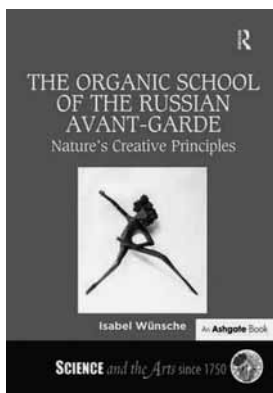


erforscht ist, geht aus den oft sehr ausführlichen Literaturangaben im Katalog und aus der beinahe zwanzigseitigen Bibliografie deutlich hervor, dass vor allem zu seinen Hauptwerken durchaus Literatur vorhanden ist. Des Weiteren gebraucht der Autor allzu häufig den aus meiner Sicht problematischen Begriff des ‚Antwerpener Manierismus‘. Max J. Friedländer hatte ihn vermutlich nur erdacht, um eine Gruppe zu meist namenloser Künstler, die um 1515 in Antwerpen tätig waren, abzuwerten und sie von ‚großen Meistern‘ wie Joos van Cleve oder Quentin Massys klar abzugrenzen. Vor allem Letzteres ist in meinen Augen höchst problematisch, da eine klare Trennung dieser Künstler nicht möglich ist. Jan de Beer stand in ständigem künstlerischen und persönlichen Austausch mit Malern, die heute (aus unterschiedlichen Gründen) bekannter sind als er. Sie alle sind Teil der Antwerpener Kunst des frühen 16. Jahrhunderts. Außerdem darf man nicht vergessen, dass es den Begriff des ‚Antwerpener Manierismus‘ im frühen 16. Jahrhundert nicht gab. Schade ist ferner auch, dass zahlreiche Aspekte der Kunst Jan de Beers, die eine ausführlichere Diskussion verdienen – zum Beispiel sein Verhältnis zur holländischen beziehungsweise zur deutschen Kunst, oder das Problem seiner stilistischen Entwicklung – von Ewing entweder vollständig ignoriert oder nur am Rande erwähnt werden.

Trotz aller Kritik muss man dem Autor aber dennoch zugestehen, dass er auf dem Gebiet der niederländischen Malerei des frühen 16. Jahrhunderts mit seiner de Beer-Monografie eine wichtige Lücke in der Forschung geschlossen und insgesamt doch eine wichtige Grundlage für die weitere Bearbeitung dieses Künstlers geschaffen hat. Es ist zu hoffen, dass die Wiederentdeckung Jan de Beers fortgesetzt wird und seine Kunst – zum Beispiel in Form einer Ausstellung – endlich die Würdigung erfährt, die ihr in der Vergangenheit zu Unrecht verwehrt blieb.

ANNA SIMON
Wien



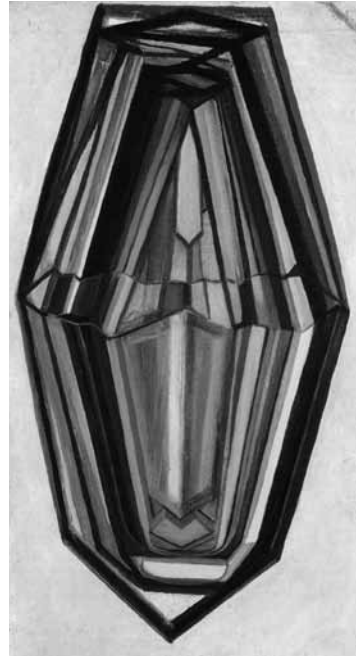
Isabel Wünsche; The Organic School of the Russian Avant-Garde. Nature's Creative Principles (Science and the Arts since 1750); Aldershot: Ashgate 2015; 242 S., 12 farb. u. 41 s/w-Abb.; ISBN: 978-1-4724-3269-8; £ 75

Das in der Reihe *Science and the Arts since 1750* auf Englisch erschienene Buch mit dem Titel *The Organic School of the Russian Avant-Garde. Nature's Creative Principles* stellt eine Studie mit dem Ziel der Ausdifferenzierung der russischen Avantgardebewegung des frühen 20. Jahrhunderts dar. Die Autorin Isabel Wünsche analysiert hier jene KünstlerInnen, die auf ihrer Suche nach einer „neuen und absoluten Kunstform“ (2) die sogenannte ‚Organische Schule‘ in St. Petersburg begründet haben. Die VertreterInnen dieser Parallelbewegung zu der im Westen



