

Unter den „Charakterköpfen“ befinden sich nur einige wenige Selbstporträts; Schädelform und Haarschnitt verraten es (Abb. S. 203, 243). Generell läßt sich also nicht von „Ich-Projektionen“ des Künstlers sprechen, der so gleichsam Unbewußtes hätte visualisieren wollen. Andere Köpfe wiederum, aus der nicht auf das physiognomische System zurückzuführenden Serie, besitzen, wie dies einmal schon W. Hofmann (*Die Karikatur*, Wien 1956) festgestellt hat, karikaturhafte Züge, ja etwas Narrenhaftes. Manche Attribute wieder (Haube, Strick) verkehren die Bedeutung des Ausdrucks geradezu ins Lächerliche und Komische, und einige Köpfe sind eindeutig als Gegensatzpaare konstruiert, wobei Gesichtshälften austauschbar und variabel erscheinen bzw. konstant bleiben können (vgl. den „Nieser“ und „Satirikus“).

Auch negative Ergebnisse wissenschaftlicher Betrachtung ändern nicht den Rang der „Charakterköpfe“. Diese nehmen einen reservierten Platz in der Kunstgeschichte ein. Ohne Zweifel aber entziehen gerade sie sich der genauen Zuordnung zu einem Stil. Für das übrige Oeuvre gilt, daß Messerschmidt einer derjenigen war, „... die beide Pole des aktuellen Zeitstils, das späte Rokoko wie den frühen Klassizismus ... zu verarbeiten wußten“ (M. Pötzl-Malikova). Selbst diese Grenzen, so muß man wohl hinzufügen, erweisen sich als zu eng gesteckt. — Im 20. Jh. haben sich einige Künstler kreativ mit dem Phänomen Messerschmidt auseinandergesetzt, unter ihnen F. Pakosta und Arnulf Rainer in seinen „Face-Farces“.

Gottfried Biedermann

NEUE FORSCHUNG ZUR UDSSR-AVANTGARDE IN DEUTSCHLAND UND IM AUSLAND

ANGELICA ZANDER RUDENSTINE (Hrsg.), *Russische Avantgarde-Kunst. Die Sammlung George Costakis*. Einführende Texte von S. FREDERICK STARR, JOHN E. BOWLT und GEORGE COSTAKIS. Köln, DuMont 1982, 527 S. mit 1171 Abb., DM 198,—. — CHRISTINA LODDER, *Russian Constructivism*. New Haven und London, Yale University Press 1983. 328 S. mit 230 Abb., 21 Farbtaf., £ 30.00. — *The 1st Russian Show. A Commemoration of the Van Diemen Exhibition Berlin 1922*. Texte: ANDREJ B. NAKOV, KRISTINA PASSUTH, PETER NISBET und CHRISTINA LODDER. London, Annelly Juda Fine Art 1983. 195 S., 95 Abb. — BODO ZELINSKY (Hrsg.), *Russische Avantgarde 1907—1921. Vom Primitivismus zum Konstruktivismus*. Bonn, Bouvier Verlag Herbert Grundmann 1983. 119 S., 39 Abb., DM 58,—.

Nach sieben Jahren sind seit Anfang 1984 wieder einzelne Werke aus der Sammlung russischer Kunst George Costakis' in Deutschland zu sehen. Unmittelbar nach der Aussiedlung des Sammlers aus der UdSSR waren erstmals 1977 in Düsseldorf daraus Bilder und einzelne Objekte sowjetischer Vor- und Nachkriegsavantgardisten gezeigt worden. (Die Werke zeitgenössischer „alternativer“ Künstler scheint

