Alexandra Köhring

FAKTURA

Malen zwischen Experiment und Ideologie in der russischen Avantgarde

Dissertation

zur Erlangen der Würde des Doktors der Philosophie

der Fakultät für Geisteswissenschaften, Fachbereich Kulturwissenschaften der Universität Hamburg

vorgelegt von

Alexandra Köhring aus Hamburg

Hamburg 2013

Überarbeite Fassung gemäß Druckfreigabe der Gutachterinnen vom 19.7.2017

1. Gutacherin: Prof. Dr. Monika Wagner
2. Gutachterin: Prof. Dr. Monica Rüthers

Datum der Disoutation: 14. Juli 2014

INHALT

DANK

I FAKTUR/A 2

DER AUFBAU EINER NEUEN „TASTWELT“? 3
WAHRNEHMUNGSTHEORIEN IN DER MALEREI 5
MALEN ALS SOWJETISCHE PERSONA 12
MALTECHNIKEN ZWISCHEN MANIER UND MEISTERSCHAFT 15

II MALWEISEN IN DER RUSSISCHEN KUNSTDISKUSSION 18

GEGEN DIE PHYSIOLOGIE. KRITIKEN AM IMPRESSIONISMUS 21
DEBATTEN UM SEHEN UND TASTEN 29
INDIVIDUALISMUS UND ENTFREMDUNG IN DER MALTECHNIK 40
REVISIONEN DER KÜNSTLERHANDSCHRIFT 45
Die Atelierbilder von Natalija Gončarova 45
„Ringer“ 48

III MALEN OHNE TRADITION 51

KONTROVERSEN UM EINE NATIONALE KUNST 52
RETTUNGSVERSUCHE MALERISCHER TRADITIONEN 55
Die „Korpusmalerei“ („korpusnaja okraska“) der Ikone 58
Der „Archaismus“ des Fresko 60
VERFALL UND NEUBEGINN: DIE „EVANGELISTEN“ VON NATALIJA GONČAROVA 67

IV FAKTURA VERSUS MANIER 72

FARBTEXTUR UND ABSTRAKTION 73
Farbtextur und Empfindung 74
Das Abstraktionskonzept des „Lučismus“ 78
Eine russische Historiographie der abstrakten Malerei 84
DIE KUNSTFERTIGKEIT DER FAKTURA 86
Die „gute Faktura“ im Neo-Primitivismus 87
Kulturgeschichte der Fakturen 89

V DER „AUSBRUCH“ DER MALEREI 93

MALWEISE UND FORMZERLEGUNG: DIE RUSSISCHE REZEPTION DES KUBISMUS 95
RUSSISCHE COLLAGEN UND FARBOBERFLÄCHEN 98
VLADIMIR TATLINS MATERIALARBEITEN 102
Fakturen im Krieg 105
„Zerrissenes Bewusstsein“ 107

VI EINE NEUE „MATERIELLE KULTUR“ 110

ANGRIFFE AUF DIE „HANDWERKELEI“ („KUSTARNIČESTVO“) 112
Der Einfluss der sowjetischen Arbeitswissenschaften 113
Der literarische Begriff des „Dings“ 114
PROTOTYPEN ZWISCHEN HANDWERK, TECHNIK UND KUNST 115
Die „Erste allrussische Konferenz für künstlerische Produktion“ (1919) 116
Künstlerische Konzepte für die „Kunst in der Produktion“ 118
Die Utopie einer „reinen Bildlichkeit“ 119
Technische und künstlerische Form 120
„Schliff, Farbe, Polierung“ 121

VII MATERIALKULTUR GEGEN ORGANISCHE KULTUR 123

FAKTURA IN DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG (SVOMAS) 126
Tatlins „Erforschung der künstlerisch-materiellen Kultur“ 128
Die Werkstatt von Michail Matjušin zur „organischen Kultur“ 130
MATERIAL UND EMPFINDUNG IN DER FRÜHEN SOWJETISCHEN WISSENSCHAFTEN 133
Machismus 134
Technikphilosophie: Das Kunstwerk als Erfindung 136
DIE KOLLEKTIVEN KRÄFTE DES MATERIALS 139
Malerische Organisationsprozesse 139
Die Ausstellung der „Vereinigung neuer Tendezen“ (1922) 141
STANDARD-DECKFARBEN 143

VIII KUNST UND IDEOLOGIE DER FAKTURA 150

THEORIEN ÄSTHETISCHER WAHRNEHMUNG (VCHUTEMAS) 153
Kunstwissenschaftliche Kurse 154
Kompositionstheorien 158
Kurse zu Geschichte und Gesellschaft 163
PRAXISVERSUCHE ZUR FAKTURA 170
Das „Laboratorium zur Untersuchung der Malerei“ 171
Ljubov Popovas Farb-Kurse 172
Farbe und Faktura in den Produktionswerkstätten 180

IX MALEREI UND MANGEL: DIE „UNGEGENSTÄNDLICHKEIT“DER FAKTURA 182

FAKTURA ALS WAHRNEHMUNGSVERSUCH 186
ALEKSANDR RODČENKOS MALTECHNIK: WIDERSTAND DES MATERIALS ? 192
GEGEN DIE „HANDSCHRIFT“: RODČENKOS KURSE AN DEN VCHUTEMAS 195
FAKTURA IM STREIT UM KONSTRUKTION UND KOMPOSITION 202

