

Gedanken zur Osteuropäischen Avantgarde

Die jüngsten politischen, sozialen und kulturellen Veränderungen in der Sowjetunion haben dazu geführt, dass sich „Fenster nach Europa“ auftun und dass umgekehrt – nach Jahrzehnten der willentlichen Abkapselung – russisches Kunstgeschehen von heute, gestern und vorgestern westlichen Blicken zugänglich wird. Mit Erstaunen werden Kunstfreunde im Westen gewahr, dass es auch in Russland eine traditionsreiche Moderne gibt, die allerdings mit der Verkündung des sozialistischen Realismus in der stalinistischen Ära zum erzwungenen Abschluss kam. Diese grossartige und eigenständige Moderne war bis vor wenigen Jahren in Russland selbst nur wenigen bekannt, der Öffentlichkeit jedoch systematisch vorenthalten worden, unzugänglich in den Depots der Museen weggeschlossen. Das alles scheint sich nun grundlegend zu ändern. Eine gewaltige Öffnung ist im Gang.

Allerdings: Eingeweihten bei uns war das Potential der russischen Avantgarde längst, wenn auch nur fragmentarisch bekannt. Dies nicht bloss aus der Literatur zur modernen Kunst (Camilla Grays grundlegendes Werk über das „Grosse Experiment“ der russischen Kunst erschien immerhin bereits 1962). Die Kenntnis stützte sich vor allem auf Originalwerke, die über die Jahre und Jahrzehnte hin, auf welchen Wegen auch immer, in den Westen gelangt waren – Werke, die längst zum stolzen Besitz europäischer und amerikanischer Museen und Privatsammlungen gehören. Dieses Interesse an der russischen, der osteuropäischen Avantgarde insgesamt, ist seit den zwanziger Jahren durch in den Westen emigrierte Künstler, seit den fünfziger Jahren besonders durch einzelne Galerien in England, Frankreich und Deutschland, teils auch in New York, wach gehalten und vertieft worden.

Diese osteuropäische Avantgarde, einsetzend um 1910, also mit Kubismus und Futurismus, bewegt sich primär im Bereich der abstrakten Kunst in ihren vielen, teils widersprüchlichen Spielarten. Ihr Schwergewicht liegt bei dem, was Kasimir Malewitsch, als einer ihrer frühen Protagonisten, mit „gegenstandslosen Welten“ umschrieben hat: einer Kunst, die ihre farbformale Substanz nicht durch „Abstraktion“ sichtbarer Wirklichkeit gewinnt, sondern im Gegenteil aus inneren Bildvorstellungen des Künstlers schöpft und diese im Werk sichtbar macht oder „konkretisiert“. Das Schwergewicht also liegt bei geometrisch-konstruktiver Kunst, wie immer auch die oft widersprüchlichen Stilphasen und Stiltendenzen bezeichnet worden sind.

Jede Rückschau ins weite Feld der osteuropäischen Avantgarde wird einerseits nationale Sektoren ausmachen, den Niederschlag also der unterschiedlichen Mentalitäten bei den einzelnen Völkern – den Russen, Tschechen, Polen und Ungarn – beobachten, andererseits aber auch Zeitphasen unterscheiden. Dabei ist zu bedenken, dass die osteuropäischen Pioniere der Moderne nicht nur einer einzigen Stilphase angehören, sondern wie ihre westlichen Kollegen, jeder für sich und auf unterschiedlichen Wegen, die wesentlichen Stationen der modernen Kunst in ihrer Entwicklung durchlaufen, vielfach gar mitgeprägt haben: seit dem Spät – Jugendstil, dem Fauvismus und Expressionismus eigenständig dann im Kubismus und Futurismus, die zu einem „Kubo-Futurismus“ östlicher Prägung verschmolzen wurden.

