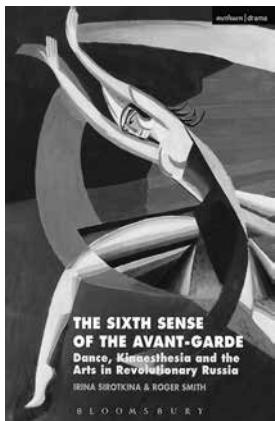


Kataloge bieten eine solide Basis für weitere Untersuchungen und Analysen zum Werk von Jan Baptist Weenix, Jan Weenix und seiner Tochter Maria Weenix. Erst die Zusammenschau aller vollständigen Œuvres über die Gattungsgrenzen hinaus lässt die Vielfalt ihrer künstlerischen Tätigkeit und die Beziehungen untereinander erkennen. Im Vergleich der beiden Œuvres kann man wohl schlussfolgern, dass der Vater innovativer und erfindungsreicher war, ein künstlerischer ‚trendsetter‘, der Sohn dagegen hochspezialisiert ein exklusives Marktsegment bediente, was auch durch das gewandelte gesellschaftliche und ökonomische Umfeld bedingt war. Man darf gespannt sein, inwieweit die angekündigte Publikation der Zeichnungen und abgeschriebenen Werke das Bild abrundet, weitere Erkenntnisse bringt beziehungsweise zu Zuschreibungsdiskussionen führen wird.

STEFAN BARTILLA
Prag



Irina Sirotkina und Roger Smith; The Sixth Sense of the Avant-Garde. Dance, Kinaesthesia and the Arts in Revolutionary Russia; London/Oxford/New York/New Delhi/Sidney: Bloomsbury Methuen Drama 2017; 232 S., 11 s/w-Abb.; ISBN 978-1-350-01432-2; £ 52,50

Die Publikation von Irina Sirotkina und Roger Smith ist eine vollständig neu konzipierte und erweiterte Fassung eines Buches von Irina Sirotkina, das unter einem ähnlichen Titel (*Šestoe čuvstvo avangarda. Tanec, dviženie, kinestezija v žizni poëtov i xudožnikov*; übersetzt: *Der Sechste Sinn der Avantgarde. Tanz, Bewegung, Kinästhesie im Leben von Dichtern und Künstlern*) 2014 in Sankt Petersburg in der ersten, und 2016 in der zweiten Auflage erschienen ist. Im Vergleich zur russischen Publikation, die rein historisch angelegt ist, ist die englische Version mit einer theoretischen Einleitung mit dem Titel *Bewegung und überschwängliche Moderne* (hier und im Folgenden übersetzt durch die Verfasserin) versehen. (1–20) So wird das russische kunsthistorische Material zum exemplarischen Beispiel, das die Bedeutung und Notwendigkeit einer Geschichte der Bewegungskunst bestätigen soll. Zu Beginn des 20. Jahrhunderts hatte die künstlerische Avantgarde in Russland ein ausgeprägtes Interesse an Dynamik und Energie, an körperlicher Bewegung, Kinetik und am inneren Gefühl der Bewegung, der Kinästhesie. In derselben Zeit entwickelten sich Sport, Tanz, Gymnastik, Akrobatik, Radfahren, Klettern, sowie auch das Auto und das Flugzeug erheblich. Dieses neue Interesse an der sportlichen und technischen Weiterentwicklung von Bewegungsformen, stark beeinflusst von neuen Technologien zur Darstellung von Bewegung in der Fotografie, der Kinematografie und anderen bildenden Künsten, veränderten die Wahrnehmung. (161)

Die lange Tradition, den Bewegungssinn (und den Tastsinn, die man beide vor 1800 nicht voneinander unterschied) mit dem ‚sechsten Sinn‘ zu identifizieren, ist mit der Überzeugung verbunden, dass er der wichtigste und außerordentlichste unter den Sinnen sei; daher auch die weit verbreitete Vorstellung, dass er Gegenstand der okkulten und esoterischen Wissenschaften werden müsse. Die Rekonstruktion dieser Tradition, die die Autorin und der Autor in der Publikation vornehmen, umfasst erst Naturwissenschaften und Phänomenologie, dann auch Ästhetik, Kunsttheorie und die verschiedenen Künste.

