

TENDENZEN DER ZWANZIGER JAHRE

15. Europäische Kunstausstellung, Berlin, 14. August—16. Oktober 1977
(Mit 8 Abbildungen)

Die „Zwanziger Jahre“ in Berlin, die unter den Auspizien des Europarats veranstaltete 15. Europäische Kunstausstellung, waren nicht ein Ereignis, sondern eine Kettenreaktion von Ereignissen. Ort und Epoche entsprachen sich offenbar so vollständig, daß der Kern dieser Ausstellungswochen, die Europarat-Ausstellung, immer neue Veranstaltungen anzog oder abspaltete. Schwer vorstellbar, daß an einem anderen Ort als in Berlin eine ähnliche Fülle von Material abrufbar, eine solche spürbare Lust an der Beschäftigung gerade mit diesem Stück Vergangenheit zu mobilisieren gewesen wäre.

Die Ausstellungstetralogie des Europarats blieb zwar das allzeit erkennbare Zentrum des Berliner Spätsommers, aber die Erträge, die von anderen Institutionen, auch von Privatgalerien, beigebracht wurden, standen in der Qualität, wenn auch nicht in der Quantität der Information denen des Arbeitsausschusses oft nicht nach. Wichtige Ergänzungen betrafen einzelne Kunstgattungen wie Theater (Kunstamt Kreuzberg mit dem Kölner Institut für Theaterwissenschaft), Mode (Kunstgewerbemuseum) oder Plakat (Kunstabibliothek in der Freien Volksbühne). Auch grundlegende Einsichten in Bedingungen der Kunstepoche kamen von außen. Schwerlich wären Orangerie und Nationalgalerie mit einem knappen Videofilm als einzigem Hinweis auf den politischen, sozialen und wirtschaftlichen Kontext davongekommen, hätte sich nicht die Neue Gesellschaft für Bildende Kunst in ihrer Schau „Wem gehört die Welt“ mit kräftigem sozialkritischem Engagement des Verhältnisses zwischen Kunst und Gesellschaft in der Weimarer Republik angenommen. Neben die Kunstproduktion der Bel Etage stellte sie die plebejischeren Kulturäußerungen, die den Erwartungen und Bedürfnissen der Menge nachkamen: Arbeiterfotografie und -theater, Traumfabrik, Lunapark. Kunstpädagogische Voraussetzungen wurden vom Bauhaus-Archiv zum Auftakt eines langfristigen Ausstellungsprogramms über die großen Kunstschulen ins Licht gerückt. Zur Münchner Debschitz-Schule, der Frankfurter Kunstschule und der Berliner Reimann-Schule leistete das Archiv Pionierarbeit.

Angesichts des gesamten Programmangebots sah sich der Berlin-Besucher genötigt, ein Kunstprinzip der Epoche, das Prinzip Collage, anzuwenden. Sogar die vierteilige Europarat-Ausstellung rechnete auf einen Betrachter, der sich sein Bild der zwanziger Jahre aus Materialien unterschiedlichster Provenienz zusammensetzen wußte. Pluralistisch war das Unternehmen nicht nur insoweit angelegt, als es sich auf vier Sektionen und drei Ausstellungsorte verteilte. Jedem der Ausstellungsmacher war überdies weitgehend freie Hand gelassen worden, jeder der vier Ausstellungssteile

trug eine eigene Handschrift. Auf eine durchgängige Struktur hatte Stephan Waetzoldt, der Vorsitzende des Arbeitsausschusses, ebenso verzichtet wie auf den Anspruch, die Kunst der Zwanziger Jahre in gleichmäßiger Dichte und Repräsentanz darzustellen. „Tendenzen der Zwanziger Jahre“: Der artikellose Plural des Titels schloß den Verzicht auf (relative) Vollständigkeit ein, enthielt die Lizenz zur eigenwilligen Auswahl, zur subjektiven Entscheidung, ja zur Caprice. Die Berliner Tetrarchen versagten sich auch jenes Hilfsmittel einer Strukturierung, den Kontrast, mit dem Erika Billeter vor vier Jahren im Züricher Kunstgewerbemuseum ihre sehr viel kleinere Ausstellung „Die zwanziger Jahre“ wirkungsvoll bestritten hatte. Anders als in Zürich wurden in Berlin die Widersprüche zwischen Progressiv und Konservativ, zwischen Bohème und Askese, zwischen beharrendem Bürgertum und einer die künftige Weltharmonie vorwegträumenden Avantgarde nicht sichtbar. Weite Provinzen blieben ausgespart: der späte Expressionismus, Sozialkritik, Konservatismus, Art déco, Trivialkunst. Andererseits kamen häufig Überschneidungen zwischen den Ausstellungsteilen vor.

