

Roland Prügel, Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien 1920–1938

Köln/ Weimar/ Wien: Böhlau 2008, 270 S., ISBN 978-3-412-16406-5.

Rezension von Heinke Fabritius

Noch längst nicht ist die Geschichte der europäischen Moderne geschrieben. Doch ein gutes Stück weiter auf diesem Weg führt Roland Prügel mit einem Buch (Dissertation Freiburg 2006), in dem er sich der wenig bekannten rumänischen Avantgarde widmet.

Den zeitlichen Rahmen seiner Untersuchungen bilden die Jahre 1920 und 1938. Das erste Datum markiert den historischen Einschnitt, im Zuge dessen mit der Unterzeichnung der Pariser Vorortverträge Groß-Rumänien entstand und international anerkannt wurde. Zuvor hatten Siebenbürgen, Bessarabien und die Bukowina ihre Vereinigung mit dem Königreich erklärt, so dass sich das Land selbstbewusst als neuer europäischer Nationalstaat präsentieren konnte. Diese Epoche schließt sich bei Prügel mit der Ausrufung der königlichen Diktatur unter Carol II. im Februar 1938, die endgültig nicht nur dem antidemokratischen, sondern auch einem zunehmend antisemitischen Gedankengang in Rumänien Bahn brach.

Schon diese knappe Benennung der historischen Rahmenpunkte ruft ein wesentliches Kriterium in Erinnerung, das sich in der seit 1989 intensivierten wissenschaftlichen Debatte um die osteuropäischen Avantgarden herausstellte und mittlerweile weithin Akzeptanz gefunden hat: Die Entwicklung der Avantgarden in Osteuropa stand in weit stärkerem Maße unter dem Diktum des Politischen, als dies in den westeuropäischen Ländern der Fall war.¹ Prozesse der Nationsbildung bzw. Staatsgründung und die damit verbundenen Diskurse über nationale „Aufgaben“ gewannen im frühen 20. Jahrhundert so stark an Bedeutung, dass davon auch und gerade die Kunst nicht unberührt blieb. Bestärkt von internen Debatten um einen Nationalstil, eignete ihr vielfach eine politische Zweckgebundenheit, die der Avantgarde im Westen weitgehend fehlte. Dieses für das Verständnis der osteuropäischen Moderne insgesamt zentrale Kri-

terium gilt auch für Rumänien, es fand hier jedoch seine ganz eigene und zum Teil eigenwillig „verkehrte“ Ausprägung: Avantgardistische Tendenzen in den bildenden Künsten galten „als eine dem rumänischen Nationalcharakter viel zu >fremde< Erscheinung“ (11), als dass sie nationale Aufgaben hätten übernehmen können. Die Sonderstellung Rumäniens bestünde also darin, dass die Debatte ebenfalls national geprägt war, ohne sich jedoch *die* Avantgarde dienstbar machen zu wollen, weil diese als ein „fremdes“, dem „Jüdischen“ angehöriges Element denunziert und abgelehnt wurde, bis hin zur „persönlichen Aversion“ (204) gegenüber ihren vorderen Vertretern. Diese eigentümliche Verkehrung in der Wahrnehmung ‚nationaler Aufgaben‘ der Kunst charakterisiert Prügel treffend so: „Im Grunde war die Ablehnung der Avantgarde als Möglichkeit einer künstlerischen Entwicklung schon in dem Konzept einer ‚spezifisch rumänischen‘ Kunst inhärent.“ (205) In diesem Spannungsfeld zwischen den Erwartungen an eine fortschrittliche nationale Kunst, die *rumänische* Avantgarde, und der Zurückweisung einer bestimmten, als „fremd“ oder „international“ empfundenen *Avantgarde* steht die künstlerische Entwicklung dieser Zeit, und es sind solche konfligierenden Ansprüche und Tendenzen, die Prügels Arbeit auf eindringliche Weise deutlich werden lässt.

Ziel seines Vorhabens ist es somit, den „besonderen Status der rumänischen Avantgarde zu verifizieren“ (11), zugleich aber auch ihre Rolle im Prozess der kulturellen Modernisierung Rumäniens und ihre Charakteristika zu analysieren. Dies stellt zweifelsohne ein großes Desiderat der bisherigen Forschung dar. Um diese Aufgabe bewältigen zu können, sind nicht nur besondere Sprachkompetenzen gefragt, sondern vor allem auch Geduld, Beharrlichkeit und Überzeugungskraft, sich die Wege zu den Quellen zu bahnen. Noch immer tun sich einzelne Häuser und Institutionen

