



**Magdalena Nieslony; Bedingtheit der Malerei. Ivan Puni und die moderne Bildkritik** (Neue Frankfurter Forschungen zur Kunst 17, hrsg. vom Kunstgeschichtlichen Institut der Goethe-Universität Frankfurt am Main); Berlin: Gebr. Mann Verlag 2016; 303 S., 18 farb. u. 62 s/w-Abb.; ISBN 978-3-7861-2764-2; € 69

Die vorliegende Dissertation, die an der Goethe-Universität Frankfurt am Main entstanden ist und 2013 mit dem Benvenuto Cellini-Preis ausgezeichnet wurde, soll keine Monografie über den russischen Avantgardenkünstler aus St. Petersburg Ivan Puni beziehungsweise Jean Pougny (1892–1956) sein. Die Autorin hat Punis Nachlass in der Bibliothèque Nationale in Paris sowie andere Quellen im Russischen Staatsarchiv für Literatur und Kunst (RGALI) in Moskau herangezogen, wodurch sie die komplexe Rezeption des interessanten, nicht im Mainstream stehenden Künstlers rekonstruieren kann. Doch geht es nicht um ‚Leben und Werk‘, sondern vielmehr darum, am Beispiel seiner Werke und Schriften den mit ‚Bedingtheit‘ nur unzureichend übersetzten russischen Begriff *uslovnost‘* für die Kunstgeschichte fruchtbar zu machen. Mit diesem Terminus, der seit der Jahrhundertwende für verschiedene Formen von Trickhaftigkeit, Artifizialität (und ihrer etablierenden Konventionalisierung und Kanonisierung), Selbstreferenzialität des Kunstwerks sowie Strategien der antimimetischen modernistischen Ästhetik stand und als Gegenteil von ‚Natürlichkeit‘, Unmittelbarkeit und Nicht-Kunst aufgefasst wurde, übte man in Russland seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts Kritik am mimetischen Bildbegriff. Um den westlichen Leserinnen und Lesern den polysemen Begriff näher zu bringen, vergleicht ihn die Autorin mit Louis Marins Konzept von ‚Opazität‘ als Gegenteil von ‚Transparenz‘ des Bildes. In ihrer Arbeit rekonstruiert sie die wissenschaftlich-historische Ausprägung der *uslovnost‘* und versucht den Transfer zwischen der russischen und der westlichen Kunsttheorie nachzuzeichnen.

*Uslovnost‘* wird, wie Nieslony beobachtet, seit 1912 im Zuge der Kubismus- und Futurismus-Rezeption im russischen Kunstdiskurs der Avantgarde verwendet und bezeichnet dort unter anderem die spezifische Artifizialität des Bildes. Puni ist für die Autorin nicht nur der Kronzeuge zur historisch-terminologischen Erschließung des Terminus, sondern auch ein Künstler, der den Begriff in seinem Werk programmatisch realisiert. Prägnant wird sein Verständnis von *uslovnost‘* gerade durch die Absetzung von seinem künstlerischen Umfeld, dem neben den Kubofuturisten und Kazimir Malevič (mit denen zusammen er sich an der *Letzten Futuristischen Ausstellung 0,10 1915* in Petrograd beteiligte) auch der Mitbegründer der russischen formalistischen Literaturschule, Viktor Šklovskij, angehörte. Suprematisten und später Konstruktivisten sowie die sogenannten Produktionskünstler haben angestrebt, die *uslovnost‘* gerade abzuschaffen, wie Nieslony darlegt – entweder durch die Monochromie der zum Objekt gewordenen Malerei sowie die Faktur und die Farbmateri- alität oder durch das Eindringen der Kunst ins Leben sowie deren radikale Anglei-



Abb. 1: Ivan Puni: *Flucht der Formen*, 1919, Öl auf Leinwand, 124 x 127 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg (Tafel 7)

chung an die industriell produzierten Dinge des Alltags. Puni dagegen blieb dem Begriff der *uslovnost'* auch in den 1920er Jahren weiterhin treu und meldete Zweifel am Anspruch auf Unmittelbarkeit, ja auf die ‚Natürlichkeit‘ der Kunst an, wie ihn seine radikalen Künstlerkollegen erhoben.

