

## DIE VERWÄSSERUNG VON MITTELEUROPA

Die Ausstellung „!Avantgarden! in mitteleuropa 1910–1930“ im Martin-Gropius-Bau, Berlin



„!Avantgarden!“, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2003, Raumansicht

Für eine Gegenbewegung zu monolithischen Geschichtsschreibungen zu den vielen ost- und südosteuropäischen Avantgarden, bei der eine großnationale Sichtweise endlich in den Hintergrund tritt und statt dessen die Komplexität der historischen Gruppierungen und Gedankenwelten ernst genommen wird, ist die Zeit inzwischen mehr als reif. Nach aufwendigen Ausstellungen wie „Moskau–Berlin“ und „Berlin–Paris“ schien die „!Avantgarden!“, die nach Los Angeles und München zuletzt im Martin-Gropius-Bau in Berlin zu sehen war, genau entlang einer solchen Linie argumentieren zu wollen.

Doch belasteten dieses Unternehmen im Berlin des Jahres '03 neben finanziellen auch inhaltliche Hypothesen: Nicht nur die Dominanz bestimmter künstlerischer Strömungen wie dem Expressionismus, sondern auch der geopolitisch problematische Begriff „Mitteleuropa“ sorgten für erhebliche Irritation.

Ein spektakuläres Thema, eine magere Ausstellung – auf einem halben Stockwerk des Martin-Gropius-Baus in Berlin wurde verschenkt, was noch vor zehn Jahren zu einer Sensation ausgebaut worden wäre. Timothy O. Benson, Hauptkurator am Rifkin Center for German Expressionist Studies in Los Angeles hat mit Kolleg/innen aus Polen, Ungarn, Tschechien, Rumänien und Ex-Jugoslawien eine Ausstellung erarbeitet, die im Mai letzten Jahres im Los Angeles County Museum die Avantgarden der ostmitteleuropäischen Zentren gezeigt hat. Dann ging das Material auf Reisen, erst nach München ins Haus der Kunst – Kurator: Hubertus Gaßner – und nun in reduzierter Form nach Berlin, unter der Ägide der Berliner Festspiele GmbH – Kurator/in: keine, dafür Organisation, Pressearbeit, Architekt usw.



Beginnen wir mit dem Eindruck, den die Ausstellung selbst vermittelt. Brave Räume, mit einer maximalen Indifferenz gegenüber ästhetischer Differenz eng gehängt. Der Eingangraum, der auf die Ausstellung einstimmen soll, wirkt auf merkwürdig verdruckte Weise monströs: Skulpturen von Otto Gutfreund, besonders die stehende Figur „Angst“ in ihrer Mischung von stummfilmhafter Gefühlsrhetorik (die mit Spotlight-Inszenierung noch unterstrichen wird), Geniepathos à la Rodins „Balzac“ und kubistischer Zergliederung werden kommentiert von Picassos kleiner Bronzeplastik „Frauenkopf“, die zwar den Bezug Gutfreunds zu Picassos plastischem Verfahren zu belegen vermag. Zugleich aber verdeutlicht sie den enormen Abstand, der zwischen Picassos Fokus auf der Form und Gutfreunds drängendem Ausdruckswillen liegt. Mit dieser aufgesetzt machtvollen Inszenierung, die sich den Raum auch noch mit der Eingangsgestaltung der in den Nachbarräumen gezeigten Antikenausstellung teilen muss, ist der Grundtenor der gesamten Ausstellung angestimmt – und das ist der Expressionismus als Dominante dieser dem Konzept zufolge wohlweislich im Plural begriffenen „!Avantgarden!“.

Die folgenden Räume zeigen Werke von Künstler/innen der Gruppen „Skupina“ aus Prag, „Bunt“ aus Posen, der „Formisten“ aus Krakau und der „Aktivisten“ um die Zeitschriften *A Tett* und *MA* aus Budapest. Sie sind zum Teil in einem fatal gleichmacherischen Nebeneinander von Versuchen eines kubistisch wie futuristisch versetzten Expressionismus, an dem noch Jugendstil und Akademieausbildung zu kleben scheinen, und Arbeiten konstruktivistischer Tendenz vor allem der Budapester Aktivisten nach ihrer Emigration nach Wien 1919 gehängt. Auch der „Internationale Konstruktivismus“, womit hier allerdings weder ein Zentrum noch eine Gruppe gemeint ist, ist zwar auf einer Texttafel gesondert benannt, der Besucher muss jedoch selbst herausfinden, welche Werke damit gemeint sind. Das Erscheinungsbild wird von relativ kleinformatiger Malerei dominiert, dazwischen werden wenige Fotografien, Plastiken, Zeichnungen, Collagen, Beispiele angewandter Kunst gezeigt, in einem Raum werden Filme projiziert. Es gibt ein paar Vitrinen mit Zeitschriften, deren Titelseiten man bewundern darf. Aufschluss über ihren Inhalt wird leider nicht gegeben, obwohl gerade diese visuell so unauffälligen Exponate eine Schlüsselrolle