Costakis nicht ins Ausland mitgenommen zu haben, oder er zeigt sie bisher nicht.) Einen kompletten Überblick über die Sammlung konnte man bislang nur 1981 bei ihrer Ausstellung im New Yorker Guggenheim Museum gewinnen. Bei dieser Gelegenheit erhielten amerikanische Wissenschaftler, unter ihnen die Museumskuratorin Angelica Zander Rudenstine, die Möglichkeit, die Bilder zu inventarisieren und zu beschreiben. Der Kenner russischer Kunst, S. Frederick Starr, Tulane University in New Orleans, hat den Katalog ergänzt durch einen Beitrag über die biographischen und ästhetischen Hintergründe von Costakis' 30 Jahre währender passionierter Sammeltätigkeit, über die Tradition des Kunstsammelns in Rußland sowie über einzelne Schwerpunkte der Sammlung Costakis. Ein anderer herausragender amerikanischer Experte, John E. Bowlt, hat eine Tabelle zur Chronologie beigesteuert. Nach der amerikanischen und englischen Ausgabe von 1981 (*The G. C. Collection. Russian Avantgarde Art*, New York, Harry N. Adams, und London, Thames and Hudson) haben wir seit Ende 1982 auch eine deutsche Übersetzung in beispielhafter typographischer Gestaltung zur Verfügung — rechtzeitig besonders im Hinblick auf die kürzlich in München (Städt. Galerie im Lenbachhaus, 18. 1.—11. 3. 1984) und zur Zeit in Hannover (Kestner-Gesellschaft, 23. 3.—13. 5. 1984) gegebene, oben erwähnte Möglichkeit zur direkten Begegnung mit Costakis' Bildern.

Die in Deutschland laufende Ausstellung zeigt nur einen Teil der Sammlung. Wegen der hohen Transport- und Versicherungskosten und möglicherweise auch aus anderen Gründen sind diesmal Arbeiten aus Papier bevorzugt. Die großen Leinwände Popowas und Kljuns, die Holzplastiken Rodtschenkos und vieles andere, was das Antlitz der Sammlung prägt, ist also in Deutschland zur Zeit nicht zu sehen, was die Unersetzlichkeit des in Buchform vorliegenden kompletten Bildkataloges mit seinen ausführlichen Beschreibungen, Biographien und seiner chronologischen Tabelle noch unterstreicht.

Schon für die Bevorzugten, welche während der 60er und 70er Jahre die legendäre Costakis-Wohnung mehrmals besuchen durften (der Autor dieser Zeilen gehörte zu ihnen), war die Sammlung in ihrer Gesamtheit nie voll überschaubar. Wie stellt sie sich nach ihrer Erschließung im Katalog dar? Ohne sich in Details einzulassen, kann man sagen, daß vieles ursprünglich Problematische mit dem Abstand in Zeit und Raum jetzt übersichtlich, oder: übersichtlicher geworden ist. Das Buch offenbart sowohl die — beim Blick auf einzelne Werke nicht so klar hervortretende — Gesamtstärke und Komplexität als auch die Grenzen und Schwächen einer Privatsammlung, die nirgendwo ihresgleichen findet. Ihr Wert läßt sich abschätzen, wenn man einen der im folgenden zu besprechenden Versuche einer übergreifenden Untersuchung der russischen 20er Jahre oder einen der neueren monographischen Ansätze (sie gelten neben den ganz Großen wie Malewitsch, Puni, Lissitzky und Rodtschenko etwa Miturich, Babitschew, Jermilow) zur Hand nimmt.

Costakis begann seine Sammeltätigkeit 1946. Im Einklang mit seinen damaligen Anliegen, Interessen und Kenntnissen liegt ihr Schwerpunkt auf den damals noch verheimlichten „Alternativen“ aus der Kunst der 10er und 20er Jahre.

Wiewohl die Haupt- und Repräsentationsgestalten jener Epoche, Malewitsch und Tatlin (und dank ihrer Auslandstätigkeit und -popularität möglicherweise noch Kandinsky, Lissitzky und Chagall), auch in den schlechtesten Zeiten den Kennern wenigstens zum Teil bekannt blieben, liegt das Verdienst von George Costakis darin, daß er sich den Wichtigsten der „zweiten Garde“ angenommen hat, darunter besonders dem Werk von Popowa, Kljun und Kluzis sowie der Leningrader Gruppe um die Enders. Das Schaffen des in der Provinz tätigen Iwan Alexejewitsch Kudrjaschow (1896—1972) ist so bislang nur durch Werke in der Costakis-Sammlung bekannt geworden. 1969/70 mußte sich die Tretjakow-Galerie für ihre offiziellen Ausstellungen der Propaganda- und Agitationskunst aus den ersten Jahren der Sowjetmacht an den Privatsammler mit der Bitte um Ausleihe wenden. Dabei zählen nicht nur die in der Zwischenzeit berühmt gewordenen dekorativen Leinwände Kudrjaschows, sondern auch seine späteren kosmischen Bilder zu den besten ihrer Gattung. Ihnen hat, ähnlich wie im „Fall Kljun“, der unterschütterliche Glaube Costakis' an ihre Kraft mit den Jahren Gehör verschafft. Über den Rang von Popowa, die auch bei anderen Moskauer Sammlern (z. B. Dimitrij Sarabjanow) überzeugend vertreten ist, bestehen längst keine Zweifel mehr. Einige Künstler, besonders Drewin und möglicherweise sogar Redko, wird man noch entdecken; bei anderen wie Nikritin, Wolkow oder Wjalow wird dies wahrscheinlich nicht im Sinne Costakis' gelingen.