Jan Ciągliński mit Studierenden in seinem Studio in St. Petersburg, ca. 1910, Fotografie, Nationalmuseum Warschau (37)

bekannteren Moskauer Schule fanden ihre Inspiration in der Natur und Seele des Menschen und formulierten hieraus ihre ‚ kreativen Prinzipien‘, welche sie nutzten, um eigene künstlerische Praktiken zu entwickeln. Es handelt sich dabei um kein neues Thema: Dass nicht alle russischen KünstlerInnen der Avantgarde in eine rein kubistisch-konstruktivistische Linie gestellt werden können, wurde in der Literatur bereits in den 1980er Jahren festgestellt, worauf sich Isabel Wünsche in ihren Ausführungen zu Beginn auch ganz bewusst bezieht. Die einstige Kritik der Russen am Kubismus in Paris zu Beginn des Jahrhunderts als „formless mass“ und „cold mathematical apportionment“ findet sich in Charlotte Douglas’ Aufsatz aus dem Jahr 1984. (153) Aber auch Christina Lodder erweiterte schon ein Jahr zuvor westliche Studien zum Russischen Konstruktivismus und verwies auf den experimentellen Charakter konstruktivistischer Entwürfe, womit sie an Camilla Grays Schrift *The Great Experiment. Russian Art 1863–1922* aus den frühen 1960er Jahren anknüpfte. Und im Jahre 1991 erschien der von Heinrich Klotz herausgegebene Katalog zur Ausstellung ‚Michail Matjuschin und die Leningrader Avantgarde‘ im Badischen Kunstverein in Karlsruhe. Es folgten insbesondere nach dem Fall des Eisernen Vorhangs in den 1990er Jahren zahlreiche von russischen Kuratoren veranstaltete Schauen zu diesem Thema, welche die Autorin auch aufzählt. Genauso wie sie auf Evgueny Kovtun und dessen einzelne Schriften verweist, aber den Gesamtüberblick, den der russische Kurator und Kunsthistoriker 2014 über die Vielzahl der unterschiedlichen Bewegungen und Schulen mit der Publikation *Russische Avantgarde* liefert, ausspart. Nicht zuletzt Wünsche selbst hatte schließlich in ihrer deutschsprachigen Publikation aus dem Jahr 2012 mit dem Titel *Kunst&Leben: Michail Matjuschin und die Russische Avantgarde in St. Petersburg* auf diese Gegenströmung innerhalb der russischen Avantgarde mit ihrem Hauptvertreter Matjuschin aufmerksam gemacht. Es stellt sich folgerichtig nicht nur die Frage nach dem Mehrwert einer



*Michail Matjuschin, Self-Portrait: Crystal, 1917,
Öl auf Leinwand, 70,0 x 37,3 cm, Museum Ludwig
Köln (Farbtafel)*

englischsprachigen Fassung, sondern auch, was den Leser in den insgesamt fünf Kapiteln zum Thema „Anti-Kubisten“ (2) erwartet. Beim Lesen wird schnell deutlich, dass es tatsächlich noch Leerstellen gibt, die es lohnt zu füllen.

Gleich zu Beginn formuliert Isabel Wünsche die Aufgabe, der in der Kunsttheorie bislang gültigen Auffassung von einer einheitlichen russischen Avantgardebewegung (1908–1932), die ein streng rationales Verständnis von Kunst zur Grundlage hat, eine naturzentrierte Sichtweise mit organischen und fließenden Modellen entgegenzusetzen. Hierzu wird in einem ersten Schritt auf den Begriff des Organischen als Metapher für Kreativität, welcher seinen Ursprung im 18. Jahrhundert hat, sowie auf den Einfluss der in der Literatur vorherrschenden Neoromantik als Folge der weitläufigen Bergson-Rezeption zu Beginn des 20. Jahrhunderts verwiesen. Die Zeit kurz vor und nach dem *Fin de Siècle* ist für ihren ambivalenten Charakter bekannt und so verwundert es nicht, wenn uns die Autorin nun jene KünstlerInnen nennt, die sich intensiv mit der Psychologie menschlicher Wahrnehmung auseinandersetzten. Dabei orientierten sich viele der russischen KünstlerInnen an den im späten 19. Jahrhundert wirkenden Philosophen und Naturwissenschaftlern Gustav Theodor Fechner (1801–1887), Wilhelm Wundt (1832–1920) und Ernst Mach (1838–1916) und sprachen sich in Ergänzung zur positivistischen Wissenschaft für einen „psychologischen Parallelismus“ aus (18), welchen sie innerhalb ihres dualistischen Modells entwickelten. Aber auch von russischen Philosophen wie etwa Petr Ouspensky (1878–1947) geprägt, interessierten sie sich für das kosmische Bewusstsein (23), das der moderne Mensch mit seinem nunmehr sensi-