X FAKTURA ALS MEISTERSCHAFT 210

DIE „NICHT-MATERIELLE“ FAKTURA 211
ALEKSANDR RODČENKOS „GEHÄRTETE MALEREI“ 217
FAKTURA IM „LEXIKON DER KÜNSTLERISCHEN BEGRIFFE“ (1923–1929) 223
SOWJETISCHE HISTORIOGRAPHIE DER MALTECHNIK 226

XI MALTECHNIKEN UND (BILD)KÖRPER. AUSBLICKE 230

ALEKSANDR DEJNEKA: FARBKÖRPER UND ARBEITERKÖRPER 231
DER „ERSCHLAFFTE“ (BILD)KÖRPER. KASIMIR MALEVIČS LETZTE BILDER 240
SCHLUSS: DIE IDEOLOGIE DER FAKTURA IM SOZIALISTISCHEN REALISMUS 247

XII LITERATURVERZEICHNIS 250

XII ABBILDUNGEN 283

XIV ABBILDUNGSVERZEICHNIS 317

XV ABBILDUNGSNACHWEISE 322

DANK

Den Anstoß zu dieser Studie hat eine Ausstellung über die Malerei der russischen Avantgarde gegeben, die die Hamburger Kunsthalle 1998 zeigte und an deren Vorbereitung ich mitarbeiten durfte. Zu sehen war eine großartige Zusammenstellung an Werken von russischen Künstlern und Künstlerinnen der Avantgarde, Kazimir Malevič, Aleksandr Rodčenko, Ljubov‘ Popova, Olga Rozanova, Ivan Kljun, Michail Larionov, Natalja Gončarova und Vladimir Tatlin. Die Gemälde zeigen in beeindruckender Weise den Eifer und Mut, mit dem diese Künstler und Künstlerinnen um einen zeitgemäßen Ausdruck vor dem Hintergrund der Russischen Revolution rangen. Das gesellschaftliche und kulturelle Chaos, das das Leben in dieser Zeit bestimmte, forderte zu radikalen Gestaltungsmitteln heraus, und die Arbeiten bewegen sich auf dem schmalen Grad zwischen malerischer Gestaltung und ästhetischem Bruch. Dem historischen Spannungsfeld einer solchen außergewöhnlichen Zeit nachzugehen, hat das langwierige Erarbeiten dieses Manuskripts gelohnt.

Das Interesse an der Maltechnik hat Monika Wagner durch ihre Lehre und ihre Forschungen am Kunstgeschichtlichen Seminar der Universität Hamburg geweckt. Ihr analytischer Ansatz, Fragen nach der materiell-malerischen Bedeutung eines Kunstwerks zu stellen, war im hohen Maße inspirierend.

Die Arbeit an diesem Buch hat mich mehrfach nach Russland geführt, wo ich in den großartigen russischen Museen, Bibliotheken und Archiven arbeiten und Material sammeln konnte. Diese wunderbaren Erfahrungen glichen die mühsamen Strecken des Schreibens aus.

Mein großer Dank geht an Gotlind Birkle, Monika Wucher, Olaf Pascheit und Veronika Schöne, die den Arbeitsmut aufrechterhalten und meine Thesen mit mir diskutiert haben. Ohne ihre Unterstützung in allen inhaltlichen Fragen sowie das geduldige sprachliche Lektorat wäre dieses Buch nie erschienen. Monica Rüthers danke ich für die stete Motivation, die Freude an der Wissenschaft und das Vertrauen in das Gelingen des Forschungsprojekts. Ebenso wichtig für das Beenden dieser Arbeit war die Zurede von Sandra Dahlke, die die Relevanz und die Ernsthaftigkeit historischer Forschung in vorbildlicher Weise vertritt. Viele Weggefährt/innen haben die Hochs und Tiefs dieses Projekts mit mir geteilt, besonders gedankt sei Lene Markusen und Bettina Jungen.

Besonderer Dank gebührt meiner Mutter, Kitty Köhring, die mich während der gesamten Jahre unterstützt und mein Selbstvertrauen immer wieder hergerichtet hat. Mein Mann und meine Kinder mögen mir die Abwesenheit in weiten Teilen unseres Familienlebens verzeihen.

Alexandra Köhring, im Dezember 2017

I FAKTUR/A

Der russische Künstler Vladimir Tatlin begann in den frühen 1910er Jahren, mit malerischen Verfahren zu experimentieren: Er benutzte ungewöhnliche Lasuren, schliff die Bildoberfläche und montierte schließlich seine sogenannten „Konter-Reliefs“ aus Materialien, die er alltäglichen Anwendungsbereichen, Handwerken und Industrieproduktionen, entnahm (ABB. 1 + 2). Das Experimentieren mit Maltechniken und Malmaterialien diente Künstlern und Künstlerinnen seit dem 19. Jahrhundert verstärkt dazu, sich von tradierten Bildverfahren abzusetzen und neue ästhetische Vorstellungen und Werte zu formulieren. Mittels neuartiger malerischer Erscheinungsbilder, der plastischen Modellierung der Farbmasse durch einen offen sichtbaren Pinselstrich und des Einbezuges von Collageelementen, gestalteten Künstler und Künstlerinnen Bildoberflächen und Objekte zu haptisch-taktil wirkenden Gebilden, die ausgearbeiteten Oberflächentexturen machten das Kunstwerk scheinbar greif- und fühlbar. [1] Grundlegend für solche Gestaltungsansätze, die Künstler und Künstlerinnen oft provokant vorführten, waren einerseits der Anspruch, die ästhetische Eigenart der bildenden Kunst gegenüber anderen medialen Systemen zu behaupten. Andererseits ging es um veränderte Auffassungen der ästhetischen Wahrnehmung und das Verhältnis zwischen Sehen, Denken und Fühlen in der Kunstbetrachtung.