schwer, ihre Schätze für eine öffentliche Diskussion zugänglich zu machen. Prügel hat diesen Weg beschritten, darauf vertrauend, dass es zum Glück hier und da auch anders sein kann. Das Ergebnis ist ein Werk, das nicht nur eine weitgehend unbekannt und vergessene Materialfülle präsentiert, sondern in seinem Grundansatz eine differenzierte und differenzierende Sicht auf die rumänische Avantgarde schafft. Gegensatzpaare wie Nationalkunst/Avantgarde, westeuropäisch/osteuropäisch etc. bilden zwar in einem weiteren Sinne einen Hintergrund für diese Betrachtungen, sind jedoch nicht ihr eigentliches Anliegen, wie Prügel überhaupt generalisierende Behauptungen eher meidet. Der Blick auf die Kunst eines osteuropäischen Landes soll hier nicht dazu dienen, ein komplett neues oder anderes Bild der europäischen Moderne zu zeichnen, vielmehr soll ein Verständnis für ihre vielfältigen Verzahnungen, widersprüchlichen Funktionen und ihren Reichtum an Nuancen geschaffen werden.

Knapp und in erfrischender Klarheit werden zunächst die historischen, politischen und kulturellen Rahmenbedingungen erläutert. So liest sich das I. Kapitel (*Modernisierung der rumänischen Gesellschaft*) wie eine eigenständige Einführung in die Geschichte und Kultur Rumäniens und scheint noch weit weg vom eigentlichen Thema. Doch wird sie sich als notwendig erweisen, um ein Gespür sowohl für die gesellschaftlich und lebensweltlich relevanten Fragen der vorgestellten Künstler als auch für die Spezifika des nationalen Diskurses zu entwickeln. So ist es ebenso wenig überflüssig, in der Einführung an die Zugehörigkeit der rumänischen Fürstentümer Moldau und Walachei zum byzantinisch-orthodoxen Kulturkreis zu erinnern, wie darauf hinzuweisen, dass Geschmack und Mode dieser Region deutlich von ihrer Vergangenheit als osmanischer Vasallenstaat mitbestimmt sind. Der Einfluss der Aufklärung nach westeuropäischem Muster blieb in der weitgehend rural geprägten Gesellschaft gering. Eine Modernisierung erfolgte nur schrittweise und erst seit 1830. Zunächst noch unter russischem Protektorat stehend, dann, im Zuge der Vereinigung der Fürstentümer (1859), der Einführung der konstitutionellen Monarchie (1866) und der Erfolge im russisch-türkischen Krieg (1877–1878), zunehmend Selbständigkeit gewinnend, wurde das Bekenntnis zum

westeuropäischen Gesellschaftsmodell für Carol I. (von Hohenzollern-Sigmaringen) regelrecht politisches Programm (46). Der orientierende Blick galt – wie andernorts – fortan Berlin und London, vor allem aber Paris. Die französische Kapitale als „große Schwester“ vor Augen wurden nach ihrem Vorbild die Kunstakademien in Bukarest (București) und Jassy (Iași) gegründet.

Anschaulich stellt Prügel die Ausbildung der Sammlungskultur und des Mäzenatentums in Rumänien vor. Er macht deutlich, wie sehr die für die rumänische Tradition noch neue und ungewohnte Nachfrage nach Bildern (für den privaten Bereich), aber auch das von staatlicher Seite schon bald artikulierte Bedürfnis nach visueller Repräsentation der kollektiven Identität als besondere Entstehungsbedingungen dieser Avantgarde berücksichtigt werden müssen. Dafür ist auch die geschichtliche Entwicklung der Zwischenkriegszeit von maßgeblicher Bedeutung. Rumänien, dessen Territorium sich 1920 mit einem Mal verdoppelt und dessen Einwohnerzahl sich verdreifacht hatte, musste eine Menge neuer Aufgaben angehen. Einerseits sollte die innenpolitische Stabilisierung des weitgehend bäuerlich geprägten Landes vorangetrieben und zugleich der Anschluss an die westlichen Metropolen geschafft werden. Andererseits galt es, die Spannungen zwischen den verschiedenen Ethnien sowie die konfessionellen Unterschiede im nationalen Diskurs zu berücksichtigen.

Die *rumänische Avantgarde* begreift Prügel daher ausdrücklich nicht in einem ethnisch oder sprachlich konnotierten Sinne. Der Begriff ist, wie bereits im Titel klargestellt wird, als Synonym für „Avantgarde in Rumänien“ zu sehen und berücksichtigt die vielfältigen und oft sich gerade von den jeweiligen Traditionen abkehrenden künstlerischen Äußerungen auf dem Gebiet Rumäniens. In Rumänien geborene Künstler, die ihre Karriere in anderen Ländern machten, wie beispielsweise Arthur Segal oder Constantin Brancusi (Brâncuși), werden zwar als Referenzen und gegebenenfalls als Vorbilder erwähnt, jedoch nicht zu den maßgeblichen Protagonisten der rumänischen Avantgarde gezählt. Von den im Schmelztiegel Bukarest wirkenden Künstlern erhalten vor allem Max Herman Maxy (1895–1971), Victor Brauner (1903–1966), Marcel Janco (1895–1984), Corneliu Michăilescu

(1887–1965), Jules Perahim (1914–1999) und der im siebenbürgischen Kronstadt (rum. Braşov, ung. Brassó) wirkende Hans Mattis-Teutsch (1884–1960) besondere Aufmerksamkeit. Ihnen sind ausführliche und erhellende Einzelstudien im zweiten (*Neue Kunst im neuen Staat: die zwanziger Jahre*) und dritten Kapitel (*Avantgarde auf dem Rückzug: die dreißiger Jahre*) gewidmet.

