

KUNSTCHRONIK

MONATSSCHRIFT FÜR KUNSTWISSENSCHAFT
MUSEUMSWESEN UND DENKMALPFLEGE

MITTEILUNGSBLATT DES VERBANDES DEUTSCHER KUNSTHISTORIKER E. V.
HERAUSGEGEBEN VOM ZENTRALINSTITUT FÜR KUNSTGESCHICHTE IN MÜNCHEN
VERLAG HANS CARL, NORNBERG

34. Jahrgang

Juli 1981

Heft 7

AUSSTELLUNGEN

FERNAND LEGER 1881—1955

Zur Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Berlin

24. Oktober 1980 bis 7. Januar 1981

Im Hinblick auf Légers 100. Geburtstag am 4. Februar dieses Jahres veranstaltete die Staatliche Kunsthalle Berlin eine groß angelegte Ausstellung des vor 25 Jahren verstorbenen Künstlers, die, sieht man nur auf die Zahl der gezeigten Werke, mit ihren 354 katalogisierten Exponaten, darunter fast die Hälfte Gemälde, selbst die 1971/72 im Pariser Grand Palais gezeigte Schau um ein paar Nummern zu überbieten vermochte.

Hatte Kahnweiler in den Zwanziger Jahren Léger als einen der großen „Wegbereiter des Kubismus“ neben Picasso, Braque und Gris gestellt und ihn so auf damals vielleicht noch verständliche, aber bereits sehr fragliche Weise etikettiert, wird seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges, als der Maler nach vierjährigem Exil aus den Vereinigten Staaten in seine Heimat zurückkehrte und sich, wie viele seiner Kollegen, der Kommunistischen Partei Frankreichs anschloß, immer wieder versucht, sein gesamtes Werk oder doch wenigstens sein figürliches Schaffen als Kunst für das Volk, beziehungsweise für die Arbeiter, zu propagieren. Légers „kubistisches“ Werk der fünf Vorkriegsjahre ist — im Gegensatz zu seinen eigentlichen Anfängen — seit der Veröffentlichung von Christopher Greens Untersuchungen über „Léger and the Avant-Garde“ (London 1976) mindestens soweit erhellt, daß es nun an der Zeit wäre, diese entscheidende Phase in einer wissenschaftlich fundierten Ausstellung sowohl der Fachwelt wie einem breiteren Publikum vor Augen zu führen. Dieses interessierte Publikum, das es zweifellos gibt, wird aber weiterhin unterschätzt und genarrt, auch und gerade auch im deutschen Sprachraum, wo Léger verhältnismäßig früh ein beachtliches Echo gefunden hat. Nach den einigermaßen ausgewogenen und mit 110 beziehungsweise 150 Exponaten auch überschaubaren Ausstellungen in Wien (1968) und in Düsseldorf (1969/70), denen mehrere andere vorangegangen waren, beschränkte man sich 1978 in

der Kunsthalle Köln, wo 50 Gemälde und 90 Zeichnungen zu sehen waren, auf das figurliche Werk und präsentierte damit einen gewaltsam amputierten, stark von hinten, d. h. von den letzten Schaffensphasen her gesehenen Léger — begleitet von zwei schlecht aufeinander und auf das Ausstellungsgut abgestimmten Aufsätzen, von denen der eine, worin Christopher Green ein paar Abschnitte aus seinem oben erwähnten Buch zusammenfaßt, von einem ungenannten Übersetzer bis zur Ungeheißbarkeit malträtirt worden ist, der andere, aus der Feder des für die Ausstellung verantwortlichen Siegfried Gohr, der vorgibt, in „die Themen von Léger“ einzuführen, nicht zuletzt durch Sätze wie „Um 1920 steht der Figurstil Légers vollständig, präzise und durchgearbeitet vor Augen“ besticht. Paradoxerweise aber machen beide deutlich, daß sich bei Léger bis mindestens 1930 Bilder mit und ohne Figuren dermaßen bedingen, daß es verfehlt ist, ihn in einer für weitere Kreise bestimmten Ausstellung ausschließlich „als Figurenmaler darzustellen“, nur weil, wie Gohr schreibt, dies „bisher nicht versucht worden“ sei, „obwohl eine der wichtigsten Leistungen dieses Malers darin zu sehen“ sei, „daß er die Ikonographie der modernen Malerei erheblich erweitert“ habe.