Es kann kein Zweifel daran bestehen, dass die Entwicklungen in Russland von etwa 1910 an den osteuropäischen Beitrag an die moderne Kunst am stärksten geprägt haben: nicht allein wegen der grossen Zahl der wichtigen beteiligten Künstler,

sondern vor allem durch die unglaubliche Intensität und Kraft, die Vielfalt und Phantasie der individuellen Leistungen. Daher wohl auch die Faszination der heutigen Wiederentdeckungen. So ist es kein Zufall, wenn in dieser Ausstellung die Liste der russischen Künstler zwischen 1910 und 1930 am umfangreichsten ist und mit bekannten und weniger bekannten Namen den grossen Bogen schlägt: von der Verarbeitung des französischen Kubismus, einerseits bis in die rein konstruktivistischen Gestaltungen unmittelbar vor und nach der Oktober – Revolution, und andererseits bis in den antipodischen Suprematismus. Also zu Lissitzky, Rodtschenko u. a. einerseits, zu den um das Zentralgestirn Malewitsch kreisenden Suprematisten andererseits. Da wird, selbst in bescheidenen Werken, das Oszillieren zwischen der kühlen Ratio der Konstrukteure und dem Empfindungsreichtum der Suprematisten besonders deutlich: gegensätzliche Facetten im Bereich strenger und freier geometrischer Gestaltung.

Nur stichwortartige angedeutet ist die besondere Rolle der Tschechen, die nicht bloss den grossen Frank Kupka, einen der Begründer ungegenständlicher oder „absoluter Malerei“ (Kandinsky) überhaupt, zu den Ihren zählen. So wäre an die grosse eigenständige Leistung der tschechischen Kubistengruppe und ihrer Nachfolger zu erinnern.

Ganz anders die Ungarn: Mit einer Sinnenfreude, die wohl aus der Volkskunst geboren ist, habe sie mit der Zeitsprache der Abstraktion und des Geometrismus freu geschaltet (Beothy, Bortnyk, Kassak u. a.). Aber sie haben auch, mehr als andere Osteuropäer, den Kontakt zu Deutschland gesucht, das in den zwanziger Jahren eine Drehscheibe des europäischen Konstruktivismus war. Die zentrale Figur ist hier Moholy, Nagy, der als Maler und Photo-Experimentator wie als Meister am Bauhaus in Weimar und Dessau entscheidenden Einfluss hatte.

Eine Sonderausstellung nehmen die Polen ein. Einerseits bestanden enge Beziehungen zum russischen Konstruktivismus, andererseits hatte Polen stets historisch gewachsene enge kulturelle Kontakte zu Frankreich. Eine Zentrale der polnischen Avantgarde wurde das moderne Museum in Lodz, in das zahlreiche westliche Künstler Tauschgeschenke einbrachten, so dass hier eine Clearingstelle zwischen Ost und West entstand. Interessanterweise bilden polnische Künstler wie Berlewi, Stazewski und Strzeminski auch eine Art Vorhut jener „systematischen Kunst“, wie sie weltweit in den sechziger und siebziger Jahren erforscht wurde.

Der Begriff „osteuropäische Avantgarde“ ist letztlich eine Fiktion. Er verschleiert, dass in den einzelnen osteuropäischen Ländern durchaus eigene, unverwechselbare Persönlichkeiten und Tendenzen zu Wirkung kamen, die vielfach wenig miteinander zu tun haben. Der Begriff verschleiert umgekehrt auch die Tatsache, dass durch Reisen, persönliche Freundschaften, gemeinsame Ausstellungen und vor allem dank dem Vehikel unzähliger kleiner Zeitschriften ein lebhafter Austausch zwischen Ost und West stattfand. Bei allen Unterschieden: Letztlich wurden überall und gleichzeitig verwandte gestalterische Probleme angegangen und gelöst. Abstrakte und geometrisch-konstruktive Kunst ist, bei allen Nuancen der Idiome, eine Weltsprache. Osteuropäische Künstler haben sie mitgestaltet.

Willy Rotzler