Russische Künstler wie Tatlin und Theoretiker prägten für die maltechnischen Experimente einen eigenen ästhetischen Begriff – die Faktura.[2] Mit dem Begriff Faktura behaupteten russische Künstler und Künstlerinnen sowie Theoretiker eine neue ästhetische Kategorie und loteten das ästhetische

[1] Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, stellt im Kapitel „Farbe als Material“ den Einsatz von Farbe als Material im 20. Jahrhundert und die Vorgeschichten im 19. Jahrhundert dar; Gage, John: Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994, stellt mittels zahlreicher künstlerischer Beispiele „Farbe als Stoff“ vor, S. 213-226. Zur Malerei nach 1945 s. exemplarisch Haas, Mechthild: Jean Dubuffet: Materialien für eine „andere Kunst“ nach 1945, Berlin 1997. Eckett, Christine: Kurt Schwitters. Zwischen Geist und Materie, Berlin 2012, behandelt am Beispiel von Schwitters Merz-Arbeiten die kunsttheoretische Debatte um den Einsatz von zuvor kunstfremden Materialien.

[2] Das Lexikon der Kunst, Leipzig 1989, verweist auf die „besondere Rolle“ des Terminus „Faktura“ in den kunsttheoretischen Überlegungen des sowjetischen Konstruktivismus (Bd. II, S. 418) , setzt die Faktura allerdings verkürzt mit der „Gestaltungseigenart“ und der „Handschrift des Künstlers“ gleich.

Wirkungspotential der maltechnischen Gestaltung mittels des Farbauftrags und den vielfältigen Einbezügen des Malmaterials aus.[3]

DER AUFBAU EINER NEUEN „TASTWELT"?

Bereits in der zeitgenössischen Rezeption wurde den Materialarbeiten ein großes Wirkungspotential zugeschrieben. Der Literaturtheoretiker Viktor Šklovskij schrieb 1919 eine Rezension *„Über die Faktur und die Konter-Reliefs"* Tatlins und seiner Schüler: Mit den Materialarbeiten formulierten Tatlin und die „Tatlinisten" einen utopischen Anspruch auf ein *„neues Weltempfinden"*, sie zielten auf den *„Aufbau einer neuen Tastwelt [„postroenie novogo osjazaemogo mira"]"*.[4] Den Künstlern und Künstlerinnen im Gefolge von Tatlin diente die Faktura, so Šklovskijs Interpretation, zur Aktivierung von Sinnesleistungen, die noch keinen angestammten Platz in der ästhetischen Wahrnehmung innehatten. Sie suchten mit der neuen „Tastwelt" eingefahrene Wahrnehmungsformen und emotionale Regime (das „Weltempfinden") ihrer Zeit zu durchbrechen. Šklovskij zeigt sich jedoch am Schluss seiner Rezension skeptisch gegenüber diesem Versuch und charakterisierte den künstlerischen Vorstoß als problematisches Experiment: Eine künstlerisch erarbeitete *„Tastwelt"* könne nicht mehr als eine ästhetische These sein, deren Geltungsanspruch sich an den realen Gegebenheiten und Bedingungen der tatsächlichen *„neuen Welt"* messen lassen müsse.

Wie Šklovskijs Kritik aufzeigt, war die Kategorie der Faktura in Russland und der frühen Sowjetunion vor allem ein Streit- und Konfliktpunkt. Zum Zeitpunkt des Erscheinens von Šklovskij Rezension über die „Tatlinisten" war der Begriff der Faktura schon seit einigen Jahren diskutiert worden: Im Zentrum dieser Kunstdiskussionen standen Definitionsversuche und Bewertungen des Tastens („osjazanie"), das von Künstlern und Künstlerinnen sowie Kritikern diskursiv und praktisch verhandelt wurde. Dabei vollzog die ästhetische Vorstellung vom Tasten einen fundamentalen Wandel: Es war weniger die innerbildliche dreidimensionale

[3] In den zeitgenössischen Enzyklopädien lässt sich erst in den 1920er Jahre eine kunsttheoretische Verwendung des Begriffs Faktura nachweisen, vgl. Enciklopedičeskij slovar', Sankt Petersburg 1902, Bd. 35, S. 244, bezieht die Faktura nur auf den Bereich der Musik.

[4] Šklovskij, Viktor: O fakture i kontrrel'efach (1919) [Über die Faktur und die Konterreliefs], in: Viktor Šklovskij: Gamburgskij ščet. Stat'i – vospominanija – esse 1914-1933, Moskau 1990, S. 98-100, S. 100.