Die Definition „russische Avantgarde-Kunst“ hinsichtlich der Sammlung Costakis bezeichnet ohne Zweifel auch deren Grenzen. Teilweise sind sie bedingt durch den bis heute — nicht nur bei Costakis — bestehenden *Mangel an einem Konzept zur Beurteilung einer Kunstrichtung, die gegenüber der bisherigen Geschichte grundsätzlich andersartig auftritt* und noch nie gestellte Probleme aufwirft. Wenn der sonst so taktvolle S. Frederick Starr bei der Sammlung die „spärlich vertretenen“ Werke „im endgültigen Gegenstand“ bemängelt (S. 39), spricht er eine völlig offene Frage der Konstruktivismus-Forschung und das Problem einer Präsentation post-sinnlicher Kunst überhaupt an. Die Ratlosigkeit bei der Profilierung des Gesamtwerkes von Rodtschenko in deutschen Ausstellungen des vergangenen Jahres (dazu: *Kunstschronik* 36, 1983, S. 128—133) zeigt, daß man bei der Interpretation konstruktivistischer Werke einen von der „klassischen“ Kunst völlig abweichenden Standpunkt einnehmen muß, wenn es nicht zu Mißverständnissen kommen soll. Diesen zu erarbeiten bemüht sich die englische Kunsthistorikerin Christina Lodder. Sie weicht der in der bisherigen Fachliteratur (Rickey, Benn, Rotzler u. a.) verbreiteten Gefahr eines grenzenlosen, ahistorischen und im Grunde bloß ästhetischen Zugangs zu den Begriffen „konkret“ und „konstruktiv“ aus und nähert sich der Sicht der besten einheimischen Kenner (Khan-Magomedov, Kovtun, Rakitin, Sarabjanow, Zhadova u. a.), deren Perspektive sie jedoch mit klugem theoretischem Umblick wesentlich erweitert.

Christina Lodder ist in der glücklichen Lage, die bewußt ausschließlich positivistisch-historisch ausgerichteten Gesichtspunkte der sowjetischen Forscher hinter sich lassen zu können, indem sie bei ihrer Bestimmung der Kriterien einer Beschrei-

bung und Beurteilung ihres in der Kunst ohne Analogien dastehenden Materials nicht vor den gesellschaftlichen Ursachen und Folgen zurückschrecken muß. Sie kann dort laut reden, wo die Einheimischen am liebsten schweigen. „Der russische Konstruktivismus ist auf ein grundsätzlich neues Verhältnis zwischen dem Künstler, seinem Werk und der Gesellschaft angelegt“, stellt die Autorin gleich bei ihrem Einstieg in die Analyse der Epoche fest. Mit Recht differenziert sie dabei die seit Camille Gray einheitlich beschriebene Strömung des Konstruktivismus unter dem Blickwinkel der Einstellung seiner diversen Vertreter zur beabsichtigten „praktischen“ Anwendung, was nach den ersten konstruktivistischen Manifesten der Nachkriegszeit notwendig geworden ist. Kurz gesagt: im Gegensatz zur proklamierten Nonfiguration als Teil einer immanenten Kunstideologie entstehen in Rußland spätestens seit Januar 1921 (im Fall des Tatlin-Kreises schon seit 1915) Werke mit polemisch antimalerischer und antikünstlerischer „utilitärer“ Tendenz.