Durch seine Emigration 1919 nach Berlin und 1924 nach Paris, wo er begann, seine Werke als Jean Pougny zu signieren, schied er aus dem Mainstream der russischen Avantgarde aus; daher wurde er in kunsthistorischen Überblickswerken nur am Rande behandelt oder als Eklektiker herabgewürdigt. Es ist der Verdienst von Nieslony, dass sie diesen interessanten, intermedial arbeitenden Künstler nicht nur als ‚Mitläufer‘ würdigt, sondern seine Kreativität im Experimentieren mit der *uslovnost'* (an)erkennt. Dies legt sie beispielhaft anhand seiner selbstreferenziellen, metapikturalen Bildwerken dar: Das Gemälde *Fensterputz* (1915), in dem Bild und Schrift sowie die Formen des Interieurs und Exterieurs ineinandergreifen, gerät zur Metapher einer Reinigung des Bildes. Parodiert wird so der Versuch, das Bild (wie das Fenster) transparent zu machen. In *Flucht der Formen* (1919) fallen Buchstaben, die den Schriftzug des Titels ergeben, aus dem Bildfeld, darunter auch das aus dem Alt-kirchenslawischen stammende ‚jat‘ (ѣ), das 1918 durch die Bolschewiki aus dem Alphabet verbannt wurde (Abb. 1). Relief-Assemblagen enthalten neben abstrakten Elementen auch ‚ready mades‘ wie Hammer oder Zange, die Effekte der ‚ikonischen Differenz‘ gerade durch deren Aufhebung hervorrufen. Ähnlich weckt ein weißer Ball auf grüner Bildfläche die Assoziation eines Billardtisches (Abb. 2), ein Teller auf einer braunen Holztafel erinnert an einen Esstisch. Als Kritiker der von den sowjetischen Avantgarden erstrebten künstlerischen Unmittelbarkeit, der Reduktion des Kunstobjekts auf das ‚rein‘ Dinghafte, der Ingenieurskunst und des Lebensbauens,

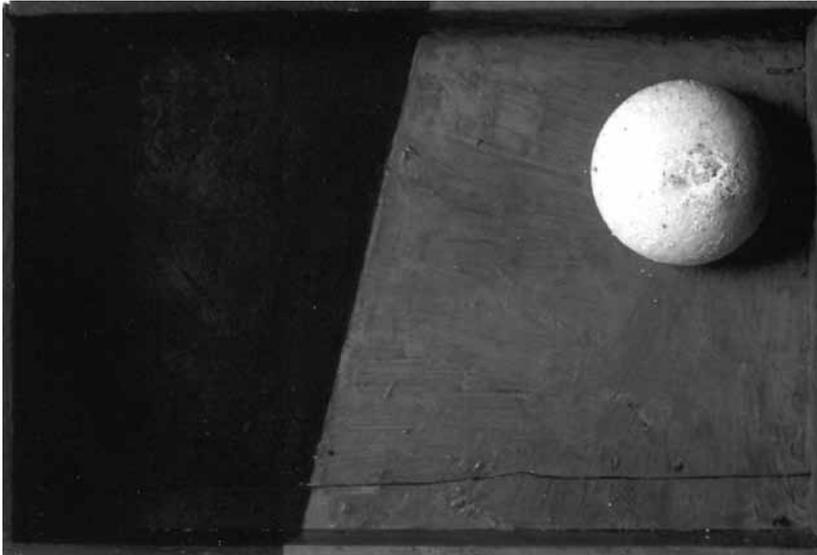


Abb. 2: Ivan Puni: Relief mit weißer Kugel, 1915, Metakugel, Holz bemalt mit Öl, 34 x 51 x 12 cm, Musée national d'Art Moderne, Centre Georges Pompidou, Paris (Tafel 9)

stellte Puni sich zu diesem Zeitpunkt gegen die radikale späte russische Avantgarde und näherte sich in seinen doppeldeutigen Werken eher den westlichen Avantgarden an. Wie Nieslony darlegt, wird er in dieser Absetzbewegung zu einem skeptischen Analytiker suprematistischer und konstruktivistischer Utopien, der gerade wegen seines ebenso ironisch verspielten wie programmatischen Umgangs mit *uslovnost'* auch heute Beachtung verdient.