Modellierung der Bildgegenstände gemeint, sondern ein vermeintlich haptisch-taktiles Moment der Malerei.[5] Das Kunstwerk, das seine materielle Gemachtheit nunmehr offen legte und ostentativ zur Schau stellte, wurde im 19. Jahrhundert noch überwiegend als Störung der ästhetischen Wahrnehmung angesehen. Die Avantgarden des 20. Jahrhundert hingegen werteten die Hinweise auf die Gemachtheit des Bildwerks als Möglichkeit auf, das Sehen um sensuelle Elemente zu erweitern, und erhoben den Anspruch auf eine sinnlich erfassbare Bildsprache.[6] Die russischen Künstler und Künstlerinnen schlossen damit zu Diskursen auf, die sich in den 1910er und 1920er Jahren vor dem Hintergrund physiologisch grundierter Wahrnehmungstheorien europaweit etablierten und wirkmächtig in dem am Bauhaus entwickelten Faktur-Konzept manifestierten. Die Faktur stand am Bauhaus im engen Zusammenhang mit dem Konzept der „Tastwerte“: Hinter den verschiedenen künstlerischen Ansätzen am Bauhaus, die „Tastwerte“ als Faktor der Kunst zu etablieren, stand die Überzeugung, dass angesichts einer medial und technisch komplexer werdenden Umwelt eine grundlegende Neuausrichtung der ästhetischen Wahrnehmung in ihrem Verhältnis zu den Sinneswahrnehmungen notwendig sei. Künstler und Künstlerinnen des Bauhauses loteten die Möglichkeiten aus, haptisch-taktile Werte visuell zu vermitteln und eine zeitgemäße Klaviatur an

---

[5] Exemplarisch Fend, Mechthild: Sehen und Tasten. Zur Raumwahrnehmung bei Alois Riegl und in der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts, in: Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne, hg. von Barbara Lange, Berlin 2007, S. 15-38.

[6] Das Interesse der Künstler, durch malerische Verfahren verstärkt haptisch-taktile Werte zur Anschauung zu bringen, hat die kunsthistorische Forschung als Interesse an einem *„taktilen Sehen“* oder an *„taktiler Visualität“* bezeichnet. Die kunsthistorische Forschung zu dem Thema Taktilität ist ein relativ junges Feld. Die bisherigen Untersuchungen haben gezeigt, dass die Vorstellungen von Taktilität heterogen und von den jeweiligen epistemischen Grundlagen geprägt waren. Ein Ursprungsmotiv des künstlerischen Interesses an Taktilität wurde in frühen Vorstellungen von Subjektivität gesehen, s. Wagner, Monika: John Constable. Taktiles Sehen fluider Landschaften, in: Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert, hg. von Werner Busch, München 2008, S. 41-56 und Einecke, Claudia: Beyond Seeing: The Somatic Experience of Landscape in the ‚School of 1830‘, in: Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei, hg. von Andreas Burmester u. a., München 1999, S. 58-71; grundlegend zu den Auffassungen vom Tasten an der Jahrhundertwende s. Pethes, Nicolas: Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsention nach 1900: David Katz, Walter Benjamin / Distant Touch. Tactility and the Representation by the Media: David Katz and Walter Benjamin, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 117 (2000), S. 33-57. Umfassend aufgewertet wurde Taktilität im Kontext der Medienkonkurrenzen im frühen 20. Jahrhundert, s. Hoormann, Anne: Taktile Visualität im Bild. Medienwahrnehmung in den 1920er Jahren, in: Lange, Barbara (Hg.): Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne, Berlin 2006, S. 101-109. Der künstlerische Anspruch auf Wahrnehmungserweiterung leitete sich bei vielen Künstlern aus synästhetischen Konzepten her, s. Clausberg, Karl/ Bisanz, Elize/ Weiller, Cornelius (Hg.): Ausdruck. Ausstrahlung. Aura. Synästhesien der Beseelung im Medienzeitalter, Bad Honnef 2007.

Fakturen zu schaffen (ABB. 3a, b + 4). Verbunden mit diesen künstlerischen Experimenten war eine umfassende Aufwertung des Körpers als ästhetischem Zentralsinn.[7] Das Konzept der „Tastwerte“ in seinen verschiedenfachen Umsetzungen und synästhetischen Grundierungen blieb in Russland fremd: Faktura wandelte sich zu einem normativen Begriff und mündete in den 1930er Jahren in einem ästhetischen Konzept von „Künstlerhandschrift“ und „Meisterschaft“. Die Debatten um die Faktura und die haptisch-taktile Bildoberfläche spiegelten die höchst unterschiedlichen künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Ansätze der Zeit, die ästhetische Wahrnehmung in ihrem Verhältnis zu den Sinneswahrnehmungen zu bestimmen.[8]

WAHRNEHMUNGSTHEORIEN IN DER MALEREI

Die Ästhetik hatte sich seit dem frühen 19. Jahrhundert verstärkt zu (natur)wissenschaftlichen Wahrnehmungsmodellen und in begrenzterem Maße auch zu den Sozialwissenschaften hin geöffnet, die Grundlagen und Funktionsweisen der ästhetischen Wahrnehmung waren darin grundlegend zur Disposition gestellt. Einen Ausgangspunkt dieser Evaluation ästhetischer Wahrnehmung bildete die um 1800 an Einfluss gewinnende physikalische Optik.[9] Einen weiteren Impuls lieferte die Rezeption der Sinnesphysiologie in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts.[10] Derartige wissenschaftliche Erkenntnisse über die Funktionsweisen des Auges und des Sehens hatten bewirkt, dass die systematische

---

[7] S. neben den Darstellungen der Vorkurse des Bauhauses in: Bauhaus, hg. von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Köln 1999, S. 360-401, besonders prägnant: Jöchner, Cornelia: Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt, in: Wolkenkuckucksheim 9 (2004) 1. http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/deu/Themen/041/Joechner/joechner.htm

[8] Vgl. Kasimir Malevič: Faktur, Illustration in: Die gegenstandslose Welt (=Bauhausbücher 11), München 1927, Abb. 55, S. 40 („Die Struktur von Cézannes Malerei“), Abb. 56, S. 412 („Die Struktur einer impressionistischen Malerei“) und László Moholy-Nagy: Verschiedene Fakturen desselben Ölpigments auf gleichem Grund in demselben Licht fotografiert, Illustration in: Von Material zu Architektur (=Bauhausbücher 14), München 1929, S. 65 (ABB. 6 + 7).

