

wogen werden, ob bereits ein Maler wie Frans Hals (1582/83–1666) für Rayski zum Begriff geworden sein könnte. Den „Fröhlichen Trinker“ des Rijksmuseums dürfte er kaum übersehen haben, und es ist vorstellbar, daß der Dresdner Maler die Reise zielgerichtet nutzte, um auch andere Sammlungen – seien es öffentliche Sammlungen in einer der benachbarten Städte oder eine der namhaften Privatsammlungen in Amsterdam – zu besichtigen. Rembrandts Bildnis des Bürgermeisters Jan Six – bis heute in der Sammlung der Familie erhalten und zugänglich – offenbart eine solche Nähe in den künstlerischen Auffassungen, daß man es geradezu bedauern möchte, sollte Rayski eine Besichtigung des Originals versäumt haben.

Und noch eine weitere Frage wäre mit dem Amsterdamer Besucherbucheintrag zu diskutieren. Rayski muß die Reise nicht allein unternommen haben. Zumindest besuchten der Berliner Maler Carl Steffek (1818–1890) und der Kölner Dombaumeister Ernst Friedrich Zwirner (1802–1861) am gleichen Tag das Museum. Auch einer der befreundeten Gönner könnte den Maler begleitet haben. Dies bedarf allerdings einer Verifizierung, die mit der genannten Quelle allein nicht sicher zu leisten ist.

Die beiden Kataloge liefern weitere Bausteine zur Erschließung der Kunst Ferdinand von Rayskis. Eine neue, umfassende Monographie zu Künstler und Werk sollte folgen.

ULF HÄDER
Jena

Susanne Ramm-Weber: Mit der Sichel in der Hand. Mythos und Weiblichkeit in der sowjetischen Kunst der dreißiger Jahre (*Studien zur Kunst*, 2); Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2006; VI u. 233 S., mit 114 SW- und 18 farb. Abb. auf 56 Tafeln; ISBN 978-3-412-36305-7; € 34,90

Maxim Gorkis Rede vor dem Schriftstellerkongreß im Jahr 1934 hat Berühmtheit erlangt, weil sie den Vollzug der kulturpolitischen Wende in der Sowjetunion hin zur endgültigen Gleichschaltung der Künste und der Künstler unter dem Primat des „Sozialistischen Realismus“ markiert¹. Doch Gorki hat in dieser Rede nicht nur die sozrealistischen Prinzipien der „Parteilichkeit“, des „Typischen“, der „Volkstümlichkeit“ und der „wahrheitsgetreuen Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung“ postuliert und sie mit der mythischen Verheißung eines besseren, glücklicheren Lebens im Sozialismus Stalinscher Prägung verbunden, sondern er forderte auch, daß die sowjetische Literatur und Kunst ein neues Bild der Frau schaffen solle. In der Gesamtsicht dieser drei Punkte ergibt sich ein spezifisches kulturelles Muster, in dem Weiblichkeit eine tragende Rolle für das versprochene Wohlergehen der von Gorki metaphorisch zur „Familie“ erklärten Gesellschaft erhält. Und tatsäch-

1 MAKSIM GOR'KIJ: Über die sowjetische Literatur, 1934, dt. in: Hans Jürgen Schmitt/Godehard Schramm (Hrsg.): Sozialistische Realismuskonzeptionen. Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Sowjetschriftsteller; Frankfurt am Main 1974, S. 51–84.

lich sind alle drei Punkte gemeinsam konstitutiv für die Rolle, die die Frau in der sowjetischen Bildwelt der 30er Jahre einnimmt: Frauen und Aspekte der weiblichen Lebenswelt werden in dieser Zeit als Bildthemen der Malerei erheblich aufgewertet und nehmen im Vergleich zum vorangegangenen Dezennium rein quantitativ deutlich zu. Nicht nur dies: auch in der Entfaltung spezifischer Motive, Attribute und Details sind gravierende Veränderungen gegenüber der sowjetischen Kunst der 20er Jahre zu beobachten. Dies bildete den Anlaß für Susanne Ramm-Weber, in ihrer Bielefelder Dissertation das Phänomen einer eigenständigen Untersuchung zu unterziehen und nach den Ausprägungen, aber auch Funktionen dieser „Weiblichkeitsimaginationen“ der Stalinzeit zu fragen. Ein Unterfangen, bei dem ihr die noch immer recht seltene Doppelqualifikation des Slawistik- und Kunstgeschichtsstudiums zugute kam.