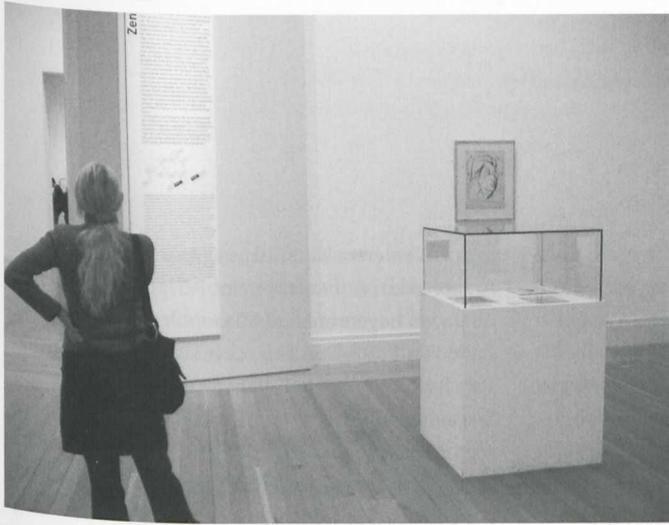
gespielt haben als Transfermedien für die Kunst und ihre Diskurse aus den westlichen Kunstzentren. Neben den Türen finden sich die unvermeidlichen Textsäulen mit allgemein gehaltenen Kurztexen zu den Richtungen und Zentren, die in den jeweiligen Räumen vertreten sind. Es fehlen allerdings konkrete Bezüge zu den gezeigten Werken, so dass sich die Zugehörigkeiten nur den detektivisch veranlagten Besucher/innen entschlüsseln. Visuell quälend ist es, im selben, nicht gerade großen Raum auf expressiv-dunkel Raunendes neben Konstruktivistischem zu stoßen. Die Mutmaßung bleibt nicht aus, dass manche Künstler/innen, die nun von einer Wolke aus zuschauen mögen, bitterer Zorn ob der Nachbarschaft befallen könnte, in die sie hier gestellt werden. Der Eindruck des Diffusen bleibt auch in jenen Räumen, in denen der Konstruktivismus in den vom Bauhaus inspirierten Formen dominiert. Der Raum, der den Titel „Bauhaus“ trägt, zeigt eine Zusammenstellung von kleinen Arbeiten auf Papier, Fotografien von Lucia Moholy-Nagy, Angewandtes (zum Beispiel eine Menora, die sicher keinerlei Aufschlüsse bietet über die formalen Spezifika der Bauhaus-Arbeit), einer kleinen Lithografie von Kandinsky, mehrere kleinere Arbeiten von Moholy-Nagy, einen Teppich – eine wahllos erscheinende Mischung von Arbeiten von Bauhaus-Schüler/innen aus den hier thematisierten Ländern und wenigen Lehrern. Etwas angehängt wirken die Räume mit Material aus dem Prag und Bukarest der zwanziger Jahre, mit zu wenigen Arbeiten von Karel Teige und Victor Brauner, um zu verdeutlichen, dass dort etwas sehr Eigenwilliges und Zukunftsweisendes geschah. Es verband Dada und Konstruktivismus mit einer Poetik, die Verwandtschaft mit dem frühen Surrealismus zeigte (der als Bezugspunkt nirgends erwähnt ist), aber sicher nicht in einem Verhältnis der Epigonalität. Man war nicht bemüht, Gattungsgrenzen zu sprengen, man scherte sich schlicht nicht um sie – im Übrigen auch nicht um die Grenze zwischen Kunst und Literatur. Gerade hier hätte es eine Chance gegeben, die These des Kurators, dass die künstlerischen Zentren dessen, was in den USA als „Central Europe“ bezeichnet wird, eben nicht nur die

Nehmenden gegenüber den Kunstmetropolen der west-östlichen Avantgarde waren, mit mehr als nur Spuren augenfällig zu untermauern.