In der Kölner Kunsthalle brachte man das Kunststück fertig, bei den Gemälden in einem verblüffenden Salto mortale von der erstmals im Frühjahr 1911 in Paris ausgestellten Figurenkomposition „Nus dans la forêt“ (Otterlo) zu „Les acrobates dans le cirque“ (Basel) von 1918 hinüberzuwechseln und schon nach wenigen weiteren Nummern auch die Jahre zwischen 1922 und 1927 bravourös zu überspringen. Als Sprungbrett dienten dabei die möglicherweise aus einer älteren Komposition hervorgegangenen „Akte im Wald“, die Apollinaire 1913 erstmals „bûcherons“ nennt: „Das Thema des Bildes, das Holzfäller im Wald zeigt, weist auf die späteren Werke Légers hin, in denen Themen aus der Arbeitswelt vorkommen“ (p. 65).

In Berlin war dieses entscheidende Werk, das im wesentlichen wohl im Winter 1910/11 entstanden sein wird, ebensowenig zu sehen wie die ihm vorangehende, eine Begegnung mit der Gruppe um Gleizes und Le Fauconnier voraussetzende und daher doch wohl erst 1910 gemalte „Couseuse“ aus der Sammlung Kahnweiler und die ihm kurz darauf folgenden großen Figurenkompositionen „Essai pour trois portraits“ (Milwaukee), „La noce“ (Centre Pompidou) und „Le modèle nu dans l'atelier“ (Guggenheim-Museum). Auch hier kamen, wie gleich noch verdeutlicht werden soll, die grundlegenden Schaffensjahre 1910/14, beziehungsweise 1910/20 im Vergleich zu den folgenden Perioden zu kurz. Dafür wurde vielleicht mancher, der Léger bereits zu kennen glaubte, durch einen unerwarteten Auftakt entschädigt, denn die weitgehend chronologisch aufgebaute Schau setzte mit fünf, respektive sechs Frühwerken ein, von denen mindestens zwei bisher den meisten unbekannt gewesen sein dürften. Freilich enttäuschte bereits bei diesem Präludium, dessen Bilder geeignet gewesen wären, Légers Werdegang während der Zeit seiner Korsika-Aufenthalte (1906/07 bis 1909) in ein klareres Licht zu rücken, die unkritische Datierung. Da diese Phase — samt den vor ihr liegenden Jahren, aus denen sich dies und jenes erhalten hat, auf das hier nicht eingegangen werden kann — be-

sonders schlecht dokumentiert ist, soll sie im Folgenden etwas ausführlicher besprochen werden.

Den Anfang machte auch in Berlin (cf. Paris 1971/72) das als „Le jardin de ma mère“ bekannte „impressionistische“ Gartenstück des Musée National Fernand Léger in Biot, das weiterhin vorbehaltlos als ein Werk von 1905 ausgegeben wird, weil es Léger — offensichtlich später — so datiert hat. Schon John Golding (Cubism, 1959; Ausgabe 1967, p. 144) stellte mit Bezug auf eine Mitteilung von Douglas Cooper, beziehungsweise eine Aussage des Künstlers, fest, daß es sich um das (anscheinend auch noch in einer zweiten Fassung vorhandene, cf. Paris 1956, Nr. 3) Oelgemälde handelt, das Léger zusammen mit einer „Marine de Corse“ („Les voiles rouges“, also nicht identisch mit dem von Descargues, Léger, Paris 1955, p. 11, abgebildeten Gemälde „Village de Belgodère“, das man in Berlin zu sehen bekam) unter dem Titel „Le jardin“ 1909 im Pariser „Salon d'Automne“ ausgestellt hat. Stilistisch steht es am nächsten bei einem etwas weniger dicht strukturierten kleinen Oelgemälde, das den Garten vor dem Landhaus von Ernest Blasini beim Städtchen Ile Rousse (Korsika) zeigt und sich zusammen mit dem Bildnis des Genannten (cf. Paris 1971/72, Nr. 3) in dortigem Privatbesitz befindet (Abb. 1a). Wie unter anderem aus meines Wissens noch nicht veröffentlichten Briefen an seinen ebenfalls aus Argentan stammenden Freund André Mare hervorgeht, hielt sich Léger vom Winter 1906/7 — damals erholte er sich dort von einer schweren Krankheit — bis 1909 mindestens viermal auf Korsika auf. Die meisten der damals dort, in Paris oder in der heimatlichen Normandie entstandenen Werke hat Léger, nach eigenen Angaben, 1911 oder später zerstört, doch genügt das, was mehr oder minder zufällig erhalten geblieben ist, um seine Auseinandersetzung mit den verschiedensten Stiltendenzen zu dokumentieren — vorausgesetzt, man geht dabei mit offenen Augen vor.