Auch wenn man die Kritik Adolf Behnes am Zeilenbau der zwanziger Jahre an drei verschiedenen Orten lesen konnte: Die Liberalität, die Waetzoldt walten ließ, hatte ihre Vorzüge. Konzept und Präsentation jeder der vier Abteilungen wurden jeweils aus dem Stoff entwickelt. Schon die zeitliche Eingrenzung verlangte und erhielt nachsichtige Behandlung. Denn die meisten Tendenzen, die hier unter der Marke „Zwanziger Jahre“ versammelt waren, setzten nicht nur vor dem Stichjahr 1920 ein, sondern kulminierten auch bereits davor. Die Vorwegnahme eines geordneten Universums in der Kunst des Stijl oder Duchamps Nobilitierung profaner Gebrauchsgegenstände datieren ins zweite, nicht ins dritte Jahrzehnt. Malewitschs suprematistische Inkunabeln wurden von ehemaligen Gefolgsleuten schon 1919 in der Moskauer X. Staatlichen Kunstaussstellung als „Siegel auf dem Sarg der Malerei“ befehdet. Sogar die Parallelität zwischen Surrealismus und Neuer Sachlichkeit, die Wieland Schmied und Matthias Eberle nachwiesen, deutete sich bereits vor 1920 an: in De Chiricos metaphysischen Straßenszenen einerseits und den Bildbühnen andererseits, die Max Beckmann für sein noch spätexpressionistisches Szenenpersonal baute.

Man empfindet Sympathie für Dieter Honisch, wenn er seinen Part, den Konstruktivismus, im Katalog seufzend mit der Vermutung eröffnet, unter entwicklungsgeschichtlichen Gesichtspunkten seien die zwanziger Jahre nicht so gut gewesen wie ihr Ruf. Ihr Verdienst bestand zu einem großen Teil in der Ausformulierung früherer Innovationen und in der Übertragung der in Bild und Plastik angelegten Konzeption auf Environment, Design, Architektur und Städtebau. Diese Leistung wiederum wirkte weit über die zwanziger Jahre hinaus, so daß auch das Jahr 1930 keine plausible Grenze setzte. Für angewandte Kunst und Architektur bedeutete dieser Termin nicht

Grenze, sondern Höhepunkt. Die Möglichkeit eines verbindlichen Stilzusammenhangs zeichnete sich ab, eine Chance, die sich in diesem Jahrhundert kein zweites Mal ergab.

Die Erweiterung der Kunst auf die Lebenspraxis bildete eines der Leit-motive, denen in der Ausstellungsabteilung Konstruktivismus Dieter Honisch, alter Neigung folgend, nachging (zusammen mit Ursula Prinz). Sein angemessenes Gehäuse fand dieser Teil in Mies van der Rohes Nationalgalerie, auch sie ein Zeugnis konstruktivistischen Ordnungsdenkens. Auf Fugenschnitt und Deckenraaster war ein neues Stellwand- und Beleuchtungssystem bezogen, das der Nationalgalerie verbleibt. Auch diese Raumzellen lösen nicht den Konflikt auf, der zwischen dem Totalanspruch des Mies'schen Baukunstwerks und aller in ihm ausgestellten Flächenkunst besteht. Immerhin aber korrespondierten Ausstellungsort und Ausstellungsgegenstände in Systematik und Orthogonalität. Ein zentrales Thema des Konstruktivismus, die Übertragung von Kunstprinzipien auf die Lebenswirklichkeit, wurde so post festum noch einmal nachvollzogen. Kunst und Künstler haben es damals vielfach reflektiert. Konstruktivistische Malerei war ihrem Wesen nach Metamalerei, eine Malerei, die über die Grenzen der Bildfläche hinauszielte. Für Mondrian stellte die Kunst einen Wendepunkt in der Entwicklung zu jener Gesellschaft dar, in der die Widersprüche aufgehoben sind und Kunst im Leben aufgeht. Für El Lissitzky war sie „ein kurzer Halt auf dem Wege zur Vollkommenheit“.

Die Anwendbarkeit künstlerischer Methoden auf die äußere Realität schien einmal gesichert durch die Präzision der gemalten Formen. Sie entsprach der Überzeugung, in der modernen Lebenspraxis werde die exakte Maschine als eine Art neuer Naturkraft herrschen. Zugleich damit unterwarf sich das Bild den technischen Reproduktionsbedingungen. Eingeebnet wurden die Realitatspflichten der Kunst durch eine Tendenz, die ausbalancierte, formbegrenzende Komposition in beliebig fortsetzbare, formentgrenzende Struktur zu überführen. In dieser Hinsicht gehen die diagonalen „Kontrakompositionen“ Van Doesburgs (Abb. 4), von denen das Bildgeviert nur einen Ausschnitt bietet, über die klassischen Kompositionen Mondrians hinaus, die Linien, Flächen und Farben innerhalb des Bildgevierts auswiegen und auf die Bildgrenzen ständig Bezug nehmen. Unter den osteuropäischen Konstruktivisten, die in Berlin gezeigt wurden, markiert die „unistische Komposition“ Wladyslaw Strzeminskis (1932; Abb. 5b) den entschiedensten Schritt über den Suprematismus Malewitschs hinaus. Bei dem Malewitsch von 1920, der aus dem Amsterdamer Stedelijk stammte (Abb. 5a), stehen das Kreuz und seine rechteckigen Restflächen in einem dialogischen Verhältnis zueinander, das Bild ist noch mit sich selber beschäftigt. In dem unscheinbaren kleinen Format Strzeminskis dagegen bleibt nur ein ebenmäßig strukturiertes Feld übrig. Die Leinwand ist zu der Textur geworden, die sie vor Beginn des Malvorgangs war.