Heimliche Protagonist/innen der Ausstellung, die ansonsten alles tut, um „Hauptdarsteller“ in falsch verstandener Egalität zu ersäufen, sind die Arbeiten von Katarzyna Kobro und Wladyslaw Strzeminski, beide in Russland geboren und ausgebildet und Anfang der zwanziger Jahre nach Polen gezogen. Ihre Arbeiten, in einem viel zu kleinen Raum gedrängt gehängt und gestellt, vermitteln das Gefühl, sofort nach Łódź fahren zu müssen, wo im von ihnen gegründeten Museum moderner Kunst ihr Nachlass zu sehen ist – so erwächst aus einem Gefühl des Mangels ein indirekter Effekt der Ausstellung. Beide Positionen verbindet, dass sie zwar den Konstruktivismus sowjetischer Prägung ebenso aufgenommen wie mitgeprägt haben, dass sie diesen aber in einer Verschmelzung mit Positionen der französischen Gruppe „Abstraction-Création“ jenseits von formalen Dogmatismen und epigonaler Enge fortgeführt haben.

Die vorherrschende kuratorische Lieblosigkeit erzeugt den Eindruck, dass gleichsam gerade noch die Regelform einer Ausstellung, geprägt durch eingeführte Instrumentarien (Textsäulen, Vitriolen, Filmecke), gewahrt wird, allerdings auf bescheidenstem Niveau. Die Farbwahl für Wände und Textsäulen lässt den Wunsch nach dem White Cube aufkommen, der die Arbeiten sicher respektvoller behandelt hätte.

Dasselbe gilt leider auch für das, was für die deutschen Stationen vom Katalog des Los Angeles County Museum übriggeblieben ist. Neben dem Einführungssessay des amerikanischen Kurators Timothy O. Benson und einem kurzen Text zu den Institutionen der ostmitteleuropäischen Avantgarde-Gruppen von Monika Król, die beide nicht über mittelmäßige Katalogschreiberei hinausgehen, sind nur die zumeist deskriptiv-informativ gehaltenen Kurzesays zu den Zentren (Prag, Budapest, Wien, Berlin, Weimar, Dessau, Bukarest, Zagreb, Belgrad, Ljubljana, Poznan, Krakau, Warschau, Łódź) geblieben. Da die Künstlergruppen viel reisten, kommt es mit einer solchen Struktur zu eini-



„!Avantgarden!“, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 2003, Raumsicht

gen Redundanzen; der unkundige Leser muss sich seine Informationen in Splittern zusammensammeln. Die Übersetzung erregt Mitleid, ebenso die Textredaktion. Als Nachschlagewerk soll dieser Katalog wohl nicht dienen, denn es fehlen eine Auswahlbibliografie und ein Register, die Künstler/innenbiografien sind nicht etwa aus Ablehnung einer Künstlerkunstgeschichte abgeschafft, sondern auf einen Einzeiler reduziert, der buchstäblich nichts mitteilt. Wer wissen will, welcher Künstler und welche Künstlerin wohin gereist ist, wer zu welcher Gruppe gehörte – und immerhin ist die Selbstorganisation in Gruppen ein zentrales Merkmal dieser Avantgarden –, wird es in den Biografien nicht erfahren, auch nicht, welche Veröffentlichungen es zu ihr/ihm gibt. All das muss man sich aus dem umfangreichen Katalog des Los Angeles County Museum holen.

Im Vorwort des deutschen Katalogs findet sich ein zurückhaltender Hinweis auf den möglichen Grund für diese Situation: Aus verlagsrechtlichen Gründen war die Herausgabe einer deutschen Fassung des gesamten Kataloges nicht möglich, mit anderen Worten: der Verlag (MIT Press) wollte wohl den Absatz seines englischsprachigen Kataloges fördern, indem er eine komplette deutsche Ausgabe verhinderte. Der war Ende Dezember

ausverkauft; die Rezensentin musste sich mit dem deutschen begnügen und fühlte sich kolonisiert.

Berlin hat hier wohl eine große Chance verpasst und ein sehr spannendes Thema verspielt. Im Rückblick erscheinen vergangene Berliner Ausstellungen wie „Berlin–Moskau 1900–1950“ 1995 im Martin-Gropius-Bau als gewaltige Anstrengungen, deren hoher informativer Gehalt mit Lust und Ausdauer konfrontiert werden konnte, eingeschränkt nur durch die noch vor Jahren üblichen aufdringlichen Ausstellungsarchitekturen.