Für ihre Untersuchung konnte sich Susanne Ramm-Weber auf verschiedene Vorarbeiten stützen, von denen vier besonders hervorzuheben sind: Zuvorderst ist Wladimir Papernis mittlerweile klassische, dennoch leider in keine westliche Sprache übersetzte Studie „Kultura ‚Dwa‘“ (Kultur „Zwei“) zu nennen, in der er das sowjetische kulturelle Leben der 20er Jahre („Kultur eins“) mit dem der 30er Jahre („Kultur zwei“) vergleicht und dabei deren paradigmatische Gegensätzlichkeit auf vielen Ebenen herausarbeitet². Sodann hat Hans Günther mit seinen kultur- und literaturwissenschaftlichen Studien über quasi-mythische Figuren, wie den „Helden“ oder Stalin als „Vater“, wesentlich zur Erhellung der sowjetischen Kultur der 30er Jahre beigetragen³. Bezogen auf die Bildkünste ist schließlich Boris Groys' „Gesamtkunstwerk Stalin“⁴ zu erwähnen, vor allem aber die weniger bekannt gewordene, aber substanziellere Studie von Hubertus Gassner und Eckhart Gillen über die sowjetische Bildkunst, in der auch erstmals die gravierenden Veränderungen im Frauenbild der sowjetischen Kunst der 20er und 30er Jahre konstatiert werden⁵.

Indem sie an diese Vorarbeiten anschließt, kommt Susanne Ramm-Weber nicht umhin, zu den dort in Bezug auf die Stalinkultur eingeführten Termini Stellung zu beziehen: konkret bezieht sich das auf den von Boris Groys verwandten Begriff „Mythos“ und den von Hans Günther eingebrachten, auf C. G. Jung zurückgehenden Begriff „Archetypus“. Letzterer erscheint problematisch, weil seine ursprünglich tiefenpsychologisch-affirmative Bedeutung als einer im Unbewußten des Menschheitskollektivs verankerten Sinnfigur faktisch konträr steht zu der von Günther selbst intendierten (historisch-kritischen) Bedeutung als eines zwar auf älteren nationalen Traditionen beruhenden, letztlich aber durch staatliche Propaganda erzeugten mythis-

2 VLADIMIR PAPERNYJ: Kul'tura „Dva“, Ann Arbor 1985.

3 HANS GÜNTHER: Der sozialistische Übermensch. Maxim Gorkij und der sowjetische Heldenmythos; Stuttgart 1993; DERS., Mudryj otec Stalin i ego sem'ja, in: *Russian Literature* 43, 1998, S. 205–220.

4 BORIS GROYS: Gesamtkunstwerk Stalin; München 1988; – darauf aufbauend: DERS./MAX HOLLEIN (Hrsg.): Traumfabrik Kommunismus. Die visuelle Kultur der Stalinzeit; Ostfildern-Ruit 2003.

5 HUBERTUS GASSNER/ECKHART GILLEN: Vom utopischen Ordnungsentwurf zur Versöhnungsideologie im ästhetischen Schein (1982), in: Agitation zum Glück: sowjetische Kunst der Stalinzeit; Bremen 1994, S. 27–59.

schen Bildes. Vollends obsolet erweist er sich, wenn man, wie es Susanne Ramm-Weber unter Rückgriff auf feministische Autorinnen unternimmt, die Weiblichkeitsbilder der Stalinzeit als patriarchalische Projektionen begreift und damit von der Naturalisierung befreit, die in C. G. Jungs Theorie angelegt ist. Der Begriff des „Mythos“ ist zwar mit dieser Problematik nicht behaftet, jedoch von mehreren Autoren (Ernst Cassirer, Max Horkheimer/Theodor W. Adorno, Roland Barthes u. a.) in verschiedener Weise auf moderne Kulturphänomene angewandt worden, sodaß er als wissenschaftliche Kategorie einer präzisen Bestimmung bedarf. Susanne Ramm-Webers Ausführungen hierzu im begrifflich-methodischen Teil ihrer Arbeit bleiben eher blaß und unentschieden; letztlich verwendet sie alle Termini synonym. Zu Recht immerhin spricht sie vorwiegend von „Weiblichkeitsimaginationen“, was zweifellos die sachlich treffendste Formulierung ist.