Ab Mitte des 20. Jahrhunderts nahm, so Sirokina und Smith, das Interesse der Forschung an dem Verhältnis zwischen der Moderne und dem Körper schlagartig zu, welches besonders mit der Phänomenologie verbunden war. Edmund Husserl beispielsweise nahm das phänomenologische Bewusstsein der Verkörperung oder die Erfahrung des Lebens als Kontakt, beziehungsweise Berührung und Bewegung, als zentralen Punkt für die Wiederherstellung in seiner Philosophie auf. Schon antike Autoren gaben, beginnend mit Aristoteles, dem Berührungssinn vor allen anderen Sinnen den Vorzug. Dieser Sinn sei mit keinem konkreten Sinnesorgan verbunden und habe dagegen mit dem ganzen dynamischen Körper zu tun. Die Berührung sei somit der direkte Weg zur Erkenntnis über die primären Eigenschaften der Dinge, die tiefste Auseinandersetzung eines lebenden Organismus mit dem Realen, eine Bedingung, lebendig zu sein und zu fühlen. (21–29)

Sirokina und Smith, die beide im Bereich der Geschichte der Psychologie forschen, weisen nach, dass die Beschreibung des Bewegungssinns als ‚sechster Sinn‘ aus Anatomie-Vorlesungen stammt, die der schottische Anatom und Physiologe Charles Bell in den 1810er Jahren für Medizinstudierende in London hielt. Bell sprach über die ‚Muskelempfindung‘ — ein Begriff, der gegen 1880 durch den neuen Terminus ‚Kinästhesie‘, der in den Schriften des Londoner Neurologen Henry Charlton Bastian erschien, ersetzt wurde. Während der 1890er Jahre nutzte man im Bereich der ästhetischen Studien das neue Adjektiv ‚haptisch‘, um die Art und Weise zu beschreiben, wie das Sehen ein Bewusstsein beinhaltet, das in Berührung integriert oder daraus abgeleitet wird. So unterschied Alois Riegl in seinem Werk *Spätromische Kunstdustrie* (1901) zwischen optischer und haptischer Wahrnehmung. Von anderer Seite schließt der Begriff der ‚Einfühlung‘, der von den Ästhetikern und Psychologen der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts wie Robert Vischer, Theodor Lipps und anderen intensiv diskutiert wurde, das kinästhetische Gefühl ein. (29–37)

Innerhalb dieses wissenschaftlichen, phänomenologischen und ästhetischen Rahmens wird in der Publikation das kulturell-intellektuelle und historisch-biografische Umfeld der russischen Avantgarde in den ersten drei Jahrzehnte des 20. Jahrhundert betrachtet. Es handelt sich um russische Kunstschauffende wie Poetinnen und Poeten, Malerinnen und Maler, Tänzerinnen und Tänzer, um Theoretikerinnen und Theoretiker und Praktikerinnen und Praktiker, und davon, wie sich ihre Beschäftigung mit verschiedenen Körperpraktiken im Alltag auf ihre Kunst auswirkte. Als Reaktion auf die konservativen, sozial geschaffenen Normen wandten sich die Kunstschauffenden neuen Fähigkeiten und neuen Körperinstrumenten zu. Dabei entdeckten sie, wie die Autorin und der Autor am Beispiel von Wsewolod Emiljewitsch Meyer-

holds Biomechanik und Alexei Kapitonowitsch Gastews Zentralinstitut für Arbeit argumentieren, (140–149) den Unterschied zwischen theoretischem Wissen („connaissance“, „znanie“) und körperlichem Wissen (Know-how, „savoir faire“, „umenie“).