Berlin war immerhin eine der Städte, die für die Künstler/innen dieser Gruppen aus den Zentren Polens, der Tschechei, Rumäniens und Ex-Jugoslawiens in den zehner und zwanziger Jahren des letzten Jahrhunderts Referenzort war, und jene Stadt, von der die Zerstörung der multiethnischen Kulturen in Ostmitteleuropa ausging. Heute ist sie anscheinend nicht in der Lage, eine Ausstellung, die über Jahre in Los Angeles mit den Partnern in den Ländern des europäischen Ostens wissenschaftlich vorbereitet worden ist, zur Gänze zu übernehmen und dabei Eigenständigkeit zu bewahren, indem entsprechende Konditionen ausgehandelt werden. Die Festspiele GmbH hat offenbar noch nicht einmal die Möglichkeit gehabt oder erwogen, für die Berliner Übernahme eine fachkundige

Kuratorin oder einen Kurator zu beauftragen. Der Kurator der amerikanischen Ausstellung hat stattdessen die Berliner Hängung mitbetreut. Die Förderung des Hauptstadtkulturfonds und des Auswärtigen Amtes scheint nicht sehr reichlich gewesen zu sein, und Sponsoren, ohne die heute offenbar nichts mehr geht, sind nicht verzeichnet. Nachdenklich macht auch, dass die Staatlichen Museen, welche bereits die Ausstellung deutscher Exilkünstler aus dem Los Angeles County Museum übernommen hatten, sich diese Gelegenheit entgehen ließen, denn die Festspiele GmbH hat im Gegensatz zu diesen kein festes Ausstellungshaus, keine Sammlung und keine entsprechenden Kompetenzen. Die Berlinische Galerie dagegen, die einige zentrale Leihgaben zur Verfügung gestellt hat und die wichtige Ausstellungen zur frühen Avantgarde in Osteuropa veranstaltet hat, hat nach wie vor keine Räume.

Auffällig ist auf jeden Fall, dass es augenblicklich in Berlin keine Institution gibt, die eine Ausstellung mit solch spannender Thematik adäquat auf die Beine stellen könnte, und sei es auch nur als Übernahme. Es fehlt entweder an Räumen oder an Kernkompetenzen und -strukturen. Zu ihnen gehört, dass die Betreuung der Sammlungen der Kunst des 20. Jahrhunderts mindestens so wichtig genommen würde wie die vielen Ad-hoc-Unternehmungen, die neuerdings an die Stelle eines musealen Gesamtkonzepts gerückt sind. Wie sonst könnte wissenschaftlich-kuratorische Kompetenz gepflegt werden, die erst die Erarbeitung eigenständiger Konzepte für größere Themenausstellungen ermöglicht?

Bensons Konzept, soweit es seinem Einführungstext zu entnehmen ist, führt in erster Linie Muster der Bewertung und historischen Gewichtung vor, die mit Kategorien der political correct-

ness kokettieren: Pluralismus (Avantgarden statt Avantgarde), Aufwertung der Peripherien gegenüber den hegemonialen Metropolen, Streuung anstelle von Protagonismus, „events“ und „situations“ statt linearer, autorbezogener Kunstgeschichte, Betonung auf Migration und Transfer anstelle von regionalen Identitätsfixierungen. Allerdings wird keines dieser schönen Prinzipien wirklich fruchtbar gemacht. Es fehlt an dokumentarischer Erschließung der „situations“ (Cafés, Zeitschriften, Galerien, Verlage usw.) und „events“ (von den Künstler/innen selbst organisierte Ausstellungen, Aufführungen usw.) in den jeweiligen Städten. Die Hängung ist viel zu traditionell, um dem regen Austausch zwischen den Gruppierungen gerecht werden zu können. Der Widerspruch zwischen einer Ordnung der Orte und damit lokalen Partikularismen und den künstlerischen wie organisatorischen Strategien des Internationalismus zumindest bei den konstruktivistischen Gruppen kann nicht aufgelöst, aber auch nicht als produktive Dialektik erhellet werden. Das bedeutet auch, dass für die Ausstellungskonzeption gerade jene strukturellen Neuerungen wie die Selbstorganisation ihres Kunstapparats und die Arbeit an einer Auflösung klassischer Kunstgrenzen, die diese Künstler/innengruppen einführten und die wesentlich ihre Beschreibung als „Avantgarden“ historisch zu rechtfertigen vermögen, ohne sichtbare Folgen blieb. Jede der von diesen Gruppen mit bescheidensten Mitteln selbst organisierten Ausstellungen wird also visuell innovativer gewesen sein als die uninspirierte Berliner Schau der „Avantgarden“.