In vielerlei Hinsicht bilden gerade die Einzelstudien dieser beiden Kapitel das Herzstück der Arbeit. Sie enthalten weit mehr als bloß eine kritische Darstellung und sachliche Bewertung der jeweiligen künstlerischen Leistungen. Es sind gut zu lesende und pointierte Werkanalysen, jede für sich ein Erkenntnisgewinn und Neugierde auf das Original weckend! Das besondere Verdienst des Autors ist es, diese Analysen mit den jeweiligen Künstlerschriften und Ausstellungsprojekten, einschließlich der Reaktionen des Publikums und der Kritik, zu einem umfassenden und stringenten Bild der in Frage stehenden Protagonisten zusammenzuführen. Die Zeitschrift *Contemporanul* (Der Zeitgenosse), das wichtigste Sprachrohr der rumänischen Avantgarde, spielt dabei eine zentrale Rolle.

So wird etwa Max Herman Maxy, der sich zunächst in Bukarest an Camil Ressus idyllischem Realismus orientierte und sich dann 1922 in Berlin im Atelier Arthur Segals an dessen kubistischen und konstruktivistischen Kompositionen schulte, dabei auch Kontakt zu László Moholy-Nagy und László Péri aufnahm sowie bei Herwarth Walden und mit der „Novembergruppe“ ausstellte, von Prügel ausführlich vorgestellt. Die Problematik der begeisternden Anlehnung, der Übermut, mit dem neue Impulse in Windeseile aufgegriffen wurden, sowie die darin enthaltene Gefahr des Epigontums bleiben dabei nicht unberücksichtigt. In aller Klarheit wird die Unbedingtheit, mit der die formalen Grundlagen des Kubismus von Maxy aufge-saugt, verarbeitet und variiert wurden, gewürdigt, aber auch in ihrer Zwiespältigkeit erfasst. Vorsichtig verweist Prügel etwa auf ein Selbstbildnis Maxys, in das die neuen Formen (und Formeln) so tief eingeschrieben sind, dass das Spezifische des Künstlers selbst unterzugehen droht (83). Solche Analysen sind aufschlussreich und fordern geradezu zum Vergleich mit anderen Künstlern der osteuropäischen Avantgarde

heraus. Vielversprechend schiene etwa eine Synopsis mit dem Tschechen Emil Filla (1882-1953), in dessen künstlerischer Entwicklung ganz ähnliche Probleme erkennbar sind.

Die beiden letzten Kapitel der Arbeit *Avantgarde und Nation* (Kapitel IV) sowie *Avantgarde und ihre Rezeption: Fremdbild und Selbstentwurf* (Kapitel V) sind der Debatte um den Nationalstil gewidmet. Den in den Dienst politischer Repräsentation genommenen Künstlern fiel dabei die Aufgabe zu, das sogenannte „nationale Spezifikum“ herauszustellen. Prügel führt diese Diskussion auch unter Einbeziehung kunsttheoretischer Debatten dieser Zeit, deren umfassende Darstellung ein weiteres Indiz für den gründlichen Charakter seiner Arbeit liefert. Unter den von ihm vorgestellten Theorien (u.a. von Petru Comarnescu, Lucian Blaga, Oskar Walter Cisek, George Oprescu) fällt vor allem diejenige des Kunstkritikers Marin Simionescu-Râmniceanu (1883-1964) auf, der unter Hinweis auf die fehlende „Atmosphäre der Gelehrsamkeit“ und damit auch auf die politische Vergangenheit Rumäniens die Existenz einer künstlerischen Tradition gänzlich in Abrede stellte. Es ist dieses Stichwort der Traditionslosigkeit, das zu einer der prägenden Konstanten in den Debatten um den Nationalstil wurde. Ohne Tradition fehlt nicht nur das, worauf sich der (nationale) Künstler berufen, sondern auch das, wovon er sich absetzen und distanzieren, d.h. als modern und progressiv positionieren könnte. Bereits 1909 hatte ein rumänischer Kommentator des *Futuristischen Manifests* bissig angemerkt, dass die von Marinetti geforderte Verbrennung von Bibliotheken kaum möglich sei in einem Land, das über so gut wie keine große Bibliothek verfüge (222).