Die Hauptqualität des Buches liegt in den Bildanalysen, die auch den quantitativ umfangreichsten Teil der Arbeit ausmachen. Hier systematisiert die Autorin das vorliegende Material in insgesamt 16 Themengruppen, darunter „Feldarbeit“, „entblößte Frau“, „Fest feiern“, „Mutterschaft“, „Frau und Bildung“ etc. Es erweist sich, daß ein recht breites Spektrum von Motiven des weiblichen Lebensalltags – von der Arbeit über die Banja (das traditionelle Sauna-Bad) bis zur Mutterschaft – erfaßt ist, hierbei aber Idealisierungen vorgenommen werden, die nicht nur mit der Lebensrealität nicht übereinstimmen (obwohl sie genau dies vorgeben zu tun), sondern auch dazu dienen, ein spezifisches ideologisches Modell von Weiblichkeit zu transportieren. Dabei ist ein durchgängiger Bruch mit dem in den 20er Jahren vorherrschenden Weiblichkeitsideal zu konstatieren. Dieser Wandel in der Bildwelt korrespondiert, wie die Autorin in einer konzisen und informativen Darstellung herausarbeitet, unmittelbar mit entsprechenden Umbrüchen in der ökonomischen, sozialen und politischen Situation der Frauen in der Sowjetunion. Der in den 20er Jahren noch vorwiegend kräftig und sportlich charakterisierte weibliche Körperbau weicht ab 1932 einem schlanken, zierlichen Typus mit breitem Becken – gezeitigt wird nicht mehr die gleichberechtigt am Aufbau des Sozialismus beteiligte Genossin, sondern die fruchtbare und mütterliche Frau. Analog dazu wird das burschikos im Nacken geknotete Kopftuch ersetzt durch das im Nacken geknotete Haar oder den Hut, Hose und Rock werden ersetzt durch das Kleid, und es tauchen zahlreiche konventionelle Weiblichkeitsattribute auf wie z. B. Teller, Schüssel, Korb und insbesondere Blumen. Eine gezielte Blick- und Lichtregie betont, im Dienste einer „gebremsten Erotisierung“ (S. 127) stehend, die sekundären Geschlechtsmerkmale. Als wichtigste Eigenschaften der Frau werden Schönheit und Fruchtbarkeit herausgestellt. Optimismus, Lebensfreude und Begeigerungsfähigkeit sind im Stalin-Sozialismus für beide Geschlechter verbindlich; es verwundert daher nicht, daß realistische Porträts alter Frauen, die einige Künstler zu Beginn der dreißiger Jahre als Bildnisse ihrer Mütter schufen, von der zeitgenössischen Kunstkritik nicht goutiert worden sind.

Damit ist die Rolle der staatlich kontrollierten Kunstkritik angesprochen, deren Funktion in diesem Zusammenhang nicht unterbewertet werden kann, da sie – wie exemplarisch an Kusma Petrow-Wodkin erörtert wird – die Künstler systematisch

„erzieherisch“ (mit Lob und Tadel als Steuerungsmitteln) bearbeitet hat. Es ist nur folgerichtig, daß Susanne Ramm-Weber der Kunstkritik ein eigenes Kapitel widmet und darüber hinaus ihre Bildbeschreibungen stets mit der Bewertung durch die zeitgenössische Kunstkritik konfrontiert. Das Verfahren überzeugt, da es dazu beiträgt, das Wechselverhältnis von Text und Bild zu erhellen, ohne beides ineinander aufgehen zu lassen. Bemerkenswert ist dabei auch, daß die Urteile bis in die Perestroika-phase hinein fast unverändert geblieben sind!

Ein weiterer interessanter Aspekt der Untersuchung besteht darin, daß die Autorin sich nicht allein damit begnügt, den Kanon der Weiblichkeitsmotive aufzufächern, sondern in einem zusätzlichen analytischen Schritt versucht, die Verankerung dieser Motive in der russischen Kulturgeschichte herauszuarbeiten. Zu diesem Zweck ordnet sie die verschiedenen Bildmotive drei Gruppen zu, die sie jeweils auf einen Weiblichkeitstypus der altrussischen Tradition zurückführt: 1. den altrussischen heidnischen Mythos von der „Mutter feuchte Erde“, 2. den christlich-orthodoxen Kult um Maria als Gottesgebälerin, der in entsprechenden Ikonentypen (Wladimirskaja, Snamenia u. a.) seinen Ausdruck findet und 3. die gleichfalls christlich-orthodox fundierte und um 1900 durch die russischen Religionsphilosophen Wladimir Solowjow und Sergej Bulgakow aktualisierte Vorstellung von Sophia als göttlicher Weisheit und weiblichem Weltprinzip. Tatsächlich gelingt es der Autorin, an mehreren Bildern Bezüge zu diesen mythologischen Figuren aufzuzeigen: besonders auffallend ist die enge Konnotation von Frau und fruchtbarer Erde bzw. Wasser in den Darstellungen von Feldarbeiterinnen und in den bemerkenswert zahlreichen Bildern Badender, die übrigens sexuelle Untertöne bewußt vermeiden. Eindeutige Bezüge zur Gottesmutterikone weisen die zahllosen Mutterbilder von Kusma Petrow-Wodkin, Alexander Dejneka, Kliment Redko u. a. auf, in denen wesentliche Merkmale der Ikonenmalerei „substratartig aufgenommen“ (S. 105) und zugleich säkularisiert sind. Auch das sophiologische Ideal scheint mitunter durch, so etwa in Dejnekas Gemälde „Junge Frau mit Buch“ (1934).