Die Kunstästhetik allein reicht nicht aus, die neuen Phänomene zu erfassen. Zur Differenzierung der vor- und nachrevolutionären konstruktivistischen Strömungen benutzt Christina Lodder die Begriffe „nicht-utilitäre“ und „laboratorische“ im Unterschied zur „produktiven“ Kunst, wobei nur die letzte Prägung auf einen entsprechenden Terminus aus der russischen kunsthistorischen Sprache (proivodstvennoje iskusstvo) zurückgeht. Die aus dem angelsächsischen Kulturbereich stammende „Design-Terminologie“ ist nicht sehr dazu geeignet, die Zeitphänomene des revolutionären Rußland um 1920 zu erhellen. Immerhin aber ermöglicht es der Begriff „organischer Konstruktivismus“ (ab S. 5), der sich von den bis jetzt in der UdSSR üblichen Bezeichnungen „chudozschestvennoje konstruirovanije“, „technitscheskaja estetika“ u. a. deutlich abhebt, im Hinblick auf Tatlin, aber auch auf Malewitschs Unovis, das Neue innerhalb der Kontinuität mit der vorrevolutionären Kunst im In- und Ausland (Picassos Materialcollagen und nach Rußland ausstrahlende Impulse italienischer Futuristen) angemessen hervorzuheben.

Auch die Moskauer Konstruktivisten sind, wie die Engländerin überzeugend zeigt, ohne die Dada-Provokationen von St. Petersburger Künstlern aus der Zeit 1911—13 nicht zu verstehen. Malewitschs bekannte Aktivitäten standen in unmittelbarer Verbindung mit Bemühungen seiner Freunde im Bereich von Literatur, Theater und Musik. Daß man Ähnliches aber auch für die früh-konstruktivistische Plastik in Rußland vermuten darf, ist der Geschichtsschreibung neu. Hier sind neben Tatlin einzelne Frühwerke von Puni wertvoll, so die nur in Fotos erhaltenen Metallbilder wie „Die Kartenspieler“ von 1913/14 (mit ihrem Gegenstück, Tatlins „Metallrelief“ mit Widmung als Antwort an Puni). Der ironische Unterton von Kljuns ebenfalls verschwundenem „Bildnis einer Kubistin bei der Toilette“ (wahrscheinlich etwas früher entstanden als Christina Lodder vermutet) weist auf die in Rußland damals gegenwärtige Infragestellung der Abbildungsfunktion von Kunst mit dem Mittel der Paradoxa eines Duchamp hin. Die Collagen aus Metall und anderen Stoffen verraten eine programmatische Entwertungsabsicht, welche zu den späteren, nachrevolutionären Werken u. a. auch Kljuns selbst kontrastiert. Von der Autorin verdienstvoll wiederentdeckt und überzeugend in diesen Zusammen-

hang gestellt sind die Materialbilder und -plastiken von L. Bruni und T. Shapiro (Repr. 1.19, 1.20 und 1.21). Den Höhepunkt dieser Stilentwicklung, die bisher nur in der zeitgenössischen russischen Literatur, nicht aber in der bildenden Kunst, erst recht nicht in der Plastik, vermutet worden wäre, bedeuten ohne Zweifel die neu bestimmten Werke von P. Miturich, besonders seine humorvollen Buntpapierkompositionen, vom Künstler als „Raumgraphik“ und „Raumplakat“ bezeichnet und leider nur im Foto überliefert (Repr. 1.41—1.45). Mit guten Gründen lassen sie sich den bei Christina Lodder nicht erwähnten Spitzenleistungen des internationalen Dada an die Seite stellen.

Unmittelbar nach der Revolution behielten dabei noch die räumlichen Arbeiten der russischen Künstler zunächst ihren vielseitigen, experimentierenden und forschenden Charakter. Der Durchbruch zu einer neuen Auffassung läßt sich am deutlichsten wohl an Rodtschenkos Werk demonstrieren, dem die Autorin mit Recht ein besonderes Kapitel widmet. Der sonst mit Worten so sparsame Künstler spricht bei Gelegenheit der Ausstellung „ $5 \times 5 = 25$ “ im Namen aller Idealisten am deutlichsten die Hoffnung auf grundsätzlich neue, funktionelle Wege der Kreativität aus. Naum Gabos und Pevsners Opposition gegen die immer mehr in den Vordergrund tretende politisch-utilitäre Sinnbestimmung der Kunst („Realistisches Manifest“) wird in der westlichen Welt allgemein überbewertet, oft außerdem mißverstanden. Mindestens bis 1923 zeigen Gabos Werke, etwa das „Projekt für einen Radiosender“ von 1919/20, keine wesentliche Abweichung vom damals noch einheitlichen Konstruktivismus seiner Landsleute. Mit Recht sieht die Autorin Gabos „Kinetische Konstruktion“ von 1920 (Repr. 1.53) als Inspirationsquelle für Kemény/Moholy-Nagys Theoriebildung („Die dynamisch-konstruktiven Kraftsysteme“, *Sturm*, Dez. 1922) an.