In den frühen 1920er Jahren versuchte man in Russland ‚Kinemalogie‘ und Bewegungsstudien als eine selbständige Disziplin zu institutionalisieren, um Bewegungen bei unterschiedlichen Aktivitäten wie Tanz, Sport oder körperliche Arbeit zu untersuchen und diese mithilfe von Fotografie und Film festzuhalten. (15) Die Idee entstand bei Wassily Kandinsky und seinen Kolleginnen und Kollegen an der Staatlichen Akademie der Kunswissenschaften (GAKhN), die die Möglichkeit sahen, Bewegung abstrakt und als Abstraktion zu studieren, und dafür Untersuchungen konzipierten, um Bewegung zu analysieren. Der Grundstein dieser neuen Wissenschaftsform wurde aber erst ab Mitte der 1920er Jahre im Choreologischen Labor an der GAKhN von seinen Leitern, dem Kunsthistoriker Alexei Alexeewitsch Sidorow und dem Mathematiker, Philosophen und Fotografen Alexander Illarionowitsch Larionow gelegt.

Die dortige Forschung war schon früher Gegenstand detaillierter Forschungen der italienischen Kunsthistorikerin Nicoletta Misler¹. Irina Sirotkinas Untersuchungen sind in vielerlei Hinsicht eine Fortsetzung von Mislers Werk, jedoch mit einer signifikanten Änderung der Perspektive, denn Sirokina ist nicht wie Misler Kunsthistorikerin und Slawistin, sondern Historikerin der Psychologie und Tänzerin, wodurch sie die Kunst der Bewegung auch aus ihren eigenen praktischen Erfahrungen kennt. Dieser wissenschaftlich-psychologische Hintergrund und die persönlichen Erfahrungen der Autorin verleihen dem Buch einen besonderen Charakter und unterscheiden es von gewöhnlicher kunsthistorischer Literatur. Dies hat Vor- und Nachteile. Die Geschichte der Bewegungskunst, also der Kunst, sich zu bewegen, wird vor einem sehr breiten, reichen und vielfältigen historischen Hintergrund mit interessanten Exkursionen in die Geschichte der sich parallel dazu entwickelnden Naturwissenschaften und der Psychologie erzählt. Kulturhistorische Fakten und Details der Kunstgeschichte werden jedoch manchmal zu generell, ungefähr und unge nau beschrieben, und sind überwiegend mit sekundären Quellen belegt. Der besondere Blick, zugleich von Nahem und von der Ferne, spiegelt sich an verschiedenen Stellen des Buches wider, wie bei der gezogenen Parallele zwischen dem Wirken Kandinskys und Mikhail Matjuschins, dem Moskauer InKhuK und dem Leningrader GINKhuK, die im Folgenden beschrieben wird.

Das zweite Kapitel, *Suche nach tieferem Wissen*, handelt von den Avantgarde-Künstlern Kandinsky, Matjuschin, Andrei Belyj und Kazimir Malewitsch, die die Aufgabe der Kunst darin sahen, eine neue, höhere Sensibilität oder ein verfeinertes Gefühl zu entwickeln. In der russischen Sprache gibt es zwei verschiedene Wörter für Tanz: ‚tanec‘, stammt aus dem deutschen Wort ‚Tanz‘ und steht für eine formalisierte, kontrollierte Art des Tanzens. Das andere, ‚pljaska‘, bezeichnet den freien und überschwänglichen Tanz, der von der individuellen, kreativen Seele ausgeht. Tanz in diesen zwei Formen, Bewegung und Kinästhesie wurden Teil der avantgardistischen

1 Vgl. *In principio era il corpo: l'arte del movimento a Mosca negli anni '20*, hrsg. von Nicoletta Misler, Milano 1999, und kürzlich: dies., *L'arte del movimento in Russia*, Torino 2017.