Daß in der unmittelbaren Nachbarschaft dieser extremen Positionen auch ganz andersartige Experimente gediehen — etwa erstaunliche Vorwegnahmen von Informel, Action Painting und abstrakter Ecole de Paris —, hat erst jüngst wieder die im Düsseldorfer Kunstmuseum ausgestellte Restsammlung des russisch-griechischen Konstruktivistenfreundes Costakis bestätigt. In der Nationalgalerie blieb dieser Sektor ausgeblendet, sei es, daß das Ausleihe-Embargo durch die Ostblockstaaten keine Belege zuließ, sei es, daß die Darstellung auf ihr Hauptthema konzentriert bleiben sollte.

Die Verwandtschaft konstruktivistisch-konkreter Malerei zu städtebaulichen Planungsschemata wie denen Cornelis van Eesterens (*Abb. 8*) oder Ludwig Hilberseimers wurden in der Ausstellung, die alle Kunstgattungen vereinigte, sehr deutlich. Für den Weg der Maler von der jeweils einmaligen Komposition zur jederzeit wiederholbaren Struktur finden sich in der Architektur enge Parallelen. Die künstlerische Komposition eines Seehafens fand Hannes Meyer, der zweite Bauhaus-Direktor, einen zwerchfellerschütternden Gedanken — und die Komposition eines Stadtplans, eines Wohnhauses nicht minder. Selten zuvor hatte in der Architektur das strukturelle Konzept ein solches Übergewicht über die konkrete Lösung und deren materielle Bedingungen.

Wenn die Funktionalisten mit Hannes Meyer die Form verachteten, die sich „zur Formel prostituiert“, so waren sie andererseits nicht dagegen geübt, die Formel zur Form zu „prostituieren“. In den angewandten Bereichen zeichneten sich erste begründete Anlässe zur Kritik am Funktionalismus ab, der, wider die eigene Theorie, mit reinen Formentscheidungen zusammenging. „Und die Schauspieler?“, kommentierte Mondrian sein Bühnenmodell für ein Stück Michel Seuphors. „Darum kümmere ich mich nicht. Sie können genauso gut nicht in Erscheinung treten.“ Von den Architekten und Designern sind Äußerungen von vergleichbarer Deutlichkeit nicht überliefert. Sie gingen im Gegenteil von ausgeprägt sozialen Überlegungen aus und suchten eine Diskussion des Geschmacks durch eine Diskussion der technisch-wirtschaftlichen Probleme zu ersetzen. Aber auch in vielen schematisierten Siedlungsprojekten traten die Nutzer „nicht in Erscheinung“. Die Vision zu rechtfertigen und nur ihre spätere mangelhafte Übersetzung in probate Regeln zu beschuldigen, wie Martina Schneider es in ihrem Katalogbeitrag versucht, geht an der Wahrheit vorbei: Die Vision enthielt bereits die kritisierbaren Elemente.

In der Nationalgalerie wurde dieses Dilemma angedeutet, wenn auch nicht ausgespielt. Angedeutet fand man auch eine andere Schwierigkeit, die sich bei der praktischen Anwendung konstruktivistischer Formideen ergab. Die moralisch-ästhetische Perspektive des Konstruktivismus erwies sich als allzu bedeutungsvoll, wenn sie für alle Dinge des täglichen Bedarfs benutzt werden sollte. Mobiliar und technisches Gerät (so ein in seiner konzentrierten Form fast idolhaft wirkendes Grammophon) fügten sich dem großen Ent-

wurf ein, andere, vor allem kleinformatige Arbeiten entzogen sich ihm. Die konstruktivistisch dekorierten Tassen, Teller und Schreibtischgarnituren der Malewitsch, Tschaschnik oder Suetin stellen reizende Nippessachen dar, nichts sonst. Ironischerweise waren die entsprechenden Gebrauchsgegenstände im Quadratl-Stil der Wiener Sezession, mit denen die Ausstellung zeitlich einsetzte, weitaus konsequenter — als habe es der großen und großartigen Anstrengung, die der Konstruktivismus bedeutete, gar nicht bedurft.

Der Verdinglichung des konstruktivistischen Bildes, die durch den Entzug seiner abbildenden Funktion mitbedingt war, entsprach bei Dada die Ästhetisierung des Dings, die sich aus dem Entzug seiner praktischen Funktion ergab. Strenge ästhetische Disziplin im Konstruktivismus führte über die Ästhetik hinaus, extreme Kunstfeindschaft bei Dada zum Kunstwerk zurück. Denn die Dadaisten, die das Wort „Bild“ durch ein Fingerschnalzen und die Bezeichnung „Maler“ durch die Interjektion „Oho!“ ersetzen wollten, brachten von ihren Expeditionen in die moderne Zivilisation nicht nur eine neue Reflexionsbereitschaft für die Bedingungen des Kunstwerks mit. Sie kehrten auch mit einer geschärften Empfänglichkeit für Materialwerte, Oberflächenreize und kombinatorische Überraschungswirkungen ins Atelier zurück. Auch für den Künstler, der keine Kunst mehr machen will, ist es schwer, keine Kunst mehr zu machen.