Hinsichtlich einzelner Kunstwerke wie hinsichtlich des sich rapide ändernden ästhetischen und gesellschaftlichen Kontextes der Kunstszene stützt sich die Autorin auf einen reichen, in der bisherigen Literatur noch nicht benutzten Fundus theoretischer und literarischer Quellen. Als Beispiele für ihre weiterführenden Quellenfunde seien hier der Hinweis auf Struktovs „Technik und Schönheit“ von 1905 und die Neubewertung von Bogdanows (später Chuzaks) Rolle in und nach der Revolution genannt. Mit der ausführlichen Wiedergabe von Debatten, die innerhalb der konstruktivistischen Arbeitsgemeinschaft am InChuk 1920—1926 geführt wurden, wirft die Autorin auf die individuelle Entwicklung der damals am Konstruktivismus in Theorie und Praxis Beteiligten ein klärendes Licht. Generell ist bei ihr das abgewogene Verhältnis in der Beurteilung von Theorie und konkreten Werken hervorzuheben. Nur in diesem umsichtigen Panorama des Zeitbestrebens lassen sich so einzelne programmatische Thesen wie die der Brüder Sternberg und Medunetzki verstehen. Höchstens sind vielleicht die praxisfernen publizistischen Provokationen von Gan (S. 98 f.) etwas überbewertet; Tarabukins und Arvatovs, teilweise auch Briks und Punins Stellungnahmen haben aber den notwendigen Ausgleich zu Gan und anderen herbeigeführt.

Beispielhaft, in einer noch nie dagewesenen Klarheit und Konzentration auf das Wesentliche ist besonders die Entwicklung der künstlerisch-pädagogischen Werkstätte Wchutemas (S. 109—144) dokumentarisch belegt mittels vieler den in- und ausländischen Forschern bis jetzt nicht zugänglichen Archivmaterialien. Schon deren vollständige bibliographische Zitation (S. 305—317) bildet für die künftige Geschichtsschreibung ein unentbehrliches Fundament. Als problematisch empfinden wir die auf der anderen Seite unbegründet zurückhaltende Beschreibung des unbestreitbaren Rückschrittes in den 30er Jahren. Gewiß ist der Autorin Interesse am Theater als „Assemblage von Mikroelementen“ (S. 170) und an der Entwicklung von Foto, Typographie, Ausstellungs- und Agitationskunst anstelle der traditionellen Gattungen berechtigt und relativiert die anderswo geäußerte Hypothese von einem völligen Umbruch nach 1922. Fragwürdig ist aber, ob eine Analyse des „organischen Trends“ (?) innerhalb des Konstruktivismus sich auf Chlebnikovs, Tatlins und Miturichs utopische Projekte beschränken kann. Unverständlich ist das Fehlen eines Hinweises auf die weitere Entwicklung der sowjetischen Architektur, welche noch in den 30er Jahren, trotz der Kulturreglements, mit zahlreichen hervorragenden Werken das allgemeine konstruktivistische Gedankengut bewahrt und vereinzelt weiterentwickelt.