[9] S. exemplarisch Annik Pietschs Studie über das Kolorit, die auf umfangreichen Recherchen zu den zeitgenössischen Malmaterialien fußt: Farbentheorie und Malpraxis um 1800. Die handwerkliche Produktion des künstlerischen Kolorits nach den „Gesetzen der Ästhetik und Physik“, in: Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert, hg. von Werner Busch, München 2008, S. 15-40.

[10] Die Rezeption der Wahrnehmungsphysiologie stellt mit weitem Fokus verschiedene kulturelle Felder dar: Sarasin, Philipp/Tanner, Jakob (Hg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1998.

Hierarchisierung der Wahrnehmung in die höheren und niederen Sinne nicht mehr in ihrem umfassenden Gültigkeitsanspruch haltbar war. An der Stelle kategorialer Fixierungen von Sehen, Fühlen und Denken etablierten sich Vorstellungen von Wahrnehmungsketten, die, je nach Ansatz, die Sinnesleistungen in ein unterschiedliches Verhältnis zueinander setzen und ihren Einfluss unterschiedlich bestimmten. [11] Weitere Fragen nach der Existenz und Integration der Eigenaktivitäten der Sinneswahrnehmungen in die ästhetische Wahrnehmung, nach der sozialen Prägung und schliesslich den Steuerungsmöglichkeiten der Wahrnehmung schlossen sich an. [12] Künstler und Künstlerinnen sowie Theoretiker und Theoretikerinnen verlagerten ihr Interesse von den objektiven Kriterien ästhetischer Wahrnehmung auf die Potentiale, die sie in einem subjektiven Bilderleben, in dem Erfühlen des Kunstwerks, zu finden meinten.

Die sich verändernde Diskurse über Sinneswahrnehmung und ihre Verankerungen in Modernität und Subjektivität fanden eine gemeinsame Schnittfläche in dem Thema der Maltechniken, das als Forschungsgegenstand der Kunstgeschichte erst in den letzten Jahren verstärkt erschlossen worden ist.[13]

---

[11] Als übergreifendes Problem dieses Austausches zwischen Kunst und (Natur)Wissenschaft ist von der Forschung die Frage nach der menschlichen Reizverarbeitung der modernen Umwelt benannt worden. Die grundlegenden Unterschiede zwischen dem empiristischen und nativistischen Ansatz in der Sinnesphysiologie stellt dar Heidelberger, Michael: Innen und Außen der Wahrnehmung: Zwei Auffassungen des 19. Jahrhunderts (und was daraus wurde), in: Video ergo sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften, hg. von Olaf Breidbach und Karl Clausberg, Hamburg 1999, S. 147-157.

[12] Vor allem wissenschaftsgeschichtlich ausgerichtete Studien haben gezeigt, dass schon früh Spannungen zwischen der Rezeption der wissenschaftlichen Modelle und den konkreten Übertragungsmöglichkeiten in die Malpraxis auftraten, s. Mueller-Tamm, Jutta: Augengespenster, Lügengeschichte und Gesichtswahrheiten. Zur Theorie des Sehens zwischen 1780 und 1830, in: Verfeinertes Sehen, S. 151-166.

[13] In Anschluss an Monika Wagner, Augenreiz statt Herzenstiefe: Nationale Stereotypen in der deutschen Turnerrezeption des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 46 (1992), S. 59-66, sind eine Reihe an grundlegenden Studien zur Maltechnik entstanden: Matthias Krüger hat gezeigt, wie sich mit der pastosen Malerei am Ende des 19. Jahrhunderts ein neues Verständnis des Mediums Malerei durchsetzte, demnach das Malen verstärkt als physischer Akt und Ausdruck des Individuums angesehen wurde, Krüger, Matthias: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890, München/ Berlin 2007, hier S. 283/284; Gockel, Bettina: Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Portraitmalerei, Berlin 1999, untersucht die sozialen Zuweisungen, die mit veränderten Malweisen verbunden wurden. Fundierte Einzelstudien zu den farbtheoretischen Vorgeschichten versammelt der Tagungsband „Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert“, hg. von Werner Busch, München 2008. Zu den moralisch-ethischen Ansprüchen, die Bildtechniken im 19. Jahrhundert enthielten, s. Daston, Lorraine: The Moralized Objectivities of Nineteenth-Century Science, in: Wahrheit und Geschichte, hg. von Wolfgang Carl und Lorraine Daston, Göttingen 1999, S. 78-100.

Studien zur russischen Malerei des 19. und frühen 20. Jahrhunderts haben Probleme der Maltechnik allerdings bisher nur am Rande erwähnt, so dass kaum auf Grundlagenforschung zum Zusammenhang zwischen Maltechniken, Wahrnehmungskonzepten und ästhetischer Theoriebildung zurückgegriffen werden kann.[14] In den letzten Jahren sind zwar gehäuft restauratorische Untersuchungen an Werken der russischen Avantgarde, Ivan Kljun, Kasimir Malevič, Ljubov Popova und Aleksandr Rodčenko, vorgenommen worden, so dass für diese Künstler und Künstlerinnen relativ gesicherte Materialbefunde vorliegen.[15] Bei diesen Untersuchungen ging es allerdings eher darum, eigene Behauptungen der Künstler und Künstlerinnen über ihre Verfahren abzugleichen, um damit Echtheitsnachweise führen zu können.

