Milieuschutz“ schwingt vieles mit, was Denkmalpflege bisher und wohl auch in Zukunft nicht methodisch zu bewältigen hatte und hat — viel Ungeklärtes überhaupt. Den vielfältigen Engagements der letzten Jahre soll nichts von ihrer Berechtigung abgesprochen werden, wenn aus der Erfahrung der Praxis der Denkmalpflege manches von dieser Flut sich als Schaum darstellt. In dieser Situation ist ein methodisches Defizit in Bezug auf die präzise Formulierung der neudimensionierten Aufgabe der Denkmalpflege unverkennbar, und genau hier liegt die Bedeutung des soeben von Hartwig Beseler, dem Landeskonservator von Schleswig-Holstein, vorgelegten Stadtkernatlas.

Schon seit einiger Zeit wiederholte Beseler die Befürchtung, ein Ausuferndes Denkmalschutzes könne lebensbedrohend, zukunftsfeindlich und damit kontinuieritätshemmend wirken. Mit dem Blick auf die heutige Erhaltungs- und Zerstörungswirklichkeit war solche Sorge nicht recht verständlich: Allzu ungleichgewichtig sind immer noch die Chancen wertvollster alter Substanz; nicht das Gesetz der Musealität droht, sondern das Recht des Urwaldes herrscht: Das Jüngere, Stärkere siegt. Auf dem Hintergrund des oben angedeuteten Defizits an methodischer Klärung der gewachsenen Aufgabe jedoch wird Beselers Sorge verständlich. Mit dem Anwachsen von Zahl und Größe der Schutzobjekte und -bereiche sind die Konturen der denkmalpflegerischen Aufgabe unscharf geworden, für manchen gar zerflossen. In dieser Lage stellt Beselers Atlas seit Jahren den wichtigsten und erfreulichsten Beitrag zu Methodik und Praxis der Erhaltung alter Städte dar, soweit Denkmalpfleger daran überhaupt beteiligt sind.