Allerdings hat Susanne Ramm-Weber in ihren Bildanalysen die Zuordnung zu den drei Typen nicht systematisch durchgeführt – und dies zu Recht, denn den Nachweis solcher Beziehungen durchgängig zu führen wäre wohl ohne eine gewisse Gewaltsamkeit kaum möglich gewesen. Zur Schärfung der Argumentation wäre es allerdings nützlich gewesen, Bilder der westlichen Tradition als Vergleichsmaterial heranzuziehen. Dann hätte sich erwiesen, daß etwa die Beziehung Frau-Erde oder Frau-Wasser keineswegs allein in der russischen Bildtradition geläufig ist – und dies hätte wiederum ermöglicht (und erzwungen), das „typisch Russische“ in Abgrenzung zu abendländisch-patriarchalischen Traditionslinien präziser zu bestimmen. Ohnehin ist ja die slawistische Forschung stets ein wenig gefährdet, dem russischen Selbstbild als das „ganz und gar Andere des Westens“ zu unterliegen und durchaus auch vorhandene Gemeinsamkeiten unterzubewerten. In jedem Fall hat Susanne Ramm-Weber die Grundlinien aufgezeigt und damit das Feld für die weitere Forschung bereitet. Sie selbst weist darauf hin, daß es hinsichtlich der sowjetischen Kunst noch etliche Forschungsdesiderate gibt, so etwa bezogen auf die Kunstkritik

der Stalinzeit. Es bleibt also zu hoffen, daß die russische Kunstgeschichte ihren Exotenstatus innerhalb der westlichen Fachkultur endlich überwindet und sich, wie es ja bereits geschieht, zunehmend mehr Kolleginnen und Kollegen finden, die spezifisch kunsthistorische Kompetenz in die Analyse der russischen Bildwelt einfließen lassen und dieses bedeutende Arbeitsfeld nicht mehr allein den teilweise in der Sache höchst verdienten Forschern von der Slawistik überlassen!

Abschließend ist zu erwähnen, daß Susanne Ramm-Weber für das ewig ungelöste Problem der Übertragung russischer Namen und Begriffe in die lateinische Schrift eine tragfähige Lösung gefunden hat: So verwendet sie im Fließtext ihres Buches die altvertraute Duden-Transkription, die zwar wissenschaftlich nicht korrekt, aber dafür auch für alle des Russischen Unkundige nachvollziehbar ist; im wissenschaftlichen Anhang hingegen verwendet sie die insbesondere für bibliographische Angaben unverzichtbare wissenschaftliche Transliteration. Dies scheint mir ein tragfähiger Kompromiß zu sein, weshalb ich ihr Verfahren auch für diese Rezension übernommen habe.

VERENA KRIEGER

*Institut für Kunstgeschichte
Universität Stuttgart*

Ursula Lehmann-Brockhaus: Asger Jorn in Italien. Werke in Keramik, Bronze und Marmor, 1954–1972; Silkeborg: Silkeborg Kunstmuseum 2007; 287 S., zahlr. Abb.; ISBN 87-87932962; 515 Dkr.

„Über Jorns Zeit in Italien wird Ursula Lehmann-Brockhaus ein Werk vorlegen, allerdings nicht in absehbarer Zeit“¹, so schrieb Roberto Ohrt treffend knapp vor fast 20 Jahren in seinem Buch über die Situationistische Internationale und hatte damit zwei wesentliche Aspekte der nun vorliegenden Arbeit auf den Punkt gebracht. Zum einen handelt es sich um ein Projekt, an dem die Autorin bereits seit den 70er Jahren arbeitet und das keiner unmittelbaren terminlichen Bindung unterlag. Zum anderen erhoffte man sich nicht zuletzt deshalb, das Buch würde dem Anspruch eines Werks, um nicht zu sagen des Lebenswerks der Autorin, gerecht werden. Umso spannender, daß nun das fertige Produkt der in Rom lebenden Kunsthistorikerin vorliegt. Auf beinahe dreihundert, reich bebilderten Seiten teilt sie uns ihr gesamtes Wissen zum plastischen Werk des dänischen Künstlers Asger Jorn (1914–1971), welches sich im Wesentlichen mit dessen Wirken in Italien deckt, mit.

Die Arbeit ist in drei übergeordnete Abschnitte unterteilt, wovon der erste vier Texte der Autorin beinhaltet. Dann folgen Appendici mit bisher größtenteils unveröffentlichten Orginaldokumenten, wie Briefen, Ausstellungsprogrammen, Jorns Werkstattnotizen, u. ä. Den Abschluß bildet ein Textteil mit der Überschrift: „Jorn in der Erinnerung seiner italienischen Freunde“, sowie eine Biographie des Künstlers.

1 ROBERTO OHRT: *Pantom Avantgarde. Eine Geschichte der Situationistischen Internationale und der modernen Kunst*; Hamburg 1990.