Schon allein der Umstand, daß Léger das ganz ähnlich wie sein sicher nicht vor 1911 entstandenes Stilleben „Le compotier“ (Minneapolis) signierte Gemälde „Village corse au couchant“, das die ehemalige korsische Hauptstadt Corte zeigen dürfte, ebenfalls deutlich mit „05“ datiert hat, hätte Dieter Ruckhaberle und seine Mitarbeiter von der Staatlichen Kunsthalle Berlin zu einer kritischen Auseinandersetzung mit diesem aufschlußreichen Bild (Katalog Nr. 2) und der frühen Léger-Chronologie zwingen müssen. Da nun einmal feststeht, daß sich Léger vor dem Winter 1906/07 nie auf Korsika aufgehalten hat, datieren sie es zwar auf 1906 (Bildlegende), beziehungsweise mit „ca. 1906“ (Katalog), setzen es aber vor die drei anderen ebenfalls ausgestellten korsischen Landschaften, die einer offensichtlich früheren „Stilstufe“ zuzurechnen sind. „Village corse au couchant“ ist die einzige Landschaft jener Jahre, die in etwa eine Auseinandersetzung mit Paul Cézanne verrät. Sie kann frühestens nach der großen Cézanne-Retrospektive im Pariser Herbstsalon 1907 (1.—22. Oktober) entstanden sein, an dem Léger selber mit fünf Werken, darunter zwei korsischen „coucher de soleil“, vertreten war (Nr. 1127—1131).

Wie das unvollendete angebliche „Selbstporträt“ auf der Rückseite des Land-

schaftsbildes „L'Ile Rousse“ (Nr. 4a/b) ist die summarisch gemalte Oelskizze „Village de Belgodère en Corse“ (Nr. 3) chronologisch schwer einzuordnen. Eine (Früh-)Datierung in den Winter 1906/07 kommt hier wie bei dem bedeutenderen Gemälde „L'Ile Rousse“ (Nr. 4b), das einen felsigen Küstenstrich mit Blick auf Cape Corse wiedergibt, umso eher in Frage, als das nächste und reifste Werk dieser Reihe, das als „Village fortifié d'Algola/Les fortifications d'Ajaccio“ (Nr. 5) aufgeführt wird, bereits vor Mitte 1907 entstanden sein muß, trägt es doch links unten die eben noch lesbare Widmung: „Au docteur Lièvre/amicalement/5.07/F. Léger“. Man ist versucht, dieses recht straff komponierte, ziemlich flächenbezogene, von einem intensiven Blau-Gelb-Kontrast bestimmte Bild, das möglicherweise im eben erwähnten Herbstsalon 1907 zu sehen gewesen ist (Salonkatalog, Nr. 1128: Aljajiola (Corse), coucher de soleil), mit Werken von Malern aus dem Zwischenbereich von Neoimpressionismus und Fauvismus zu vergleichen — besonders, wenn man auch noch die ungefähr gleichzeitige, 1957 u. a. in Dortmund ausgestellte „Paysage de L'Ile Rousse“ (38:52 cm, Privatbesitz) vor Augen hat, die an Landschaften des vom Impressionismus und Pointillismus herkommenden, zeitweise den Nabis nahestehenden Fauves-Vorläufers Louis Valtat erinnert (Abb. 1b). Ähnliche Zusammenhänge vermutete bereits Green (op. cit. p. 7), bestärkt durch zwei schriftlich festgehaltene „Souvenirs“ von Severini und Gleizes, die sich erinnern, bei Léger um 1910/11 eine „impressionistische“ „Baignade en Méditerranée“, beziehungsweise eine mehr oder minder „neoimpressionistische“ Landschaft gesehen zu haben.