bilisierten Wahrnehmungsapparat in der Lage sei zu erfassen. Dass sie dabei ganz unter dem Einfluss der damals neuen Erkenntnisse der Evolutionsbiologie (insbesondere der Lamarckschen Theorie) standen, erklärt die Vorstellung an die stufenweise Vervollkommnung des Menschen. Nicht selten trafen sich die KünstlerInnen zu okkulten Sitzungen, einige wenige waren Mitglieder religiöser Sekten.

Die Bedeutung der Intuition für eine holistische Erfassung der Lebenswelt stieß bei dem Maler Jan Ciagliński (1858–1912), dem Physiker und Künstler Nikolai Kulbin (1868–1917) und der Dichterin und Malerin Jelena Guro (1877–1913) auf großes Interesse und entfaltete sich künstlerisch auf besondere Weise. Wünsche zufolge können alle drei als WegbereiterInnen der St. Petersburger Schule aufgefasst werden. Ausführlich erfahren wir über Ciaglińskis „integratives Sehen“ (33), das stark von der impressionistischen Malerei beeinflusst war und das er seinen Schülern, darunter dem Begründer der Organischen Schule Michail Matjuschin, erfolgreich vermittelte. Genauso werden wir über Kulbins eigene Interpretation des Psycho-Impressionismus (46) und Guros prononcierten Anti-Urbanismus, welcher in der Tradition Lew Tolstois (51) stand und bis auf Baudelaires *Les Fleurs du Mal* (50) zurückgeführt werden kann, informiert. Damit wären auch die drei Hauptmerkmale der Organischen Schule, die hier eine wesentliche, wenngleich nicht unkritische Weiterentwicklung erfuhren, genannt. Die spezifische künstlerische Entwicklung im vorrevolutionären Russland sei nämlich zunächst vor dem Hintergrund des Impressionismus und des kurz darauf aufkommenden Symbolismus in Literatur und Kunst zu sehen. Gerade die für die Pleinairmalerei grundlegenden Aspekte der Wahrnehmung und Stimmung fanden hier einen fruchtbaren Boden vor. Allerdings ließ die realistische Prägung, wie sie besonders um 1900 im Land der Maler, Dichter und Literaten vorherrschte und maßgeblich durch frühe Schriftsteller wie etwa Nikolaj Gogol beeinflusst war, eine vollständige Rezeption der impressionistischen Malerei nur bedingt zu. Unter dem traditionellen Einfluss wandten sich die St. Petersburger KünstlerInnen im Verlaufe des Jahrzehnts vielmehr den Kriterien der Symbolisten (insbesondere der skandinavischen Variante) zu und entwickelten malerische Verfahrensweisen, die im Sinne des Holismus metaphysische Forschung mit mythologischen Motiven imaginativ erfassten. Zwar waren sie dadurch in ihrer Bildsprache weniger radikal als die Zeitgenossen in Moskau, dafür jedoch umso näher an Westeuropa, insbesondere München und dem hier vertretenen Post-Symbolismus. (6, 40)

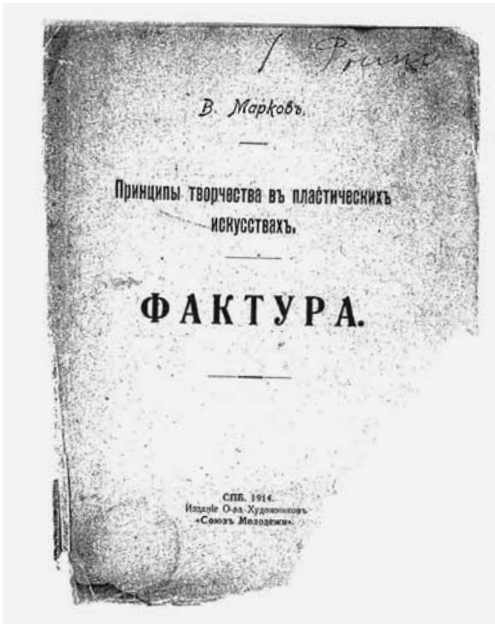
An der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert sind es die Weltausstellungen, die Künstler, darunter auch Kulbin 1900 in Paris, beeinflussten und sie zur künstlerischen Auseinandersetzung mit außereuropäischer Kunst, Kunsthandwerk und asiatischer Kalligrafie anregten. (6, 40) Bekanntermaßen fällt in dieser Zeit der Wortgebrauch von Bezeichnungen wie ‚Jugend‘ auf. So auch am Beispiel dieser von Wünsche vorgestellten jungen russischen FuturistInnen, die als ‚Soyuz Molodyozhi‘ (5), was Vereinigung der Jugend bedeutet, zwischen 1910 und 1913 aktiv waren und musikalisch-performative Aufführungen wie die skandalträchtige Oper *Sieg über die Sonne* veranstalteten. Wenngleich die Autorin dies nicht explizit benennt, ist mit höchster Wahrscheinlich-