Die russische Auseinandersetzung mit malerischen Verfahren war, im Vergleich mit den westeuropäischen Debatten um Neuerungen der Maltechnik, von eigenen und strengeren normativen Rahmensetzungen geprägt: Zum einen war die russische Malerei, stärker als beispielsweise die Literatur, an Vorgaben durch einen autoritären Staat gebunden, der hartnäckig seine Repräsentationsansprüche in der Öffentlichkeit, respektive den Kunstakademien, vertrat. Die junge Kunstszene hatte sich mit dem an den Akademien vertretenen ästhetischen Kanon und den entsprechenden klassischen Ausbildungsprinzipien auseinanderzusetzen, die durch Vorbilder wie das als „Meisterwerk“ gehandelte Gemälde von Aleksandr Ivanov „Christus erscheint dem Volk“ umfassende Geltung beanspruchten (ABB. 5). Zum anderen hatten sich eine nationale und patriotische Kunstgeschichtsschreibung und eine an deren Bewertungsmaßstäben ausgerichtete Kunstkritik etabliert, womit sich für die Künstler und Künstlerinnen vor allem Verpflichtungen auf bestimmte

---

[14] Zur Entwicklung der akademischen Maltechnik im russischen Kontext, s. Blochel-Dittrich, Iris: Aleksandr Ivanov (1806-1858). Vom „Meisterwerk“ zum Bilderzyklus, Berlin 2004; Karpova, Tat’jana: Smysl lica: russkij portret vtoroj poloviny XIX veka. Opyt samopoznanija ličnosti, Moskau 2000, untersucht die Bezüge zwischen Naturwissenschaften, Ästhetik und der philosophischen Ethik am Beispiel der russischen Portraitmalerei.

[15] Fota, Olga/ Kokkori, Maria: Farbe und Licht: Eine technische Untersuchung ausgewählter Gemälde von Ivan Kljun, ca. 1910-1925, in: Ausst.-Kat. Licht und Farbe in der russischen Avantgarde. Die Sammlung Costakis, hg. von Miltiades Papanikolaou, Martin-Gropius-Bau Berlin u. a., Köln 2004, S. 238-251; Taylor, Brandon: Aleksandr Rodčenko’s Lines of Forces, Tatepapers Issue 12, bezieht sich auf die Untersuchungen von Maria Kokkori; die Forschungsergebnisse, die Maria Kokkori für Popova und Rodčenko erzielt hat, sind leider noch nicht in Gänze veröffentlicht; Ordonez, Eugenia: Technik und Material bei Popova, in: Ausst.-Kat. Ljubov Popova 1889-1924, Museum Ludwig Köln, München 1991, S. 162-168.

Motive ergaben. National-patriotische und philosophisch-ethisch aussagekräftige Sujets standen im Zentrum dieser Kunst und begründeten ihren vermeintlich „realistischen“ Gehalt. Auch die Gründung großer Kunstmuseen um die Jahrhundertwende, zum Beispiel das Museum Aleksandr III. in Petersburg, folgte Vorstellungen von nationalen Kunsttraditionen und suchte eine russische Schule der Malerei, repräsentiert durch Künstler wie Nikolaj Ge und Ilja Repin, darzustellen (ABB. 6).[16] Zugleich zogen aber auch westeuropäische Strömungen, Impressionismus und Kubismus, verstärkt die Aufmerksamkeit auf sich.[17] Zu Beginn des 20. Jahrhunderts musste sich in Russland die nachrückende Künstlergeneration in verschiedene Richtungen positionieren. In diesem Gefüge aus äußeren Zwängen erschienen die malerischen Techniken als der geeignete Ort, um die spezifischen Aufgaben der Bildenden Kunst neu zu formulieren. Die Szene der Avantgarde-Künstler und Künstlerinnen versuchte sich am ungewohnten Einsatz des Malmaterials und der Malweise, um sich gegenüber tradierten Malverfahren, den Versuchen nationaler Traditionsbildungen sowie gegenüber zeitgenössischen westeuropäischen Strömungen zu profilieren.

Der Begriff der Faktura ist in der kunsthistorischen Forschung zur russischen Avantgarde sehr unterschiedlich ausgedeutet worden. In den 1980er und 1990er Jahren wurde von verschiedenen Seiten eine sensualistische Interpretation der Faktura stark gemacht: Hubertus Gaßner hat die Faktura auf den betonten Farbauftrag und auf die Verwendung von Alltags- und Naturmaterialien in der Kunst bezogen und das russische Interesse an einer solchen Erweiterung malerischer Techniken als eine besondere Materialempfindlichkeit gedeutet, als Hinwendung zur „*bloßen Sinnlichkeit*“. Er verortete die Aufmerksamkeit für das Material in einem

[16] Zu den nationalen Motivationen in der Sammlungs- und Ausstellungskonzeption der russischen Kunstmuseen s. Norman, John O.: Aleksandr III as a Patron of Russian Art, in: New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture, hg. von John O. Norman, New York 1994, S. 25-40; Cohen, Aaron J.: Making Modern Art Russian: Artists, Politics, and the Tret'iakov Gallery during the First World War, in: Journal of the History of Collections 14 (November 2002), 2, S. 271-281; zur Annäherung der offiziellen Kulturpolitik und der Kunstöffentlichkeit der Bildungsschichten im Topos des Nationalen s. Norman, John O.: Pavel Tretiakov and Merchant Art Patronage, 1850-1900, in: Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia, hg. von Edith Clowes u. a., Princeton 1991, S. 93-107.