Freilich kompliziert sich die Chronologie von Légers Frühwerk noch mehr, wenn man sie bis zu den beiden in Berlin leider nicht ausgestellten frühkubistischen Bildern „Le pont“ (92:72 cm, New York, The Museum of Modern Art) und „La cousine“ (72:54 cm, Privatbesitz) weiterführt, die erst nach der Begegnung mit Gleizes und Le Fauconnier, d. h. kaum vor Mitte 1910 entstanden sein werden, und wenn man weiß, daß die wahrscheinlich zerstörte oder übermalte vielfigurige Komposition „Pêcheurs Corses“ vom Pariser Herbstsalon 1908 (Nr. 1187), von der sich ein bisher unveröffentlichtes Foto erhalten hat (Abb. 2a), mit ihren lapidar vereinfachten, klar konturierten, offensichtlich flächig gehaltenen Gestalten einem plakativen Realismus entgegenstrebt, der mit dem Cloisonismus der Nabis wenig zu tun hat. Wie sehr sich der damals immerhin bereits 28jährige Maler in den verschiedensten irgendwie aktuellen Ausdrucksmöglichkeiten versuchte, geht aus dem ebenfalls unveröffentlichten Foto eines weiteren, höchst wahrscheinlich noch erhaltenen Bildes hervor, das, vermutlich auf Papier oder Karton gemalt, einen Blick in die offene, säulengetragene Markthalle von Ile Rousse wiedergibt und rechts unten einem damals als Beamter auf Korsika tätigen Freund des bereits erwähnten, von Léger porträtierten Ernest Blasini gewidmet ist: „Fernand Léger — 1909/A M. André Casle — cordial souvenir —/Ile Rousse“ (Abb. 2b).

Nur noch bedingt zu Légers Frühwerk gehören die zahlreichen Zeichnungen mit Aktfiguren, von denen viele nachträglich in die Jahre 1902 bis 1912 datiert worden sind. Die mehr als 50 mir bisher bekannt gewordenen Blätter lassen sich größten-

teils vier Gruppen zuordnen, wovon die zwei stärksten in die Jahre 1910/11, beziehungsweise 1911/12 gehören. Die eher kantigen, von sich kontrastierenden geraden und bogenförmigen Feder- oder Pinselstrichen bestimmten Akte, die u. a. mit ähnlichen Studien von Carlo Carrà zu vergleichen wären, stehen in einem engen Zusammenhang mit der von Gleizes und Metzinger in ihrem Buch „Du Cubisme“ (Druckdatum: 27. 12. 1912) veröffentlichten Federzeichnung „Etude pour une Abondance“, von deren gemalter, möglicherweise nie ganz vollendeten Fassung nur das kaum vor dem Winter 1911/12 entstandene Stilleben „Le compotier“ des Minneapolis Institute of Arts und eine fast identische, auf 1909 zurückdatierte Gouache der Sammlung Sprengel in Hannover übriggeblieben sind (cf. dazu Green, op. cit. p. 32, und Virginia Spate, *Orphism*, Oxford 1979, p. 244). Zu dieser letzten Gruppe von Aktzeichnungen gehört auch das in Berlin als Nr. 142 ausgestellte Blatt, das wohl nur deshalb auf 1909 datiert wird, weil sich aus der 4 von Légers Datierung am ehesten eine 9 machen läßt. Das nur abgebildete, nicht ausgestellte Stilleben in Minneapolis wird selbstverständlich weiterhin als eine Arbeit von 1909 ausgegeben. Warum der Berliner Katalog die erste Fassung von „La femme en bleu“ (1912, Biot) — die endgültige Version blieb in Basel — vor „Les fumées sur les toits“ (1911) des Minneapolis Institute of Arts gestellt und beim Literaturverweis die zweifellos wichtigste Angabe (Andreas Franzke, Fernand Léger: „Fumées sur les toits“, in: *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, Bd. 15, 1979, pp. 75—93) übergangen hat, bleibt wie manch anderes, nicht zuletzt die einseitige Gewichtung der verschiedenen Schaffensphasen, weitgehend rätselhaft.