*Eingangsbereich
des Department of
Organic Culture
am GINKhUK,
ca. 1925, Fotografie
(113)*



keit davon auszugehen, dass dieser für jene Zeit in vielen Ländern Europas gebräuchliche Begriff angesichts der Vorzeichen der politischen Entwicklungen auch im eigenen Land zur Abgrenzung vom überkommenen System verwendet wurde und daher als Kritik am bürgerlichen Habitus und eine Absage an eine konventionelle Kunstauffassung im zaristischen Russland verstanden werden kann. Mehr noch, der politische revolutionäre Umbruch, welchen die Bolschewisten herbeiführten, wurde von vielen russischen Avantgardisten begrüßt, nicht zuletzt, weil man in der Transformation der Gesellschaft den Anbruch einer neuen Ära sah.

Nachdem im zweiten Kapitel die Situation im Atelier der St. Petersburger Kunstakademie unter dem einflussreichen Lehrer Ciagliński beschrieben, der Künstlerkreis um Kublin erörtert sowie auf die Bedeutung der relativ spät und auch mehr im Bereich der Literatur rezipierten Künstlerin Guro ausführlich eingegangen wurde, analysiert Wünsche in der nachfolgenden Sektion das Konzept und die Praktiken der Organischen Schule mit ihrem Wortführer Michail Matjuschin. Über die zentrale Rolle des Futuristen, der als Komponist und Maler zeitlebens mit Kasimir Malewitsch eng befreundet war, und die konzeptuelle Entwicklung einer organischen Auffassung in der Kunst ab 1912 wissen wir bereits aus Wünschens deutschsprachiger Publikation. Umso wichtiger erscheint es nun der Autorin, einen umfangreicheren Überblick, als es bisher geschehen ist, sowohl über des Künstlers Leben als auch sein Werk zu liefern. Dafür beginnt die Kunsthistorikerin mit seinen frühen impressionistischen Arbeiten aus den ersten beiden Dekaden des 20. Jahrhunderts, die beim Leser sicherlich den Eindruck einer mentalen Kühle erwecken mögen, und zeigt die Entwicklung hin zu den farbenfrohen, organisch bewegten Studien der 1930er Jahre. Sowohl die organische wie anorganische Natur seiner Studien, welche er beide mittels der Methode des „erweiterten Sehens“ als künstlerische Weiterentwicklung der Kries’schen Zonentheorie generierte (105), wurden malerisch umgesetzt. Ebenso lesen wir in aller Ausführlichkeit über Matjuschins Studien, die er zusammen mit seinen Studierenden sowohl im Studio ‚Spatial Realism‘ an der (mittlerweile reformierten) St. Petersburger



Voldemārs Matvejs, Creative Principles in the Plastic Arts: Faktura (St. Petersburg 1914) (144)

Kunstakademie zwischen 1918 und 1926 als auch am Departement of Organic Culture am Staatlichen Institut für künstlerische Kultur in Leningrad zwischen 1923 und 1926 vorantrieb. Bis 1934 soll Matjuschin die organischen Prinzipien als Fach unterrichtet haben. Zudem hat er – nicht untypisch für die Zeit der 1920er und 1930er – die aus dem Konzept des „zorved“ (Sehend-Wissens) entwickelte Farbenlehre in Verbindung mit Architektur und Design angewandt (109). Dass die meisten Informationen zur Künstlerperson erst seit zwei Jahrzehnten archivalisch zugänglich sind, erfahren wir bereits relativ zu Beginn des Buches.