Hanne Bergius und Eberhard Roters war die Aufgabe zugefallen, in der Akademie der Künste die Taten Dadas zu verdeutlichen. Ihre Inszenierung erlag in keinem Augenblick der Gefahr, das Unsystematische zu systematisieren. Vor allem in den ersten Jahren der Dada-Bewegung bestand die Produktion zum großen Teil in Aktionen, die nur Spuren und Reste hinterließen — mehr Lesestoff als Augenfutter, ein Schrecken für Ausstellungsmacher. Roters baute ein Labyrinth auf, das gleichwohl durch topographische und methodologische Stichworte akzentuiert war: Zürich, Berlin, Hannover, Köln, Paris, New York, doch auch die weniger bekannten Zentren und Epizentren bis hin nach Südamerika; Collage, Montage und Mechano-Dada, d. h. die Identifikation mit der Maschine, die sich gegen die expressionistische Maschinenstürmerei ebenso abhob wie gegen die Technik-Idolatrie der Konstruktivisten. In dieser Abteilung, und nur in ihr, wurde die Zeitgeschichte in den Museumssaal eingelassen, waren den Protesten Dadas Fototafeln mit trichterübersätem Schlachtfeld, Gefangenenkolonnen und den Demonstrationsmärschen von Kriegskrüppeln konfrontiert. Die eminent politische Bedeutung, die Dada hatte, obwohl und indem es sich der Politik entzog, wurde auf diese Weise deutlich gemacht. Erst das Pathos der Realität erklärt das Gegenpathos Dadas. Zeitgenössische Dokumente, Zeitungsausschnitte, Handzettel und Plakate hatte Roters auf Litfaßsäulen kleben lassen — die Rezensionen übrigens zum Teil mit verblüffend verständnisvollen Beschreibungen von Dadaisten-Auftritten. Die Rezeption

Dadas wäre (worauf Roters hinweist) eine ausführliche Untersuchung wert.

Auch diese mit dichtester Information gefüllte Ausstellungsabteilung hatte mit einem Handicap zu kämpfen, mit der Gebrechlichkeit des Materials. Duchamps Ready Mades wurden überwiegend in den Repliken des Mailänder Galeristen Schwarz gezeigt, die nicht transportierbare „Braut, von ihren Jungesellen entblößt, sogar“ in einer fotografischen, auf Glas montierten Reproduktion. Der Verzicht aufs Original fällt in solchen Fällen schwerer als bei den Nachbildungen konstruktivistischer Arbeiten Tatlins oder der Brüder Stenberg, die der Idee nach auf Reproduzierbarkeit angelegt sind. Bei Dada handelt es sich um einmalige, historisch fixierte Akte, deren rekonstruierte Wiederholung gegen den Ereignischarakter solcher Gesten verstößt.

Der produktive Einfall der Abteilung „Planen und Bauen in Europa“, die gleichfalls in der Akademie logierte, bestand in der Berücksichtigung der großen Architekturwettbewerbe. Die Baukonkurrenzen, die in den zwanziger Jahren veranstaltet wurden, legten Schnitte durch die jeweilige Entwicklung. Den Berliner Ausstellungsmachern ermöglichten sie es, Ergebnisse der unterschiedlichsten Denk- und Designschulen vorzulegen. Der gegenwärtige Zustand der Baugeschichtsschreibung, die neues Wasser auf die alten Mühlen zu leiten sucht, macht diesen Wunsch nach einer größeren Breite des Materials nur zu verständlich. Der Wettbewerb für das Hochhaus an der Berliner Friedrichstraße (1921/22) etwa förderte nicht nur das berühmte spitzwinklige Prisma Mies van der Rohes zutage, sondern auch Projekte in spätexpressionistischem Zackenstil und imperialem Monumentalismus. Bei der Konkurrenz für das Völkerbundpalais lagen nicht nur die entschiedene Moderne und der rückständige Klassizismus im Clinch, sondern daneben entfaltete sich ein nuancenreiches Spektrum von Möglichkeiten.

Eine Geschichte der Wettbewerbe, eine Untersuchung ihrer Voraussetzungen und ihrer Resultate: dieses Konzept, das von dem im vergangenen Frühjahr verstorbenen Architekten und Sekretär der Architekturabteilung an der Akademie, Peter Pfanckuch, stammte, hätte ein hinreichend umfangreiches Thema abgegeben. Die Ausstellung aber, wie sie vorlag, umfaßte über 1200 Abbildungen — meist Reproduktionen —, die sich auch auf zahlreiche Bauten und Projekte außerhalb der Wettbewerbe bezogen. Zugunsten enzyklopädischen Ehrgeizes war jede pädagogische Rücksichtnahme geopfert worden. Einige der ausgewählten Textzitate konterkarierten zwar den avantgardistischen Optimismus der meisten Projekte, so waren die monotonen, obschon idealtypisch gemeinten Bebauungsvorschläge Ludwig Hilberseimers durch Hugo Härings dringenden Appell kommentiert, die „Ordnungsprinzipien einer mechanischen Welt der Entfaltung des Menschen unterzuordnen“. Dennoch teilte sich der zweifellos beabsichtigte kritische Impuls des Unternehmens kaum mit.

Dazu hätte es einer Verarbeitung bedurft, wie sie — ebenfalls aus Anlaß der Europarat-Ausstellung — der Deutsche Werkbund in seiner frisch renovierten Zeitschrift „Werk und Zeit“ leistete. Am Beispiel von Bruno Tauts Berliner Siedlung „Onkel Toms Hütte“ zeichneten die Redakteure ein mit historischen Belegen abgesichertes Soziogramm: Bewohnerinterviews, Reportagen über die seitherigen Veränderungen, Schlußfolgerungen und Nutzenwendungen für die Gegenwart. So, mit einem Appell an das Eigeninteresse unserer Zeitgenossen, hätten sich die Antriebe dieser Architektur veranschaulichen lassen. Die Ausstellung „Wem gehört die Welt“ der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, die beispielsweise ein Exemplar der damals hochberühmten Frankfurter Reformküche ausfindig gemacht und nach Berlin transportiert hatte, fand einen viel spontaneren Zugang zu diesem Aspekt.