Verbindung von Kunst und Leben. In Russland wurde ein solches Vorhaben seiner Natur nach als radikal und sogar revolutionär angesehen. Ein besonderes Merkmal dieses avantgardistischen Konzepts ist die Beteiligung kinästhetischer Empfindungen an der synästhetischen Wahrnehmung, die verkörperte Natur des Geistes und die spirituelle Natur der Verkörperung. Dieser Teil der Publikation ist sehr interessant, da er direkt in Kandinskys theoretische Schriften eintaucht. (54–59) Sirotkina und Smith führen bei dieser Gelegenheit Kandinsky und seine Münchner Experimente mit dem Komponisten Thomas von Hartmann und dem Tänzer Alexander Sakharoff an. Bereits 1908/09 hatte Kandinsky die Sprache der Musik und der Farbe mit der Sprache der Bewegung verbunden und so Bühnenkompositionen geschaffen. Ähnliche Versuche wurden 1920 an der Sektion monumentalier Kunst am Institut für Kunstkultur (InKhUK) in Moskau durchgeführt. Die Autorin und der Autor geben dazu ein paralleles Beispiel des Leningrader Staatlichen Institut für Kunstkultur (GINKhUK), wo verschiedene Projekte zur Farbe in der Abteilung für organische Kultur, geleitet von Mikhail Matjuschin, ausgeführt wurden. Als Vertreter der Idee des ‚erweiterten Sehens‘ war Matjuschin der Auffassung, dass jeder Kunstschaefende, wenn nicht sogar jeder Mensch, verpflichtet sei, eine ‚höhere Sensibilität‘ zu entwickeln. Ein aufmerksamer und sensibler Mensch sehe, so Matjuschin, nicht nur mit den Augen, sondern auch mit allen Organen des Körpers.

Die Parallele zwischen Kandinskys und Matjuschins Experimenten ist sicherlich interessant sowie instruktiv und zeigt den allgemeinen künstlerischen Kontext auf, der in den beiden großen russischen Hauptstädten gegeben war und in dem eine Vielzahl der Farbexperimenten entstanden. Der Vergleich erfolgt im Buch aber zu generell und beruht auf keiner konkreten Analyse. Es ist hervorzuheben, dass Kandinsky 1920 im InKhUK, während das GINKhUK zwischen 1923 und 1925 in Leningrad aktiv war. Zu dieser Zeit war Kandinsky schon nach Deutschland übersiedelt. Aufgrund der schnellen Abfolge von historischen Ereignissen und gesellschaftlichen Umbrüche in den frühen 1920er Jahren in Russland ist es schwierig, diese beiden Institutionen miteinander zu vergleichen; wenngleich sie nur wenige Jahre trennen, könnte man doch von gänzlich unterschiedlichen Epochen und Zeitaltern sprechen.

In der russischen Wissenschaft wurden auch andere Experimente zur Entwicklung ungewöhnlicher Sensibilität und zur Bildung neuer Sinnesorgane durchgeführt. Ein weiteres Beispiel ist die Forschung des sowjetischen Psychologen Aleksej Nikolaewitsch Leontjew, der die Differenzierung von Farben mithilfe der Handfläche untersuchte und dabei die Fähigkeit, mit der Haut zu ‚sehen‘, untersuchte. Der Schlüssel zur Ausbildung einer solchen Fähigkeit lag nach Leontjews Meinung in der Aktivität: Die Versuchspersonen begannen die Farbe über Mikrobewegungen der Hand zu differenzieren. Die Forschung schien also die intime Rolle des Bewegungssinns bei der Erweiterung der Wahrnehmungsmöglichkeiten zu zeigen. Diese Experimente fanden in den Jahren 1936 bis 1939 am Institut für Psychologie in Moskau und am Kharkow-Pädagogischen Institut statt. In gewisser Weise war dies die radikalste praktische Forschung zu den Möglichkeiten der Erweiterung der Wahrnehmung. (58)