Kunsttheoretisch spannend hingegen ist der Begriff der ‚faktura‘ als zentrales Thema russischer Avantgardekünstler. Régine Bonnefoit verweist 2009 im Kontext der Linienkunst Paul Klees auf Moholy-Nagys Theoretisierung dieses Begriffes, welcher übersetzt ‚wörtlich‘ oder ‚Textur‘ und im Bereich der Musik den kunstvoll-kompositorischen Aufbau meint. Gerade die Konstruktivisten sollten sich nur etwas später mit ihrer rein gedanklich erzeugten Kunst auf die materielle Ideologie der russischen Maler des frühen 20. Jahrhunderts beziehen, um die Bilderfindung und Verwandlung zum sichtbaren Bild mit ausdrucksvollen Farben, geometrischen Formen und bezeichnenden Linien vollziehen zu können. Dabei verwischten die Grenzen der Künste in einer nie gekannten Intensität, zudem die Vertreter der Organischen Schule dichteten, musizierten und malten. Wünsche nennt den formalistischen Kritiker Viktor Shlovsky (1893–1984), für den faktura in der Kunst beides darstellte, poetisches Schreiben und visuelle Kunst (141), um die im Material inhärenten Eigenschaften zu exponieren. Einen Rangstreit der Künste sucht man hier

vergebens, vielmehr dienlich ist der semiotische Hinweis auf den Vorgang des aktiven Eingreifens des Künstlers, welcher faktura als Spur vor allem mit Materialität, Prozessualität und der natürlichen Umwelt in Verbindung bringt. Unter den jungen Verbündeten der 1910er Jahre Pavel Filonov, Voldemars Matvejs, Kazimir Malewitsch, Olga Rozanova und Vladimir Tatlin wurde über diesen Begriff nicht nur scharf diskutiert, sondern dabei auch die Natur der faktura als „Urquell der Ideen“ (141) bestimmt. Vor allem zwischen 1910 und 1914 erlebte faktura, die als fluides Konzept begriffen wurde (142), einen Höhepunkt, nicht zuletzt aufgrund der Bedeutung, wie sie ihr in Matvejs Buch *Creative Principles in the plastic arts: faktura* (publiziert 1914) zuteilwurde. Auch Wünsche scheint sich verleiten zu lassen in jenem Moment, als sie faktura in ein vorstellbares Sprachbild überführt und zum „philosophischen Sprungbrett“ (141) für die Experimente der russischen Avantgarde deklariert. Die Darstellung der Autorin, dass faktura und Intuition als kreative Konzepte die Visionen der frühen Modernen entscheidend mitprägten, ist auch über den Kreis der St. Petersburger Schule hinaus von großer Bedeutung für die Entwicklung der Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Ebenso gilt es jene Schulen zu berücksichtigen, die wie der Witebsker Kreis um Malewitsch großen Einfluss auf KünstlerInnen in den verschiedenen Groß- und Kleinstädten Russlands hatte. Höchstwahrscheinlich mit dem Ziel, den thematischen Referenzrahmen nicht zu überspannen, erwähnt Wünsche die suprematistisch geprägte Gruppe UNOVIS, zu der auch El Lissitzky als Gründer der Witebsker-Schule zählte, gar nicht. Genauso wenig wie sie singuläre Künstlerbiografien, etwa die des Léon Bakst-Schülers und Lissitzky-Rivalen Marc Chagall, nennt. Dahingegen erfahren wir über Malewitsch selbst und seine „intuitive reason in Suprematism“ (165) oder sehen in Filonovs „Analytischer Malerei“ oder Tatlins „Organischem Konstruktivismus“ (150) eine Formerweiterung, die nicht nur die physikalischen Eigenschaften ihrer künstlerischen Arbeit, sondern auch den soziokulturellen Kontext miteinschließt, wodurch sie zum unterscheidenden Merkmal der Kunst und Kunsttheorie der russischen Avantgarde werden. Unter der Einbeziehung einer intermedialen Perspektive rechtfertigen sie alle ihre künstlerische Verweigerung des Piktoralen und der raumbasierten Darstellung: Abgrenzung und Übergang, andauernde Verwandlung sind die Visionen dieser KünstlerInnen, die in der gegenseitigen Steigerung der jeweiligen Künste und der unterschiedlichen Medien ihre Ausdrucksmöglichkeiten fanden.