[17] Bayer, Waltraud: Die Moskauer Medici: Der russische Bürger als Mäzen, 1850-1917, Wien 1996, beschreibt die Bedeutung der westeuropäischen zeitgenössischen Kunst für die aufstrebenden russischen Bildungsschichten.

grundlegenden Bedürfnis, die Entfremdungsprozesse der Industriegesellschaft aufzuheben. Es ginge in den Künsten um *„die Reinigung des Materials der Malerei von seinen Entstellungen in der Geschichte der Kunst des bürgerlichen Zeitalters. [Sie] muß als Versuch verstanden werden, wieder einen direkten Zugang zur Materie zu gewinnen. Das Ziel dieser Katharsis liegt in einem ursprünglichen Umgang mit der Natur, frei von ihrer Ausbeutung und ihrem Mißbrauch für fremde Zwecke*."[18] Gaßners Sichtweise auf die russisch-sowjetische Avantgarde hat innerhalb der Forschung die Perspektiven maßgeblich erweitert, da sie den Fokus von den künstlerischen Tätigkeiten im Auftrag von Agitation und Propaganda auf Fragen der Ästhetik verschob. In der folgenden Forschung bemühte man sich, die Auffassung von der russisch-sowjetischen Avantgarde als politisch motivierter (oder dienstbar gemachter) Kunst zu korrigieren, indem man andere Bezugssysteme hervorhob: Alla Povelikhina, Ekaterina Bobrinskaja und Isabel Wünsche betonten die organische Weltsicht vieler Avantgarde-Künstler und Künstlerinnen, wie von Michail Matiuschin, Vladimir Tatlin, David Burljuk, Elena Guro und den Brüdern Ender, und setzten auch die Faktura in diesen Deutungszusammenhang:[19] Die frühe Avantgarde habe das Farbmaterial als Äquivalent von Materie aufgefasst und mit den entsprechenden Natur- und Körperkonzepte verknüpft. Mit dem betonten Modellieren des Farbmaterials gegenüber der gegenständlichen Form konnte eine Vorstellung vom künstlerischen Schaffen vermittelt werden, das sich frei von kulturellen Zeichen und Symbolen äußerte. Die Popularisierung der Psychoanalyse, die Neugier auf die verborgenen und ungeschliffenen Seiten des Menschen,

---

[18] Gaßner, Hubertus: Aleksandr Rodschenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren, Frankfut/M. 1984, S. 45. Gaßner spricht auch von der „Materialgerechtigkeit" der russischen Kunst, Auf der Suche nach Materialgerechtigkeit. Mißverständnisse und gekrümmte Linien, in: Harten, Jürgen (Hg.): Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung. Ein internationales Symposium, Köln 1992, S. 37-58. Seine Interpretationen schließen an die frühen Deutungen an, die Tatlins Materialarbeiten in der westueropäischen Forschung erfahren haben, s. Rowell, Margit: Vladimir Tatlin: Form/Faktura, in: October 7 (1978), S. 83-108.

[19] Bobrinskaja, Ekaterina: Živopisnaja materija v avangardnoj „metafizike" iskusstva, in: Voprosy iskusstvoznanija 9 (1996), 2, S. 439-458, und Dies.: „Estestvennoe" v estetike russkogo avangarda, in: Iskusstvoznanie (1999), 1, S. 273-285; Wünsche, Isabel: Das Kunstkonzept der organischen Kultur in der Kunst der russischen Avantgarde, Diss. Heidelberg 1997; Organica. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century, hg. von Alla Povelikhina, Köln 1999.

vitalistische Ideen und dualistische Weltbilder bildeten die Referenzsysteme dieser Anwendungen der Faktura, so die organische Interpretation der Faktura. [20]

Der Geltungsanspruch dieser organischen Vorstellungen sind in der Forschung zum sowjetischen Konstruktivismus modifiziert worden. Benjamin Buchloh und Maria Gough gehen von einem Paradigmenwechsel in der Verwendung des Begriffs der Faktura aus: Während die Faktura in den 1910er Jahren als „*the very locus of artistic subjectivity*" bestimmt wurde, sei der Begriff in den 1920er Jahren zunehmend von der künstlerischen Orientierung an technischen Verfahren und einer „faktografischen" Haltung geprägt. [21] Künstler und Künstlerinnen fassten ihre künstlerischen Arbeiten als Prototypen für die Industrie auf und suchten damit den Anschluss an technische Verarbeitungsverfahren. Neuere Forschungen zum Konstruktivismus haben außerdem die Aufmerksamkeit verstärkt auf Wahrnehmungskonzepte der Avantgarde gerichtet und damit auch einen neuen Rahmen für die Bedeutungs der Faktura abgesteckt. Aufgrund der leichteren Zugänglichkeit der russischen Archive seit den 1990er Jahren konnten diese Analysen auf neuen Materialgrundlagen zum Verhältnis zwischen (Natur)Wissenschaft und Kunst in der frühen Sowjetunion aufbauen. Die Recherchen haben gezeigt, dass sich, als der Begriff der Faktura Konjunktur hatte, in Russland die epistemischen Voraussetzungen ästhetischer Theoriebildung stark veränderten und erweiterten: Naturwissenschaftliche Erkenntnisse, sozialwissenschaftliche Forschungen sowie zunehmend ideologische Modelle stellten unterschiedliche Erklärungsmodelle für die kognitive und sensuelle