Eine vierte und wiederum andersartige Methode wandten Matthias Eberle und Wieland Schmied bei der Malerei-Ausstellung in der Orangerie an. Mit Surrealismus und Neuer Sachlichkeit konfrontierten sie zwei Richtungen künstlerischen Schaffens, die, nun endlich, den zwanziger Jahren mit größerer Gewißheit zugerechnet werden können als Dada und Konstruktivismus. Die Gegenüberstellung wurde an zehn Motivkreisen durchgespielt: Puppe, Pierrot, Selbstbildnis, Familien- und besonders Frauenbilder, Landschaft, Stilleben und Interieurs, die Straße, die Maschine, das Bild im Bild, die Welt als Bühne. Es ergab sich eine Folge lehrhafter Bildessays, eine Art Schule des Sehens, die durch die strenge Wegführung im langen schmalen Orangeriegebäude nicht ganz frei von Zügen der Pedanterie war. Durchgehend demonstrierten die Vergleiche weit eher die Verwandtschaft als die Gegensätzlichkeit beider Bewegungen. Da die informelle Komponente des Surrealismus, seine Neigung zu aleatorischen Verfahren, sein Vertrauen auf die Tragfähigkeit des Malmaterials und die Rolle neuer ästhetischer Praktiken an den Rand gedrängt worden waren, herrschte hier wie dort die präzise registrierende, gewissermaßen „luftlose“ Darstellung der Dinge. Die Gegenstände dieser „gefrorenen Welt“ werden auf Bühnen, Rampen, Tischen oder anderen Flächen dargeboten. Oft erscheint der Vorgang des Sehens thematisiert: Blick in den Spiegel, aus dem Fenster, auf den Betrachter; überdeutliche Disposition des blickführenden Instrumentariums wie der perspektivischen Fluchtlinien und Verkürzungen; Augenmotive. Hier wie dort empfindet sich der Betrachter als Voyeur einer Bildwelt, die ihn in gleichmütiger Distanz hält und doch zugleich auf das Beobachtetwerden angelegt ist. Nicht einmal die Vorliebe der Surrealisten für den Mythos gab ein Unterscheidungskriterium her. Denn auch die von Zweckbestimmung und Bedienungspersonal entblößte Maschine, die nur für sich ist wie bei Carl Grossberg, oder die feierliche Darbietung eines Stillebens wie bei Alexander Kanoldt verrätstelt und mythisiert scheinbar geheimnislose Bildinhalte. In dieser Hinsicht war der Ausstellung ein verblüffendes



Abb. 1a „Die Zeit der Staufer“, Ausstellung im Landesmuseum Stuttgart. Abteilung „Bauplastik“, Eingangshalle Erdgeschoß (Abgüsse)