Wesentlich komplizierter noch ist die Bewertung der Art, wie die Aus- und Einschlüsse in Bensons Konzept geregelt wurden. Wie ist „Central Europe“ umrissen? Ist es deckungsgleich mit dem hiesigen „Mitteleuropa“? Die ausgewählten Länder

gehören in der hiesigen Nomenklatur zu Ostmitteleuropa, vielleicht gar Südostmitteleuropa, denn es fehlen (wieder: warum?) die baltischen Länder ebenso wie Bulgarien. Zudem sind Rumänien und Jugoslawien zwar nominell dabei, in den Exponaten jedoch kaum präsent. Das heißt, dass sich de facto die Auswahl auf Tschechien (nicht etwa auf die Tschechoslowakei der zwanziger Jahre), Ungarn und Polen beschränkt, und das nährt den Verdacht, dass es um erneute Partikularismen geht, nun begrenzt auf jene Länder, die demnächst in die EU aufgenommen werden sollen. Das würde die Förderung des Auswärtigen Amtes erklären. Warum wird außerdem zwar die Wechselwirkung mit dem expressionistischen Berlin (weniger mit dem Berliner Dada, auch das erklärt sich kaum aus dem Konzept) fokussiert, nicht jedoch die mit dem russischen, dann sowjetrussischen Konstruktivismus? El Lissitzky und Kandinsky sind weniger als russische denn als in Deutschland aktive Künstler dabei, aber wo ist dann z. B. Naum Gabo (die Berlinische Galerie besitzt einen wunderbaren Bestand an Arbeiten Gabos)? Und wo ist Frantisek Kupka, der auch, während er in Frankreich lebte, seine Kontakte in die Tschechoslowakei nicht abgebrochen hat? Fazit kann nur sein, dass sich die Gewichtung bei den Partnern auf Berlin und Weimar/Dessau, auf den Expressionismus und das Bauhaus konzentriert. Damit wird jedoch weder den Konstruktivismen der mitteleuropäischen Zentren eine angemessene Verflechtung mit dem sowjetischen Konstruktivismus zugeordnet noch tritt Frankreich mit dem Fauvismus, dem Orphismus und dem frühen Surrealismus oder Italien mit dem Futurismus in Erscheinung. Wenn der Kurator meinte, mit dieser Politik der Vernebelung von Referenzen die Falle des Meisterdiskurses vermeiden zu können, so widerlegte er dies in der Ausstellung, denn der

kleine Picasso und die Arbeiten von Lissitzky und Kandinsky stehen hier wohl als Referenzen für die „peripherischen“ Künstler aus Budapest, Prag, oder Warschau. Dann wäre allerdings zu fragen, warum alle anderen Referenzen fehlen, von Ludwig Meidner über Giacomo Balla bis zu Gontcharowa, Malewitsch, Tatlin und Rodchenko.

Die Zwangsläufigkeit von Ausschlüssen bei der kuratorischen Auswahl kann die strukturelle „Formlosigkeit“ des Ausstellungskonzepts bei gleichzeitiger inhärenter Schwerpunktsetzung auf den Expressionismus und Berlin kaum erklären, es sei denn, wir führten dies auf die Kompetenzen Bensons als Kurator des Rifkind Center for German Expressionist Studies zurück. Dann jedoch hätte er eine andere Ausstellung machen müssen. Nach einer Ausstellung wie „Berlin–Moskau“, die immerhin erst sieben Jahre zurückliegt, hätte das Berliner Publikum eine vergleichbar informative Ausstellung zu jenen Zentren verdient, die zwischen Berlin und Moskau, aber auch zwischen Paris und Leningrad liegen. So wäre ein ernst zu nehmender Versuch einer Um-Schreibung des Avantgarde-Kanons daraus geworden.

#### SUSANNE VON FALKENHAUSEN

Meinen Diskussionspartner/innen Hanne Loreck, Ada Raev und Boris Raev sei gedankt.

„!Avantgarden! in mitteleuropa 1910–1930“, Martin-Gropius-Bau, Berlin, 10. November bis 9. Februar 2003 (Ausstellungskatalog).