Die Stärke und das Interesse des Buches liegen sicherlich in der Vielfalt der Beispiele, die das russisch-künstlerische Leben in den ersten dreißig Jahren des 20. Jahr-

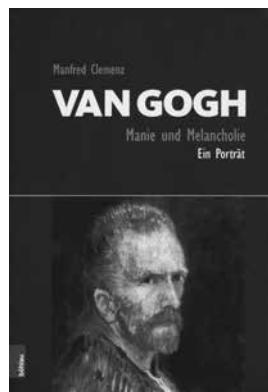
hunderts von verschiedenen Seiten veranschaulichen. Als eines dieser Beispiele ist das sogenannte Institut für lebendiges Wort (1918–1924) in Petrograd-Leningrad zu erwähnen. Eine ungewöhnliche Organisation, die Rhetorik lehren sollte und gleichzeitig Kurse in Pantomime, Gestik, Ausdrucksbewegung und Ähnlichem anbot. Die dortigen Aktivitäten waren Teil eines größeren Projekts, das auf den russischen Symbolismus von Wjatscheslaw Iwanow zurückzuführen ist und darauf abzielte, zur synkretistischen Natur zurückzukehren und das lebendige, gesungene und getanzte Wort wieder in das Theater zurückzuführen. (74–80) In dem vierten Kapitel mit dem Titel *Sprechende Bewegung* untersuchen Sirokina und Smith die Verbindung von Tanz und Sprache in der Poesie, insbesondere am Beispiel des symbolistischen Poeten und Anthroposophen Andrej Bely sowie der kreativen Zusammenarbeit der barfuß tanzenden Tänzerin Isidora Duncan und dem Dichter Sergei Esenin. (81–98)

Im folgenden Kapitel, das dem ‚Vierten Weg‘ gewidmet ist, einer spirituellen Lehre zur ganzheitlichen Entwicklung des Menschen, begründet durch den Esoteriker Georges I. Gurjieff, finden wir das Thema der Integration der esoterischen Praktiken in das Theater anhand des Beispiels der Aufführung eines Stückes von Innokentij Annenskij, *Phamira Kithared* im Kammertheater in Moskau im Jahre 1916. Unter der Leitung Alexander Tairows wurde dieses Stück mithilfe der Bühnendekorationen und den Kostümen, die von der Künstlerin Aleksandra Exter entworfen wurden, auf kubistisch-futuristische Weise aufgeführt. Unter anderem ist ein Fragment des Bühnenbildes von Exter für eine andere von Tairows Inszenierungen, *Salome* von Oscar Wilde (1917), auf dem Cover der Publikation abgebildet; leider wird nicht klar, warum der Name Exters in der entsprechenden Bildunterschrift nicht aufgeführt ist. Tairow, der das Licht als einen wichtigen Teil der Inszenierung im Theater verstand, unternahm große Anstrengungen, um Alexandre de Salzmann, einen jungen Lichtkünstler nach Moskau zu bringen, der kurz zuvor das Auditorium in Hellerau in einen Lichtraum verwandelt hatte. Salzmann nutzte das Licht als Medium für den ästhetischen Ausdruck von Seele und Körper, als zwei Seiten einer Realität und auch um neue Möglichkeiten dafür zu schaffen, die räumlichen und bewegenden Qualitäten von Ereignissen auf der Bühne wahrzunehmen. Salzmann, der Malerei in Moskau und München studiert hatte, wo er unter anderem mit Kandinsky und Rainer Maria Rilke in Verbindung stand, lernte Émile Jacques-Dalcroze kennen und heiratete eine von dessen Schülerinnen, Jeanne Allemand-Matignon. Im Sommer 1919 trafen Salzmann und seine Frau schließlich Georges I. Gurjieff in Tiflis und wurden Anhänger seiner esoterisch-spirituellen Lehre. In seiner Bühnenbeleuchtung verwendete Alexander Salzmann konzentriertes Licht, das einer besonderen Qualität der Erfahrung des Selbst in der Welt entsprechen sollte, während Jeanne Salzmann diese Erfahrung in der rhythmischen Bewegung liegend verstand. Letztere hinterließ Notizen zu Übungen, die Gurjieff aus dem Yoga entlehnt hatte und in denen durch Bewegung und deren Empfindung das Bewusstsein für die ‚Präsenz‘ des eigenen Selbst in der Welt erlangt werden soll. Dieses Beispiel zeigt auf, dass die Kunstschaefenden der Avantgarde und die esoterisch Praktizierenden an ein und demselben Punkt ankamen. Die Kinästhesie wird also, so Sirokina und Smith, zum zentralen Begriff für sinnliches und emotionales Wissen. (107–125)