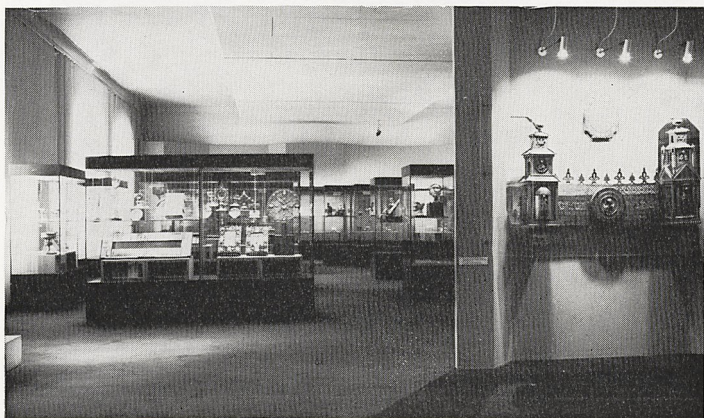


Abb. 1b Saal mit der Goldschmiedekunst und den Bronzen im 2. Obergeschoß

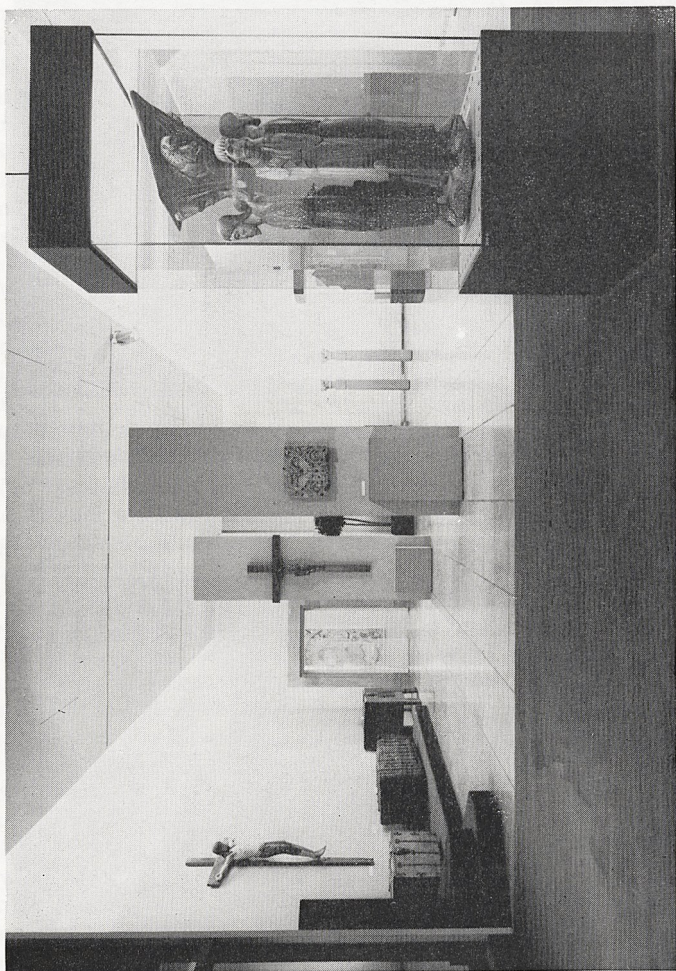


Abb. 2 Stauferausstellung Stuttgart. Skulpturen und Möbel im 2. Obergeschoß

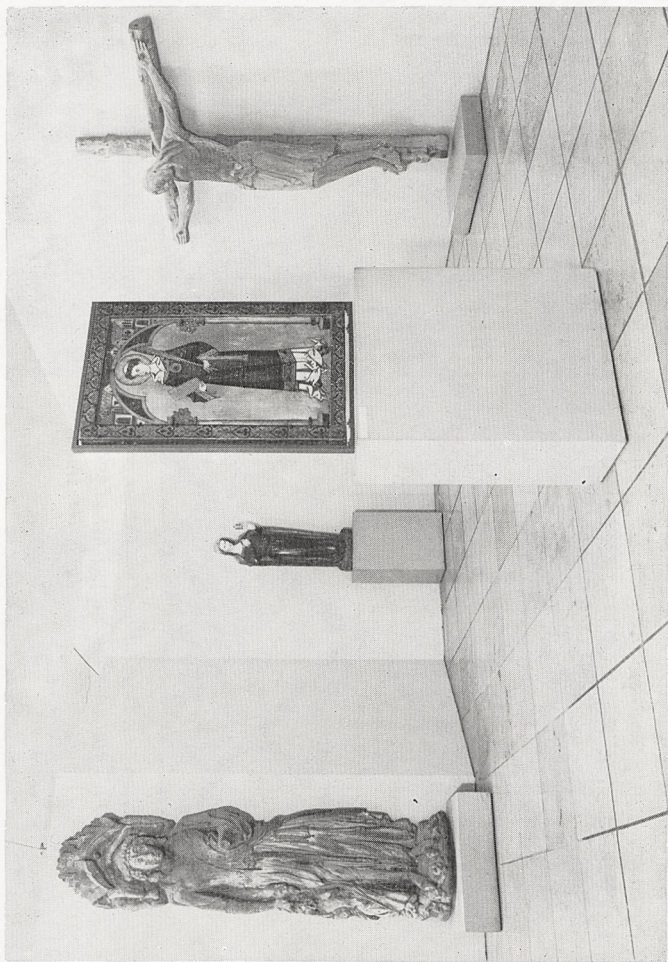


Abb. 3 Stauferausstellung Stuttgart. Holzskulptur und Malerei im 2. Obergeschoß

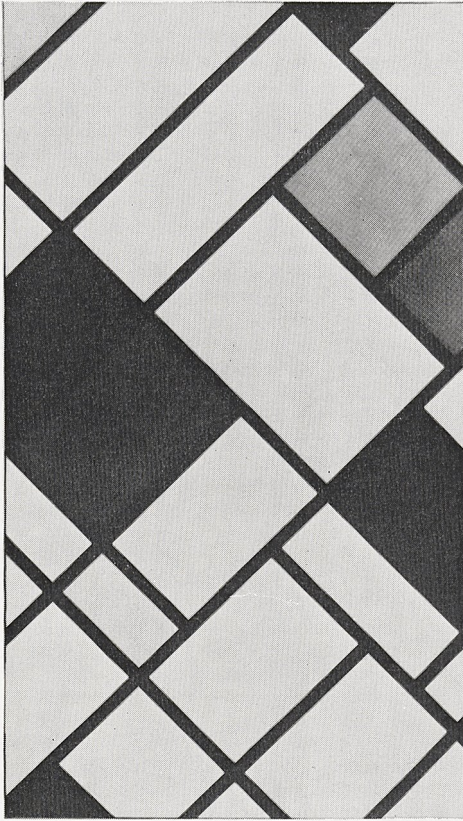


Abb. 4 Theo van Doesberg: Kontrarkompositionen aus Dissonanzen. 1925.
Den Haag, Gemeentemuseum (Kat. „Tendenzen der 20er Jahre“, Berlin
1977, Nr. 1/452)