Interessant, obwohl etwas gewagt, ist Nieslonys Verständnis von Malevičs Suprematismus. Sie leitet diesen nicht, wie üblich, von der kubo-futuristischen Performance *Der Sieg über die Sonne* (1913) her, in der der schwarze Vorhang zusammen mit Velimir Chlebnikovs ‚Sternensprache‘ eine post-solare Optik und ein neues Zeitraumverständnis ankündigt. Vielmehr sucht sie im Anschluss an Puni die Anfänge des Suprematismus aufgrund von Malevičs energetischen, rhythmischen und transzendentalen Konzepten im Symbolismus und Expressionismus. Damit versucht sie, die allgemein akzeptierte Absetzung Malevičs von Kandinsky zu nivellieren (144–157). Dabei stützt sie sich auf Punis Schrift *Zeitgnössische Malerei* (1923). Der liegt ein im Vorjahr zur *Ersten Russischen Kunstausstellung* in Berlin 1922 gehaltener Vortrag zugrunde, der unter den dort versammelten russischen Avantgarde-Künstlern heftigen Widerspruch auslöste (189). Ein zentraler Punkt in diesem Streit war Punis Misstrauen gegenüber dem Anspruch der Suprematisten und Konstruktivisten, die *uslovnost'* durch das Eindringen ins Reale außerhalb des Zeichenhaften abgeschafft zu haben.

Nachdem die Autorin den Begriff der *uslovnost'* in der bildenden Kunst, bei Puni und seinen Zeitgenossen entfaltet hat, wirft sie den Blick noch einmal auf den Beginn des 20. Jahrhunderts und versucht, die Verwendung des Konzepts auch in anderen Medien nachzuverfolgen (134–141). Sie beobachtet, dass der Terminus bereits um 1900 in der Theaterkritik der russischen Symbolisten, nämlich bei den Schriftstellern Aleksandr Blok und Valerij Brjusov, auftauchte. Sie instrumentalisieren den Begriff gegen den naturalistischen Stil Stanislavskijs, dem sie das volkstümliche Schaubudentheater (*balagan'*) sowie die Commedia dell'arte mit ihren Strategien einer selbstreflexiven *uslovnost'* entgegenstellten. Wenige Jahre später, 1906, griff ihn Vsevolod Mejerchol'd auf, um jene Strategien des Theaters zu beschreiben, die der Reflexion über die sogenannte ‚Rampe‘ geschuldet sind, also der Trennung der Bühne vom Publikum, die er im späteren revolutionären Theater schließlich zu überwinden trachtete.

Später im Buch – also erst auf diese Darlegungen – folgt die Auswertung des Forschungsstandes in der Literaturwissenschaft, in der die Autorin die Slavistik dafür kritisiert, dass sie den Begriff der *uslovnost'* bisher nicht systematisch aufgearbeitet habe (210f.). Das trifft allenfalls dann zu, wenn man damit eine definierende Fixierung meint, der sich der schillernde Begriff jedoch ohnehin verschließt. Der Terminus kommt in grundlegenden Werken Aage A. Hansen-Löves zum russischen Formalismus (*Der Russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung*, 1978) und *Symbolismus* (Bd. 1 1989, Bd. 2 1998, Bd. 3 2014) immer wieder vor. Obwohl der Literaturwissenschaftler die Bedeutungsvielfalt des polysemen Begriffs nicht systematisch zusammengefasst hat, analysiert er doch dessen operativen Gebrauch an unterschiedlichen Scharnierstellen zu anderen theoretischen Termini. Systematisiert man auf der Grundlage seiner Forschung die vielschichtige Bedeutung von *uslovnost'* in der Literaturdiskussion, so gelangt man zu einer klaren und doch differenzierenden Übersicht, die man bei Nieslony vermisst. Der Begriff bezeichnet so unterschiedliche Konditionierungen des Mediums wie durch 1. Übersemiotisierung, Ästhetisierung und Theatralisierung des Lebens im Symbolismus, 2. Autoreferenzialität des Werks, das heißt die Hervorhebung des künstlerischen Verfahrens, 3. die Stilisierung der Rede (*skaz'*), das heißt unter anderem der Import, die Imitation oder das parodierende Zitieren von verschiedenen Idiolekten, Dialekten und Soziolekten, 4. die nicht-teleologische Entwicklung narrativer Verläufe – sowohl im literarischen Text als auch in der Literaturgeschichte –, etwa durch sprunghafte Bewegung zwischen Künstlichkeit und Lebensnähe (zum Beispiel in Viktor Šklovskijs Vergleich der narrativen Struktur mit der Bewegung der Pferdes auf dem Schachfeld), 5. die Konventionsgebundenheit der Wahrnehmung an die ästhetischen Normen der jeweiligen Epoche oder Kultur, die als historisch gebundenes System medialer und künstlerischer Verfahren verstanden wurde. Hansen-Löves Rekonstruktion der Analyse von Verfremdungsstrategien in verschiedenen Etappen der formalistischen Theoriebildung, durch die immer wieder neu die künstlerischen Verfahren und damit die Gemachtheit entblößt wurden, ist eng mit der Debatte um die *uslovnost'* verbunden. Die Auswertung des Forschungs-