In den letzten beiden Kapiteln des Buches wird das Thema von Wissen und Denken mit dem Körper weitergeführt. Der postrevolutionäre Kult der Arbeit sowie die Entwicklung der industriellen Kunst und des Konstruktivismus ebneten zweifellos den Weg für das Wachstum von Alternativen zum akademischen Wissen. So spielte in der UdSSR die Diffusion von Techniken des Körperdenkens, Sport, Tanz, Theater und Zirkus, nicht weniger eine Rolle als die ideologischen Parteidirektiven oder formalistischen Theorien. Beispielhaft sind hier die biomechanischen Übungen von Meyerhold, der diese im Theater einführte, um dem Schauspieler und der Schauspielerin das Denken mit dem Körper beizubringen. (140–149)

Dass viele Kunstschauffende sowie Theoretikerinnen und Theoretiker der russischen Avantgarde den Bewegungssinn zur Grundlage ihrer Lebensweisen nahmen, macht ihr künstlerisches Wirken außerordentlich lebendig. Durch ihr Beispiel sehen wir, so schließen Sirokina und Smith ihre Publikation, dass die Praxis der Bewegung im Alltag, das Know-how, die Wege ebnet und öffnet, um etwas Besonderes zu erreichen. (170f.) Diese Schlussfolgerung zeigt deutlich, welche Rolle die Autorin und der Autor der Kunst in ihrem theoretischen Ansatz zuweisen. Dabei gehen Sirokina und Smith eindeutig illustrativ und exemplarisch vor und dennoch können Rückschlüsse zu allgemeineren Überlegungen zur Rolle der Bewegung gezogen werden, zu dem, was als ‚Körperwissen‘ bezeichnet wird. Sirokina und Smith zeigen in ihrer Publikation die Verhältnisse zwischen der Praxis der Bewegung im Alltag und dem künstlerischen Schaffen der russischen Avantgarde außerhalb des üblichen kunsthistorischen und ästhetischen Rahmens auf, betten die Kunst in einen erweiterten Lebenskontext ein und zeigen ihre Rolle innerhalb des Lebens eines Individuums auf.

NADIA PODZEMSKAIA
Paris



Manfred Clemenz; Van Gogh: Manie und Melancholie. Ein Porträt; Köln: Böhlau 2020; 450 S.; ISBN 978-3-412-51594-2; € 55

Noch nicht zwei Jahre ist es her, als die Stadt Frankfurt sich am großartigen Geschenk einer Ausstellung zu Werken von Vincent van Gogh erfreuen durfte.¹ Das Vergnügen am Rausch der Farben bot überdies erneut Gelegenheit, Kontextualisierungen nachzuspüren, die künstlerische Vorbilder in Erinnerung rufen und die rasante Rezeption in der nachimpressionistischen Malerei aufzeigen. In dieser kunsthistorischen Brechung, die in Bezug auf Pinselführung, Palette und Bildkomposition den Weg zu einem individuellen

¹ *Making van Gogh*, hrsg. von Alexander Eiling und Felix Krämer, Ausst.-Kat. Städel Museum Frankfurt a. M., 23.10. 2019–16.02.2020, München 2019.