Die künstlerischen Strategien der Organischen Schule der russischen Avantgarde, welche als ernstzunehmende Anstrengungen der Künstler, überkommene Bildkonventionen zu unterwandern, gewertet werden können, wurden von Vladimir Sterligov und seinem Zirkel zwischen 1960 und 1990 rezipiert. Demgemäß wird im fünften und letzten Kapitel auf die Verbindung der frühen russischen Avantgarde mit den Nachkriegsinstitutionen eingegangen. Das Denken und Schaffen der Sterligov-Schule in Leningrad ist folglich von einer biozentrischen Kunstauffassung geprägt, was wiederum die Spätfolgen einer Kunstentwicklung aufweist, die sich nach 1917 in viele disparate Richtungen und Tendenzen auseinander bewegte und nach 1925 mit der Stalin'schen Wende endgültig in eine sozialrealistische Figuration

übergang. Aufbauend auf Malewitschs Theorien des Suprematismus und Matjuschins Organischer Kultur entwickelte Sterligov Wünsche zufolge sein eigenes räumliches System, die sogenannte ‚cup-cupola‘ (189), indem er rationale Konstruktion mit den Aspekten der organischen Perzeption zusammenführte. Eine solche künstlerische Fusion ist insofern von großer Bedeutung, als sich die Leningrader Kunstwelt allmählich sowohl von der Situation der Stagnation als auch von der Erinnerung an die jüngste Vergangenheit des Landes unter Stalin und dem Sozialismus lossagte. Will man also die Bildwelten der Schülerin Tatiana Glebova, die ihr Wohnhaus in ein ‚invisible institute‘ umwandelte (dieser Ort des intellektuellen Austauschs und künstlerischer Studie wurde zum inoffiziellen Zentrum der künstlerischen Kultur in Leningrad in den 1960er und 1970er Jahren), verstehen, so müssen sie einer Betrachtung unterzogen werden, welche jener Entdeckung der Natur und natürlichen Welt/Kosmos-Erfahrung der St. Petersburger Schule nahekommt. Auch den in diesem Zusammenhang erwähnten KünstlerInnen Gennady Zubkov (189), Yuri Gobanov (191), Aleksandr Kozhin (194), Elena Gritsenko und Larisa Astrein (192) ging es um künstlerische Wahrheit, die Energie der spirituellen Gemeinschaft und philosophische Aspekte moralischer Askese. Ihr Lehrer Sterligov, der nonfigurative Kunst zugunsten der Farbraumtiefe und plastischen Formgebung kritisch analysierte, steht mit seiner Schule für die intellektuelle Atmosphäre der 1960er Jahre. Gerade diese künstlerische Rezeption zeigt die Kontinuität zwischen Petersburger Avantgarde der 1910er und 1920er Jahre und der nonkonformistischen Kunstszene des Nachkriegsleningrad, das sich dadurch an weltweite Kunstentwicklungen anschloss.

Mit der Darstellung der Organischen Schule schließt Isabel Wünsche eine Lücke zwischen den russischen Realisten des 19. Jahrhunderts und den in der Forschung gut untersuchten russischen Vertretern der gegenstandslosen, rein geometrischen Malerei. Wünsche gelingt es den Anteil der einzelnen ProtagonistInnen der St. Petersburger Avantgarde zwischen 1908 und 1912 am zunächst technologisch orientierten und etwas später postrevolutionären Konstruktivismus mit ihrem Vertreter Tatlin und Suprematismus mit ihrem Vertreter Malewitsch hervorzuheben. Erfolgreich verwebt die Autorin, auch unter Berücksichtigung des Zentrum-Peripherie-Diskurses, einzelne Künstlerpersönlichkeiten in das große Netzwerk, wodurch vor allem bisherige (weibliche) Randfiguren der russischen Avantgarde, wie neben Jelena Guro die Konstruktivistin Olga Rozanowa, die der italienische Futurist Marinetti mit fünf ihrer Arbeiten auf seiner Ausstellung 1914 noch präsentiert hatte, in den kunsthistorischen Gesichtskreis gerückt werden. Dass dabei vor allem Michail Matjuschin als zentrale Figur der Organischen Kultur sowie die St. Petersburger Schule – die bislang in der Forschung zwar erwähnt, jedoch nicht in dieser Ausführlichkeit besprochen wurde – in ihrer Bedeutung für die russische Avantgarde analysiert wurden, stellt das große Verdienst dieser englischsprachigen und dadurch nun einem breiteren Leserkreis zugänglichen Publikation dar.

BUKET ALTINOBA
Karlsruher Institut für Technologie KIT