Mit sechs mittelgroßen Gemälden — alle Hauptwerke fehlten —, vier Gouaches und vier der oben erwähnten Aktskizzen wird eine Ausstellung, die über 350 Exponate umfaßt, Légers „kubistischer“ Phase (1910/14) nicht gerecht. Fehlen dann mit „La partie de cartes“ (Otterlo) und „Le soldat à la pipe“ (Düsseldorf) auch noch die beiden bedeutendsten Bilder aus den Kriegsjahren 1914/17 und muß bei der Darstellung des anschließenden, allerdings vielfältiger und gültiger präsentierten Schaffensabschnittes, der bis ungefähr 1920 dauert, auf die beherrschenden Kompositionen „Les disques“ (Paris), „Eléments mécaniques“ (Basel) und „La ville“ (Philadelphia) verzichtet werden, verliert die weitläufige Ausstellung den Anspruch, Légers großartigen Beitrag zur Kunst des zweiten Jahrzehnts vollwertig zur Geltung zu bringen. Légers Meisterschaft zeigt sich zwar auch in kleineren Werken, nicht zuletzt in der 1918 mit den „Illustrationen“ zu Blaise Cendrars, „J'ai tué“ einsetzenden Graphik, aber nur er war damals wirklich befähigt, großflächige Kompositionen von bleibendem Wert zu gestalten. Dazu zählen auch die in New York und Basel gebliebenen letzten Fassungen von „Le grand déjeuner“ und „Mère et enfant“, der allerdings kleinere, in Berlin gut vertretene Versionen hinsichtlich Wirkung und Qualität recht nahe kommen.

Zu den Höhepunkten der Berliner Ausstellung gehörte wohl ohne Zweifel das wiederum eine ganze Entwicklungsreihe beschließende Gemälde „Le grand remorqueur“ (Biot), und sehr gut vertreten waren dann auch — nach und neben den

nicht besonders zahlreichen „Compositions murales“ von ungefähr 1924 — die Stilleben der Zwanziger Jahre, die klassisch-puristischen aus der Zeit von Le Corbusiers „Esprit nouveau“ nicht weniger als die bereits vom Surrealismus beeinflussten „objets dans l'espace“. Diese Reihe, in der gegen Ende etliches mitschwamm, worauf man ganz gerne verzichtet hätte (u. a. die Nummern 46, 53, 55 und 57) führte mit der Stilleben und Figuren verbindenden „Composition I“ von 1930 (Galerie Beyeler) zu einem weiteren Höhe-, aber auch Wendepunkt. — In den Dreißiger Jahren lief Léger Gefahr, sein reiches Künstlertalent als engagierter Lehrer, geschäftiger Conférencier, unternehmungsfreudiger Mitarbeiter bei Film und Theater und als phantasievoller Ausstellungs- und Kongressdekorateur zu verzetteln. Soweit seine Gestaltungskraft nicht von solchen aufreibenden „Nebenbeschäftigungen“ aufgeessen wurde, konzentrierte er sie auf ein paar gigantische Figurenkompositionen, von denen die beiden größten, „Adam et Eve“ der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen und „Composition aux deux perroquets“ des Centre Georges Pompidou, beide von 1935/39, zugleich die stärksten sein dürften. Für diese Riesenformate (228:324 und 400:430 cm) konnte in der für eine derartige Ausstellung nicht eben besonders gut geeigneten Berliner Kunsthalle kein hinreichender Ersatz beschafft werden, denn die auch nicht gerade kleine „Composition aux trois figures“ (182:232 cm) des Centre Georges Pompidou wirkt, verglichen mit den eben genannten späteren Werken, spröde und leer, und kalt und schwer geben sich ohne den passenden architektonischen Rahmen auch die monumentalen „Deux soeurs“ (162:114 cm) der Nationalgalerie Berlin, die bald darauf erneut in der ebenfalls ausgestellten, künstlerisch überzeugenderen oder doch menschlicheren Komposition „Deux femmes et trois objets“ (1936) der Galerie Leiris auftreten dürfen. Besonders unter den stillebenartigen Gemälden riecht dann aber manches, was Léger in den Dreißiger Jahren signiert hat, verdächtig nach Bilderfabrik. Es wäre nicht nötig gewesen, davon möglichst viele — vorwiegend Leihgaben aus dem Kunsthandel — an die Wände zu hängen. Man hätte Légers Schwächen — falls dies beabsichtigt war — doch etwas diskreter aufdecken können.