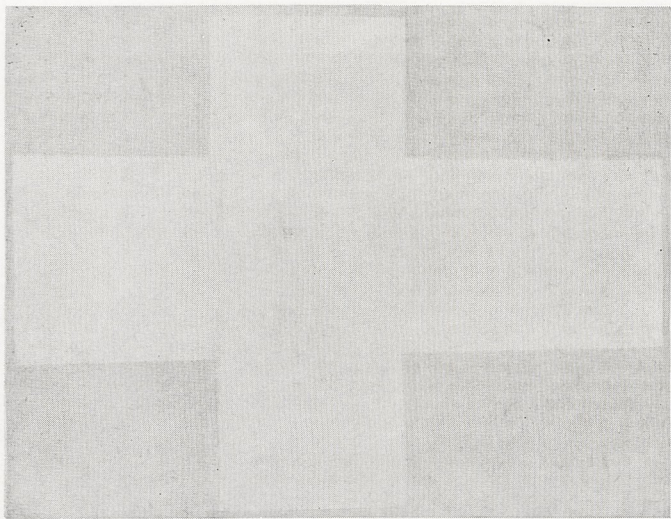


Abb. 5a Kasimir Malewitsch: Suprematistische Komposition. 1920. Amsterdam, Stedelijk Museum (Kat. Berlin 1977, Nr. 1/183)

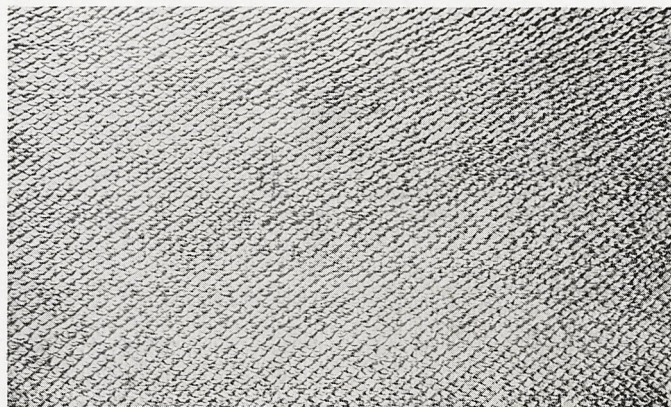


Abb. 5b Wladyslaw Strzeminski: Unistische Komposition. 1932. Otterlo, Rijksmuseum Kröller-Müller (Kat. Berlin 1977, Nr. 1/479)



Abb. 6a Max Beckmann: Fastnacht, Pierrette und Clown. 1925. Mannheim, Städt. Kunsthalle (Kat. Berlin 1977, Nr. 4/11)

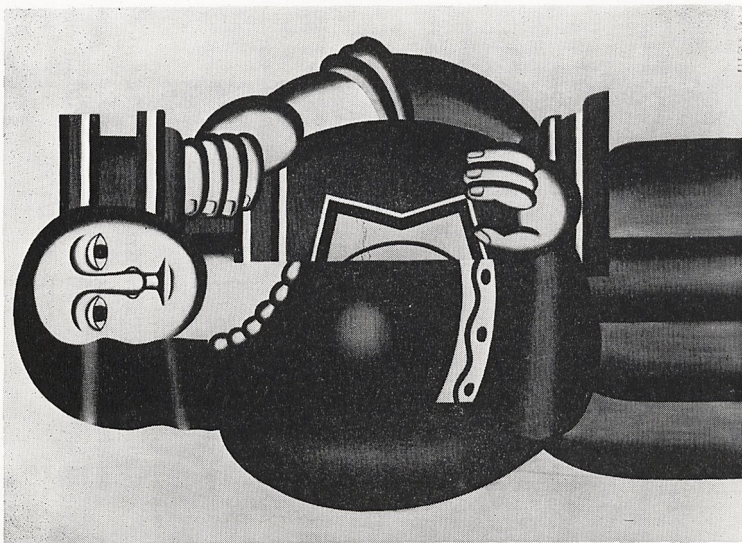


Abb. 6b Fernand Léger: Frau mit Vase. 1924/27. Basel, Kunstmuseum (Kat. Berlin 1977, Nr. 4/98)

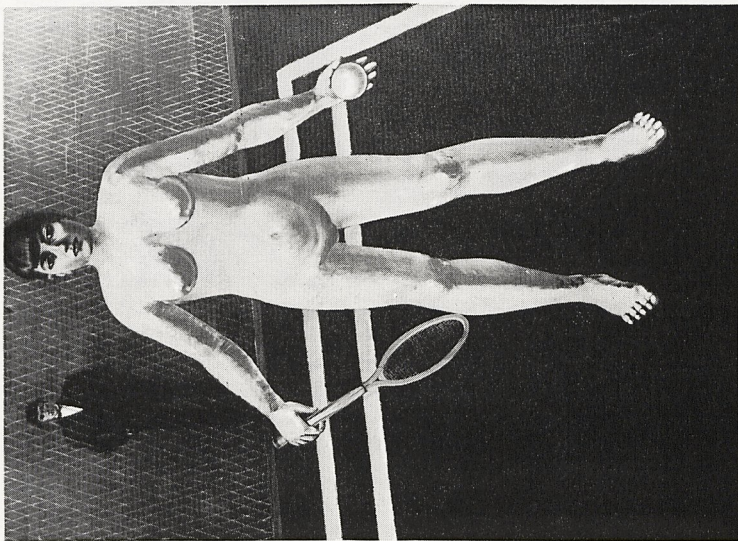


Abb. 7a Anton Räderscheidt: Tennisspielerin. 1926. München, Bayer. Staatsgemäldesammlungen (Kat. Berlin 1977, Nr. 4/141)