Ein ähnliches Problem taucht gleich in den ersten Sätzen von Andrej B. Nakovs Einleitung zum Katalog-Nachdruck der Ausstellung sowjetischer Avantgardisten 1922 in Berlin auf. Der Pointen liebende Autor erklärt, wie er es mag, provokativ und ohne Begründung, die erste Auslandsausstellung der russischen Konstruktivisten sei zugleich die letzte gewesen. Das Gegenteil findet sich in Beiträgen anderer Kenner in demselben Buch nachgewiesen, welche diesmal (so Christina Lodder) das „magische“ Jahr 1922 überschreiten. Derart ist der Hinweis auf Melnikows berühmten Pavillon mit Exponaten sämtlicher führenden Konstruktivisten auf der Pariser Weltausstellung 1925, auf Lissitzkys „Totalgestaltungen“ in Berlin/Hannover 1923, Köln 1928, Dresden 1930 u. a. Medunetzky und die Sternbergs haben 1923 und später in Paris und Amsterdam ausgestellt, andere sowjetische Avantgardekünstler haben 1924 an der Biennale in Venedig teilgenommen, und selbst der umstrittenste von allen, Malewitsch, konnte 1927 seine Werke in Warschau und Berlin noch persönlich präsentierten.

Wenn Nakov aber am Ende seiner Studie (die über die Analyse einzelner konkreter Katalogexponate nicht hinauskommt) die Ursache für das Scheitern der sowjetischen Avantgarde, ja für die kulturpolitische „Wende“ überhaupt im kommerziellen Mißerfolg der Berliner Ausstellung von 1922 sieht und drohend den warnenden Zeigefinger einer „Lehre aus der Geschichte“ für die Gegenwart hebt (S. 47), so kann man nur den Kopf schütteln. Nicht zu sprechen davon, daß gerade der (gewiß relative, aber für ein Land mit höchstem Bedarf an Valuten dennoch beträchtliche) Verkaufserfolg bei der Berliner Ausstellung 1922 die sowjetischen Bürokraten überrascht hat — er also mehr als ein Argument zugunsten als gegen Experimente dienen könnte —, liegen die Gründe des Wechsels in der sowjetischen Kultur-

politik bestimmt tiefer und anderswo, was dem Ex-Bulgaren Nakov ebenso wie jedem Ostforscher letztlich gut vertraut ist.

Auf welcher interessante Weise eine quellenanalytische, nicht auf Schlagzeilen und billige Aktualisierung zielende Forschung die historischen Zusammenhänge aufrollen kann, zeigen dagegen Beiträge von Krystina Passuth („Die Kontakte zwischen Ungarn und Russen in den 1920er Jahren“) und Peter Nisbet („Zum Organisationshintergrund der Van Diemen-Ausstellung“). Daß Kenntnis von den revolutionären kulturellen Neuerungen in Rußland ausgerechnet auf dem Weg über Ost- und Mitteleuropa in den Westen und in die USA gelangte, erklärt sich durch die historische Situation der Kriegsverlierer. Aus Rußland heimkehrende deutsche und ungarische Kriegsgefangene und ab 1919 nach Rußland zurückgeschleuste, wiederum in ihrer Mehrzahl deutsche und ungarische, Revolutionäre bildeten zahllose anonyme Kanäle, durch die Nachrichten in das müde gewordene und mit Sehnsucht nach Neuem explosiv geladene Europa reichlich flossen. Krystina Passuths und Nisbets Hinweis auf die ungarischen Exil-Kunstzeitschriften, auf den Berliner Arbeitsrat für Kunst, Münzenbergs Internationale Arbeiterhilfe und andere mehr oder weniger offizielle Kontaktwege des kulturellen Austausches erklären nur einen Teil des Phänomens. Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang der Hinweis auf den ehemaligen deutschen Frontoffizier Ludwig Baehr, den der sowjetische Aufbruch inspirierte, selbst die Künstlerlaufbahn einzuschlagen und Kontakte zu Behne und Gropius anzuknüpfen (S. 69).