Einen Ausweg aus diesem Dilemma bot die Aufwertung der Volkskunst. Doch bedienten sich ihrer sowohl Traditionalisten als auch Avantgardisten, so dass sich beide plötzlich näher standen, als ihnen lieb gewesen sein mag. Dabei verfolgte die rumänische Avantgarde trotz ihres Selbstverständnisses, im Rahmen einer internationalen Bewegung zu agieren, durchaus das Ziel, eine für Rumänien „relevante“ Kunst zu schaffen. Ihre Schwierigkeit im Umgang mit der Tradition bestand jedoch darin, dass sie ihr Interesse an den ornamentalen Formen der Volkskunst kaum aufrechterhalten konnte, wenn diese zugleich

eine heftige Vereinnahmung von anderer Seite erfuhr und geradezu gegen avantgardistische Tendenzen eingesetzt wurde. Da hier kein Raum für die Protagonisten der Avantgarde blieb, setzten sie – wie Prügel eindringlich klar macht – ganz „auf die Karte der Urbanität“ (223), kehrten der Volkskunst den Rücken und machten die rational-technische Sprache geradezu zum Wahrzeichen ihrer rumänischen Moderne. *Im Zeichen der Stadt* wird zur Losung einer Avantgarde, die über das Rumänische hinausdrängt und dabei ihr unverwechselbar rumänisches Profil gewinnt.

In aller Klarheit tragen die Untersuchungen Prügels dem Umstand Rechnung, dass jede gegenwärtige Analyse der ostmitteleuropäischen Avantgarde sich stets derjenigen Kriterien bedient, die dem westeuropäischen Kanon entnommen sind. Auch verweist er auf den Vorbildcharakter, den Westeuropa insgesamt für die Avantgarde im Osten hatte und stellt die damit verbundenen Probleme der wissenschaftlichen Arbeit heraus. „Ein methodisches Problem entsteht, wenn die zwei erwähnten Faktoren in Wechselwirkung geraten, wenn also ein am westeuropäischen Kanon geschulter Blick das Werk eines osteuropäischen Künstlers in Augenschein nimmt und es nach Kriterien beurteilt, die dem Werk nicht gerecht werden. Wo eine stilistische Abhängigkeit oder gar Epigonentum vorherrscht, ist der Verweis auf das westeuropäische Vorbild durchaus berechtigt, wenn nicht sogar notwendig. Wo aber ein Kunstwerk fernab und unabhängig von bestimmten ‚westlichen‘ Kunstströmungen entstanden ist, wäre es fehl am Platz, genau diese Strömungen zur Beurteilung (sprich: Abwertung) heranzuziehen und zu vergleichen, was nicht verglichen werden darf.“ (17)

So gilt die Aufmerksamkeit Prügels den komplexen Fragen, die sich aus einer genauen Betrachtung der Bilder nährt und die künstlerische Vernetzung in den Mittelpunkt stellt. Wie entsteht die künstlerische Form, auf welche Weise, zu welchem Zweck und mit welchem Erfolg geschieht eine Anlehnung an andere Positionen? All das sind Überlegungen, die einem differenzierteren Umgang mit der rumänischen Avantgarde dienen. Gerade vor diesem Hintergrund fällt aber ein Manko dieses Buches deutlich ins Gewicht: Zwar findet sich darin die beachtliche Anzahl von 118 Abbil-

dungen (86 sw, 32 farbig), doch bei der Vielzahl von Bildern, die Prügel bespricht, reicht auch dies nicht aus. Oft sieht sich der Leser mit Bildbeschreibungen konfrontiert oder auf Werke verwiesen, die erst in anderen Publikationen gesucht werden müssen oder im Zweifelsfall allein vor Ort, in den Bukarester Museen und ihren Depots, zu finden sind. Nicht immer sind die umfangreichen Abbildungsteile in kunstgeschichtlichen Werken wirklich notwendig. In diesem Fall aber setzt der Autor mit dem Reichtum seiner Analysen selbst einen Standard, hinter den der Abbildungsteil um so deutlicher zurückfallen muss.

Endnoten

1. Steven A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe. From the Baltic to the Balkans (1890–1939)*, Cambridge (Mass.) 1999.

Autorin

Heinke Fabritius ist wiss. Mitarbeiterin in einem Forschungsprojekt zur Orientperzeption am Geisteswissenschaftlichen Zentrum Geschichte und Kultur Ostmitteleuropas (GWZO) an der Universität Leipzig.

Titel

Roland Prügel, *Im Zeichen der Stadt. Avantgarde in Rumänien 1920–1938*, Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2008, 270 Seiten, ISBN 978-3-412-16406-5, rezensiert von Heinke Fabritius, in: kunsttexte.de/ostblick, Nr. 1, 2010 (4 Seiten), www.kunsttexte.de/ostblick.