Noch aufwendiger brachte man dann allerdings für jene, die die bis hierher gezeigte Überfülle nicht zu erschöpfen vermochte, die erstaunlichen Aufschwünge in Légers erst in den USA, dann erneut in Frankreich entstandenem Alterswerk zur Geltung, das sich, da nun vorwiegend figürlich und, was gewiß auch für die ausgestellten Kartons der Kirchenfenster von Audincourt gilt, einigermaßen volksnah, in der Kunsthalle Berlin besonders üppig entfalten durfte.

Wer, wie die Berliner Aussteller, die Absicht hat, einen Überblick über das Lebenswerk eines Malers von epochaler Bedeutung zu bieten, und in der Lage ist, mit Hilfe öffentlicher Mittel und privater Beziehungen 350 Werke zusammenzutragen, enttäuscht, wenn er es über weite Strecken dabei bewenden läßt, alles nur irgendwie Erreichbare aneinanderzureihen. Der besonders interessierte Besucher, den eine solche Ausstellung während mehreren Stunden in Anspruch nimmt, wird sich zwar freuen, wenn er sonst kaum Zugängliches sehen und für gewöhnlich weit Zerstreutes vergleichen kann; er möchte aber auch wissen, nach welchen Prinzipien die

Ausstellung konzipiert worden ist, und hat ein Anrecht auf umfassende, wissenschaftlich fundierte Information. Das breite Publikum hingegen, dem mit 100 überlegt ausgewählten Werken zweifellos besser gedient ist, darf erwarten, daß man ihm durch eine klare Gliederung und das Setzen deutlich wahrnehmbarer Akzente sowie mit einem handlichen Katalog und Tafeln mit knappen, sachbezogenen Texten entgegenkommt, die an die Kunst heran- und nicht über sie hinwegführen. Von all dem war in der Berliner Kunsthalle — trotz der freundlichen Aufsicht und der Möglichkeit, sich im Ausstellungsrestaurant zu erholen — meines Erachtens herzlich wenig zu finden. Zwar gab es illustrierte Texttafeln aus der Werkstatt des „Museumspädagogischen Dienstes Berlin“, aber, wo sie sich nicht auf biographische Angaben beschränkten (die auch nicht immer ganz stimmten), waren sie ziemlich willkürlich und mehrfach irreführend, ja dumm. So las man etwa unter der Überschrift „Kunst und Technik“ neben einem „Fließbandproduktion bei Opel, 1927“ betitelten Foto und einer Reproduktion von Légers Gemälde „Drei Frauen mit Blumen“ (1920) Wort für Wort, Satzzeichen inbegriffen: „Die ganz Europa beherrschende, aus Amerika eingeführte, Massenproduktionsweise, brachte den Arbeitern 'Errungenschaften' wie das Fließband, die Stoppuhr und Akkordarbeit. Alle unproduktiven Arbeitsschritte konnten so eliminiert werden. Für den 'einen Griff' brauchte man von nun an auch nur einen Menschen, der kopf- und emotionslos funktioniert.“ — „Betrachten sie dieses Luder, wie schön sie ist! Man könnte glauben, ein Gaszähler“, soll Léger zu Freunden bemerkt haben, als er einem jungen Mädchen beim Tanzen zuschaute. So irritierend wie dieser Satz sind auch seine 'Großen Figuren' — es sind fast ausschließlich Frauenfiguren: unpersönlich und emotionslos beherrschen sie durch ihre überdimensionierten Körpermaße die ihnen zugeordneten Gegenstände sowie die stilisierte Natur. Sie lassen sich beliebig vervielfältigt vorstellen, weil sie aus seriell vorgefertigten Einzelteilen zusammengesetzt erscheinen. Sie 'verkörpern' geradezu die modernste industrielle Fertigungsweise, die Massenproduktion.“ — Auf einer anderen Tafel wird suggeriert, Légers Stilleben mit Objekten prangerten die „Konsumgesellschaft“ an: „Warhols Campbell-Dosen, überhaupt das amerikanische Stilleben der Pop Art, scheint einen Gedanken weiterzuführen, der bereits bei Léger angelegt ist: Die Beherrschung der Welt durch das Objekt. Wahrhols (sic!) Siebdruck, der jeder persönlichen Künstlerhandschrift entbehrt, ist durch die werbende Wiedergabe eines Konsumartikels als Kritik an der Konsumgesellschaft zu lesen.“

Hat die Leitung der Kunsthalle wirklich nicht gemerkt, daß hier Stümper schreiben, die von Léger noch weniger verstehen als ... gewisse Ausstellungsmacher? Man muß es vermuten, denn die Ergüsse des „Pädagogischen Dienstes“ gipfeln am Ende des Rundganges in der denkwürdigen Tafel „Fahrrad — Kunst“, und der einzige eigenständige Beitrag im immerhin 648 Seiten starken sogenannten „Katalog“ ist Joachim Krausses Aufsatz „Volk und Fahrrad bei Léger“ (pp. 506—519) — ein erschütterndes Elaborat!