Den Ausführungen Krystina Passuths über die ungarischen Kunstzeitschriften ist hinzuzufügen, daß noch vor Kassáks begeisterter Kritik der Berliner Ausstellung (*Ma*, VIII-1) einige wertvolle Rußland-Informationen in Ungarisch veröffentlicht waren, so Punins Artikel über die neue Monumentalität in der Kunst, Tatlins Turm der III. Internationale (*Ma*, VII—5, 6) und Tschitscherins Stellungnahme zur Lage in Rußland (*Ma*, III, 1). Die erste Wiener Nummer der Zeitschrift *Ma* glänzte mit einem Abdruck der neuesten Diskussionsmaterialien aus der UdSSR („Die Ethik des Proletariats“, Moskau 1919). Der ungenannte Übersetzer war der aus der Ostslowakei stammende und mit der ukrainischen und russischen Sprache zutiefst vertraute Mitarbeiter Kassáks Ludovit Maca. Der damalige Theaterkritiker und spätere Architektur- und Designtheoretiker und Professor an der Moskauer Universität wirkte nach der Unterdrückung der ungarischen Revolution (1919—1923) in der Tschechoslowakei, wo er in Kaschau/Kosice zum 1. Mai 1922 im Geiste von Jevrejnovs und Mejercholds Straßenkunst großartige Aufmärsche mehrerer tausend Arbeiter organisierte — möglicherweise das erste uns bekannte Beispiel einer Umsetzung der revolutionären Kunstinitiative Rußlands im Ausland. Viele unterschiedliche Wege, auf denen zwischen 1919 und 1922 Nachrichten aus Rußland nach Europa gelangten, harren dabei noch der Erforschung in historischer Kleinarbeit. Einige kann man hier aber verallgemeinernd konstatieren.

Es ist so unübersehbar, daß die amerikanische und englische Forschung sich zur Zeit in einer glücklicheren Lage befindet als die deutsche. Obwohl zwischen 1918 und 1933 Berlin neben Moskau und Leningrad das führende ausländische Zentrum

des russischen Konstruktivismus war, ist in Deutschland das Interesse an einer Erforschung der damaligen Avantgardekunst in unseren Tagen denkbar gering. Um 1968 sah man in den — ziemlich vereinfacht geschilderten — Vorgängen in Rußland bis 1927 (gelegentlich sogar bis in die Stalin-Ära) ein Quasi-Vorbild zur Lösung aktueller „kulturrevolutionärer“ Aufgaben. Aus dieser Zeit stammen denn auch die meisten der nicht eben zahlreichen hiesigen Publikationen und Ausstellungsübersichten zur Avantgardekunst Rußlands. Als sich dann die vermeintlichen Analogien zur Zeit von vor sechzig Jahren als zu naiv gesehen und unhaltbar erwiesen, sank auch das kunsthistorische Interesse an den 20er Jahren. Während der Herausgeber des 1922—Kataloges, die Annelly Juda Fine Art Gallery London, und praktisch sämtliche amerikanischen Universitäten mit ihren Museen die Avantgarde-Forschung der osteuropäischen Kunst ununterbrochen fördern, widmen sich die vergleichbaren Galerien und Institutionen in der Bundesrepublik, etwa Gmurzynska in Köln, in den letzten Jahren nur mehr Picasso und anderen unbestrittenen Spitzen der klassischen Moderne. Auf heikle Themen aus der neuesten Kunstgeschichte ist man bei uns nicht versessen. Und wenn einmal etwas auch ohne Förderung auftaucht, sind die wirklich offenen Probleme der Forschung ausgeklammert oder gar nicht reflektiert.

Die Verlagerung der neuen Forschung entspricht in Deutschland der Situation und den Ausbildungsmöglichkeiten an den Universitäten. Während beinahe jede deutsche Universität mit allgemeinen Osteuropa- und Slawistikabteilungen glänzt, sind die Möglichkeiten, Süd- und Osteuropas neuere Kunstgeschichte zu studieren und eventuell das Studium durch Forschung an irgendeinem Museum oder Institut zu vertiefen, zur Zeit minimal. Darum verwundert es nicht, wenn die entscheidenden Impulse zur Kulturgeschichte Osteuropas aus der Slavistik kommen. So war das Gesamtkunstwerk der ersten futuristischen Oper Rußlands, „Sieg über die Sonne“, unter dem Motto „Aspekte der russischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts“ auf den letzten Berliner Festwochen (1. 9.—9. 10. 1983, Akademie der Künste) nicht zufällig aus dem Blickwinkel von Literatur- und Musikgeschichte vorge stellt. Die fehlenden heimischen kunstgeschichtlichen Anregungen ersetzte man in Berlin durch Übersetzungen neuer Beiträge von sowjetischen Autoren. Dort, wo trotzdem ausnahmsweise ein Produkt der deutschen Küche auf dem Buchmarkt erscheint, überwiegen in Ausmaß und Qualität die Beiträge der Philologen. Ein Beispiel dafür bietet der jüngst erschienene, von Bodo Zelinski redigierte Sammelband *Russische Avantgarde 1907—1921*. Darin weicht Angelika Lauhus (Die Konzeption der Sprache in der Poetik des russischen Futurismus, S. 26—52) den komplizierten Fragen nach der Entstehung der neuen Kunstphilosophie und -ästhetik der Avantgarde keineswegs aus, und der theatergeschichtliche Beitrag von Christine Scholle (S. 52—81) bringt ebenso vieles Wesentliche auch zur Faktizität und zum Atmosphärischen der bildenden Künste bei (unter vielem anderen eine Beschreibung der Mitarbeit Tatlins an Chlebnikows „Zangezi“, uraufgeführt 1923 im Leningrader Museum für Bildende Künste; S. 79).