Abb. 7b Pyke Koch: Die Schießbude. 1931. Rotterdam, Museum Boymans-van-Beuningen (Kat. Berlin 1977, Nr. 4/87)

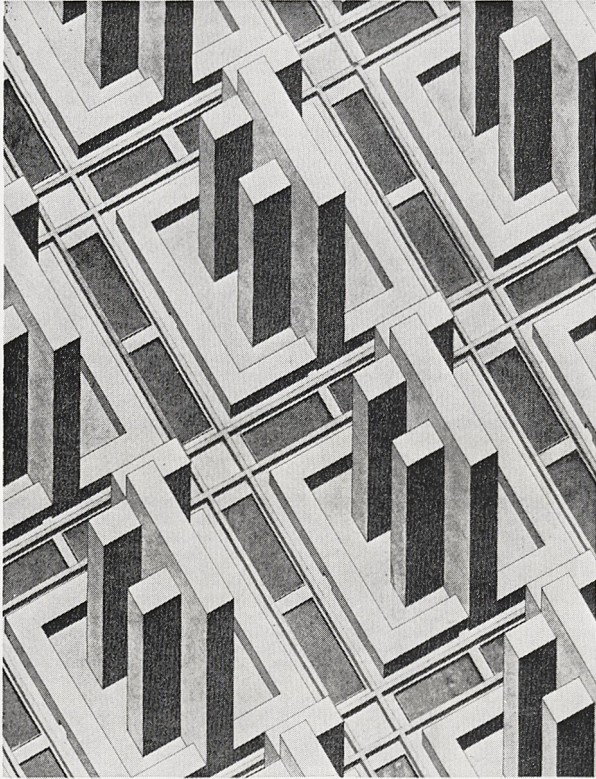


Abb. 8 Cornelis van Eesteren und L. G. Pineau: Bebauungs- und Verkehrsschema für ein Geschäftsviertel in einer Großstadt. 1926. Amsterdam, C. van Eesteren (Kat. Berlin 1977, Nr. 2/666)

Ergebnis beschert. Der präparierte, von allen störenden Elementen gereinigte Vergleich fiel so einleuchtend aus, daß man sich oft fragte, welche Unterschiede hier zu vergleichen wären, da doch die beiden Stilrichtungen sich als nahezu identisch erwiesen.

Die Herstellung thematischer Verknüpfungen, die das Prinzip dieses Ausstellungsteils ausmachte (vgl. *Abb. 6a—7b*), ermutigte den Entdeckerfleiß und verführte zur Nachsicht, wenn nur die Gegenüberstellung frappierte. Unter den knapp 200 Gemälden in der Orangerie waren glückliche Funde zu bewundern wie das Interieur Felice Casoratis mit dem gläsernen Inkarnat seiner Aktfiguren, die brillanten Figur- und Grund-Spiele des frühen Giorgio Morandi, die Dingmagie in Richard Oelzes Stilleben, die poetisch-assoziierenden Kombinationskünste Pierre Roys, das strenge, mit geometrisierenden Attributen versehene Frauenporträt Mario Sironis, die wenig geheuere Straßenidylle Niklaus Stoecklins. Es fanden aber auch Malwerke Eingang in den Charlottenburger Parthenon, die nur dank des passenden Sujets zugelassen worden sein dürften. Schwerlich kann man sich andere Gründe zugunsten des spätkubistischen Aufputzes von Metzingers Clownstristesse oder Tamara de Lempickas mondänen Porträts vorstellen.

Ein Ausstellungsunternehmen wie dieses, vor anderthalb Jahrzehnten veranstaltet, wäre mit großer Wahrscheinlichkeit zu einer Gratulationscour für die Genies der Epoche geraten. Von Personenkult hielt sich die Berliner Tetralogie frei. Wenn sie sich doch zu Protagonisten bekannte, so waren es nicht jene, die sonst die allerersten Logenplätze in der Publikumsgunst einzunehmen pflegen. Ihre Leitsterne hießen nicht Picasso, Klee, Kandinsky (oder gar Braque und Chagall, von denen keine einzige Arbeit gezeigt wurde), sondern allenfalls Chirico, Duchamp, Magritte oder Malewitsch.

Imponierend die Fülle des Materials, die Deutschlands dritter Beitrag zu den Europarat-Ausstellungen zusammengetragen hatte, und noch imponierender die Rückschlüsse auf die Produktivität der Epoche. Daß der Berliner Zyklus sich ihr nicht mit dem Versuch einer repräsentativen Auswahl, sondern mit collagierenden Teildarstellungen näherte, mag man als Resignation deuten. Resignation vor dem Umfang des Stoffes, Resignation vielleicht auch aus der Situation des Erben, dem die Hinterlassenschaft noch zu nahe ist, um ihm als Studienmaterial zur interessenlos ebenmäßigen Bearbeitung zu gereichen. In der eingestandenen Bruchstückhaftigkeit lag aber nicht nur die Selbstbescheidung derer, die die Grenzen des heute Machbaren erkannt haben, sondern auch ein Stück pädagogischer Klugheit: Das Fragment reizt mehr zur Beschäftigung mit dem Ganzen, als es vorgetäuschte Vollständigkeit vermocht hätte.

Wolfgang Peht