standes in der Literaturwissenschaft und Theaterkritik würde daher eher an den Anfang des Buches gehören. Die zuvor etwas pauschal kritisierte Slavistik, auch Felix Philipp Ingold oder Georg Witte, ist Ausgangspunkt für die Auswertung der *uslovnost'* in der bildenden Kunst, deren Verdienst die Verfasserin klarer darlegen sollte.

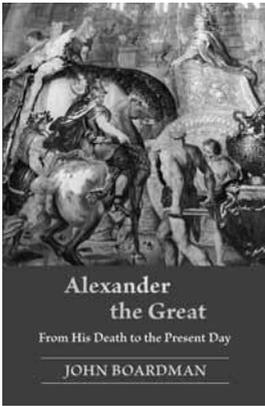
Im Schlusskapitel greift Nieslony noch weiter in die Vorgeschichte des Begriffs zurück. Sie sucht nach Ursprüngen der ‚Transparenzkritik‘ in der deutschen Kunsttheorie des späten 19. Jahrhunderts, insbesondere bei Adolf von Hildebrandt (*Das Problem der Form in der bildenden Kunst*, 1893), der tatsächlich von Šklovskij rezipiert wurde. In Konrad Fiedlers transzendentalphilosophisch grundiertem Bildbegriff und Hildebrandts Analyse der Medialität der visuellen Erkenntnis, konkretisiert am Beispiel der Relationalität der Bildelemente im sogenannten ‚Reliefsehen‘, sucht sie die Anfänge der Debatte, die sich kurz danach in Russland im Begriff der *uslovnost'* verdichtet hat. Marins Begriffspaar von ‚Transparenz‘ und ‚Opazität‘ dient im Hintergrund als Leitfaden für die Rekonstruktion einer ebenso originellen wie gewagten Genealogie komplexer ästhetischer Diskurse. Im letzten Abschnitt spannt die Autorin den Bogen noch weiter – von Entsprechungen zur *uslovnost'* bei Daniel-Henry Kahnweiler bis hin zu der poststrukturalistischen ‚Transparenzkritik‘ durch Yves-Alain Bois und Rosalind Krauss. So diskutabel dies im Einzelnen sein mag, als Beitrag zur Vorgeschichte des russischen Formalismus und zum Transfer zwischen Deutschland und Russland im Bereich der Kunsttheorie ist das Schlusskapitel sicherlich sehr anregend. Eine weitere Diskussion zu diesen Fragen wäre wünschenswert und könnte durch den Einbezug der französischsprachigen Literatur- und Kunsttheorie ergänzt werden. Eine Dissertation leistet schon viel, wenn sie Problematiken benennt und für die Forschung erschließt.