Die Beiträge zur Malerei und Plastik im engeren Sinn beschränken sich in dem genannten Sammelband auf eine frisch geschriebene Zusammenfassung von bekannten und auch in deutscher Sprache schon publizierten Tatsachen. Der Hinweis auf „Primitivismus“ als ein Grundelement der eigenständigen kunstgeschichtlichen Entwicklung Rußlands wirkt erfrischend, sogar noch im Hinblick auf das sonst meistens schematisch anders rubrizierte Frühwerk von Malewitsch und Tatlin (S. 5—25). Konkret fehlt hier aber der Hinweis auf Niko Pirosmanni (Pirosmannaschwili, 1862—1918). Sein den Zeitgenossen in Petrograd und Moskau gut bekanntes und besonders von Literaten mit Begeisterung aufgenommenes Werk initiierte die „Ästhetik der Aushängeschilder“ entscheidender als die Ideen Burljuks und andere von Zelinski angeführte Faktoren. Was die zweite kunsthistorische Studie des Bandes betrifft, reicht die Berufung auf die „Kategorie der Abstraktion“ (S. 82—108) nicht aus, um die komplizierten programmatischen und gesellschaftlichen Zusammenhänge des Produktionismus und der Kunst nach 1917 überhaupt zu verstehen. Vom Rayonismus führt zum Konstruktivismus kein direkter, mit reiner kunsthistorischer Logik als „Abstraktion“ zu beschreibender Weg. Bei den Angelpunkten der Interpretation (z. B. Problematik von Malewitschs weißen Monochromen, Verzicht auf die „Malerei“ bei Rodtschenko und anderen) reicht der bloße Rekurs auf die in deutscher Sprache zugängliche sowjetische Sekundärliteratur, zudem noch an ihren schwächsten, propagandistischen Stellen (so Karganow, einiges bei Zhadova), bei weitem nicht aus. Zumindest die in englischer Sprache vorliegende Ausgabe von Malewitschs Schriften (hrsg. von T. Andersen, Kopenhagen) muß hier berücksichtigt werden, wenn die stolze Berufung auf „ein überlegtes Konzept und eine bestimmte Methode“ (Vorwort des Herausgebers) mehr sein soll als eine tröstende Umschreibung für eine Fragestellung ohne Kontakt zum Hauptstrom der internationalen Forschung. Die ebd. geäußerte „Auffassung, daß sich der Wert avantgardistischer Bemühungen in der Praxis und nicht in der Theorie entscheidet“ (S. 3) wirkt ausgerechnet in bezug auf den so komplizierten Gegenstand des Buches unangemessen. Allein mit groß klingenden Worten und herkömmlichen Bildinterpretationen ist ein derart grundsätzlich neues Phänomen der Kunstgeschichte nicht zu bewältigen.

Thomas Strauss

Varia

BEI DER REDAKTION EINGEGANGENE NEUERSCHEINUNGEN

Print Quarterly, Vol. 1, No. 1. Editor: David Landau. London, Print Quarterly Ltd. 1984. 74 S. mit 28 Abb. im Text. ISSN 0265-8305.

Antony Griffiths. *A Checklist of Catalogues of British Print Publishers c. 1650—1830*. — Anthony Dyson: *Images Interpreted: Landseer and the Engraving Trade*. — Shorter Notices. — Notes. — Exhibition and Book Reviews.