Der eigentliche Katalog, d. h. das Verzeichnis der ausgestellten Werke, ließ sich — irgendwo mittendrin — auf 19 dreispaltig bedruckten Seiten unterbringen. Ein-

zelne Nummern sind mit (oft unkompletten) Ausstellungs- und Literaturangaben versehen; andere gehen leer aus. Etwas leichter ist es Direktor Ruckhaberle und seinen Wissenschaftlichen Mitarbeitern Dr. Matthias Eberle, Dr. Rudolph Pfefferkorn und Christiane Zieseke gefallen, ungefähr gleichviele Seiten mit bibliographischen Angaben zu füllen. Man findet u. a. Zeitungsartikel aus der Tagespresse und vermißt publizierte Doktorarbeiten wie etwa Bradley J. Nickels, *Fernand Léger, Paintings and Drawings, 1905 to 1930*, Indiana University, 1966 (Xerox University Microfilms, Michigan, 1975) und, weit bedeutender, Virginia Spate, *Orphism, The evolution of non-figurative painting in Paris 1910—1914*, Oxford 1979 (über Léger darin pp. 229—274 und 378—380). Die genauesten Angaben zur Léger-Bibliographie und zur neueren Léger-Literatur enthält ein Anhang zur nicht erwähnten englischen Übersetzung von Légers 1965 unter dem Titel „*Fonctions de la Peinture*“ erschienenen gesammelten Schriften: *Léger, Functions of Painting*, Edited and Introduced by Edward F. Fry, London and New York 1973. Offensichtlich noch zufälliger übersah man auch die 1971 in Bern erschienene deutsche Übersetzung (Fernand Léger, *Mensch, Maschine, Malerei*), ein Buch von mehr als 200 Seiten, das man, ohne den Übersetzer oder auch nur den Titel irgendwo zu erwähnen, im sogenannten Ausstellungskatalog mitsamt dem französischen Text fast vollständig abgedruckt hat. Von den beiden im Impressum erwähnten Übersetzerinnen Françoise Friedrich und Barbara Walter stammt vermutlich die deutsche Version des umfangreichen Kapitels „*Léger's War, the War-time avant-garde, and 'La Partie de cartes'*“ aus Christopher Greens bereits mehrfach zitiertem Monographie. Wurde gerade dieses Kapitel gewählt, weil die darin besprochenen Hauptwerke in der Ausstellung fehlten? Warum mußte überhaupt irgendein Kapitel aus dem Zusammenhang dieser wissenschaftlichen Arbeit herausgelöst werden? Warum, wenn nicht, um die aufgeschwollene Kunsthalle-Publikation noch umfangreicher zu machen! Tatsächlich dienen die Texte in erster Linie als Stopfmaterial für einen wohlfeilen (staatlich subventionierten?) Bildband, der hinsichtlich Vielfalt und Buntheit alles, was bis dahin von und über Léger veröffentlicht worden ist, in den Schatten stellt.

Robert L. Füglistner

Hinweis: Das Musée National Fernand Léger in Biot/Alpes Maritimes zeigt vom 30. 5.—28. 9. 1981 eine Léger-Gedenkausstellung unter dem Titel: *Hommage à Fernand Léger*.

WESTKUNST. Eine Veranstaltung der Museen der Stadt Köln (30. 5.-16. 8. 1981). Ausstellungskommissar: Kasper Koenig. Katalog: Laszlo Glozer. Dokumentation: Marcel Baumgartner.

Die Ausstellung soll ihren Besuchern die Möglichkeit bieten, „Fragen zu stellen“ (Koenig). Wir nehmen dieses Angebot beim Wort. Die erste Frage gilt dem Titel — „Westkunst. Zeitgenössische Kunst seit 1939“ —, der nirgends begründet oder auch nur erläutert wird. Gewiß war es richtig, sich endlich von dem ebenso an-