Man vermisst am Ende ein wenig die systematisierende, vergleichende Zusammenführung des Begriffs nicht nur mit mehr oder weniger parallelen Theoriebildungen bei einzelnen Künstlern und Philosophen, sondern auch die resümierende Benennung der diachronen Etappen des Umschlags von Transparenz in Opazität beziehungsweise von Steigerung der Fiktionalität zu metapoetischer Medienreflexion. Folgt auf Fiktionen mimetischer ‚Natürlichkeit‘ nicht mit einer gewissen Regelmäßigkeit die Betonung von Artifizialität und die Thematisierung des Rahmens als Reflexion über die Bedingtheit des Kunstwerks? Wird metapoetische Selbstbezüglichkeit als Novum nicht in einem dritten Schritt oft durch Utopien des Ausstiegs aus der Kunst im Sinne einer Überwindung des künstlerischen und institutionellen Rahmens überboten? Die Autorin möchte durch ihre Zurückhaltung bei solchen Fragen vielleicht dem Eindruck entgegenwirken, dass die Entwicklung als teleologisch folgerichtig rekonstruiert werden kann. Die vielen Rückgriffe im Text – bis hin zur nachholenden Darstellung von Forschungsständen – entsprechen so gesehen durchaus ihrer Skepsis gegenüber derartigen Teleologien. Allerdings machen die ‚Rösselsprünge‘ zwischen Epochen und Medien das Buch nicht gerade zu einer einfachen Lektüre.

Die Autorin hat Mut zum großen Bogen und anregenden Thesen, die dazu einladen, die Forschung zur russischen Avantgarde, ihre Vordenker und ihren Nachklang im Poststrukturalismus zu überdenkenden sowie die russische und westliche

Theoriebildung enger zusammenzuführen. So leistet sie auch einen wichtigen Beitrag dazu, die etablierte Vorstellungen oft nur eingleisig betrachteter ‚sozialer Bedingtheit‘ zu überwinden und sie mit den komplexeren wechselseitigen, intra-, inter- und extramedialen Konditionierungen im Sinne der *uslovnost*‘ zu verbinden. Die Aktualisierung dieses breiten Begriffs ist hilfreich, will man die systemischen, komplexen Bedingtheiten im Rahmen der Entwicklung von Bildmedien und medialen Systemen historisch-kritisch in den Blick nehmen.

TANJA ZIMMERMANN  
Universität Leipzig



**John Boardman; Alexander the Great. From His Death to the Present Day;** Princeton/Oxford: Princeton University Press 2019; XI u. 160 S., 16 farb. u. 36 s/w-Abb.; ISBN 978-0-691-18175-2; \$ 29,95 / £ 25

Mit diesem Buch bietet der klassische Archäologe und Kunsthistoriker John Boardman einen Überblick über die Rezeption Alexanders des Großen in den gut 2300 Jahren vom Tod des Makedonenkönigs in Babylon, der ihn im Jahre 323 v. Chr. im Alter von 33 Jahren ereilte, bis in die heutige Zeit. Zu diesem Zweck erfasst Boardman alle Bereiche, die das ‚Nachleben‘ Alexanders und die mit seinem Namen und seiner Leistung verknüpfte Mythenbildung

tangieren, sowie mit Literatur, bildender Kunst, Film und Musik sämtliche hierfür in Frage kommenden Medien. Dabei geht es weniger um den historischen Alexander und die mit der Eroberung des Perserreichs verbundene Ereignisgeschichte als um die Erzählungen über den König, in denen reale und fiktive Elemente gleichermaßen eine Rolle spielen und miteinander verschmelzen können, wie zum Beispiel in den verschiedenen Versionen des mittelalterlichen Alexanderromans und in der Umsetzung von Alexanderlegenden zu unterschiedlichen Zeiten und in verschiedenen Kulturen im Bild, darunter Plastiken, Münzen, Gemälden, Mosaiken und Gobelins. Diese alle stellt Boardman in weitgehend chronologischer Ordnung zusammen und kommentiert sie (meist knapp): Damit liefert er – ohne den Anspruch auf Vollständigkeit zu erheben – einen Überblick über eine Reihe von Facetten der Mythenbildung zu Alexander dem Großen und ihrer literarischen sowie künstlerischen Umsetzung. Zugleich scheint eine breite Streuung der Aspekte beabsichtigt zu sein, denn eine Schwerpunktbildung ist nicht erkennbar. Die Präsentation will gar nicht „a work of original scholarship“ (2) sein; vielmehr soll die Zusammenstellung dazu anregen, anhand geeigneter Spezialliteratur Einzelheiten näher auszuforschen.

Das Tableau breitet Boardman in neun Kapiteln aus. Er beginnt mit den antiken literarischen Quellen zu Alexander, ohne auf die frühen Alexanderhistoriker viel