---

[20] Bobrinskaja, Ekaterina: Koncepcija novogo čeloveka v ėstetike futurizma, in: Sovetskoe iskusstvoznanie (1995), 1-2, S. 476-494; Dies.: Motivy „preodolenija čeloveka" v ėstetike russkich futuristov, in: Sovetskoe iskusstvoznanie (1994), 1, S. 199-212; eine sehr anschauliche kulturgeschichtliche Studie zur Verbreitung und intellektuellen Aneignung der Psychoanalyse stellt vor Etkind, Aleksandr: Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland, Leipzig 1996.

[21] Gough, Maria: Faktura: The Making of the Russian Avant-Garde, in: RES 36 (Autumn 1999), S. 32-59, Zitat S. 33. Buchloh, Benjamin: From Faktura to Factographie, in: October 30 (1984), S. 83-119. Während die vorrevolutionäre Avantgarde eine indexikalische Beziehung zwischen Künstler und seinem Werk zur Anschauung bringen wollte, ginge es den sowjetisch geprägten Künstlern um den Anschein eines sachlich-objektiven Blickwinkels. S. auch Sharp, Jane A.: Faktura, in: Ausst.-Kat. Velikaja Utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915-Bern/Moskau 1993, S. 746/748. Diese Forschungen haben die bisher betonte unterschiedliche Orientierung der russischen Künstler an der Natur oder an der technischen Entwicklung relativiert, vgl. Lodder, Christina: Russian Constructivism, New Haven/London 1984, S. 5; Günther, Hans: Kontrastbilder: Futurismus in Italien und Rußland, in: Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jh., hg. von Christa Ebert, Berlin 1995, S. 140-158.

Verfassung der menschlichen Wahrnehmung zur Verfügung: *„The Soviet aesthetic project was not only about the construction of a new and optimistic visual environment, but also about the reconditioning of everyday practices of seeing“,* so ein neueres Fazit.[22]

Margareta Tillberg hat in einer bahnbrechenden Studie über Michael Matjušins Arbeit an einem Farbenatlas (1932) die Rezeption physiologischer Farbforschungen, im Dienst materialistischer Konzeptionen oder zu deren Widerlegung, untersucht. Auf der Basis von umfangreichem Quellenmaterial zeigt sie auf, wie die künstlerische Praxis insbesondere an den Hochschulen in der frühen Sowjetunion zum Mittel einer eingehenden Selbstbeobachtung wurde und wie Matjušin zunehmend sein eigenes Erleben für die Weiterentwicklung künstlerischer Fragen einsetzte.[23] Im Fahrwasser des zunehmend wissenschaftsgeschichtlich geprägten kunsthistorischen Interesses an der Kunst ist die Frage nach den Wahrnehmungsexperimenten der sowjetischen Avantgarde von Margarete Vöhringer aufgegriffen worden: Vöhringer hat dargestellt, wie einzelne Künstler ihre Werke als quasi-wissenschaftliche Versuchsanordnungen arrangierten und sich dabei an den positiven Wissenschaften orientierten.[24] Ihre Perspektive beachtet aber nicht das Diffuse und das Thesenhafte, das die naturwissenschaftlichen Popularisierungen in dieser Zeit umgab.[25] Abgesehen von einem gezielten Transfer von Wahrnehmungskonzepten in die Kunst ging es in dem Diskurs über die Faktura um eine Exploration des eigenen Kunstschaffens durch verschiedene Kunstszenen.

---

[22] S. Johnson, Oliver: Alternative Histories of Soviet Visual Culture, in: Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History 11 (2010) 3, S. 581-608, S. 592. Johnson weist in dem umfassenden Forschungsbericht über jüngere Studien zum sowjetischen Kunstsystem darauf hin, dass die sowjetischen Kunst nicht nur als eine Verengung der Diskurse über ästhetische Wahrnehmung angesehen werden kann, die dem begrenzten Vorstellungshorizont einer machtbesessenen Führungselite zugeschrieben werden könnte. Vielmehr übernahm die Kunst wesentliche psychologische Funktionen („aesthetic that was as much psychological as sociopolitical“), S. 606.

[23] Tillberg, Margareta: Coloured Universe and the Russian Avant-Garde. Matiushin on Colour Vision in Stalin's Russia 1932, Stockholm 2003.

[24] Vöhringer, Margarete: Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion, Göttingen 2007.

[25] Merten spricht in Bezug auf die Literatur des frühen 19. Jahrhunderts von einer „Grauzone“ zwischen naturwissenschaftlichen Prämissen und der Exploration des Innenlebens, s. Merten, Sabine: Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin. Die russische Literatur der 1940er bis 1960er Jahre des 19. Jh., Wiesbaden 2003. Die Bandbreite der Wissenspopularisierungen in Russland und der Sowjetunion stellen dar: Andrews, James T.: Science for the Masses. The Bolshevik State, Public Science, and the Popular Imagination in Soviet Russia, 1917-1934, College Station 2003, und Schwartz, Matthias/ Velminski, Vladimir/ Philipp, Torben (Hg.): Laien, Lektüren Laboratorien: Künste und Wissenschaft in Russland 1869-1960, Frankfurt/M. 2008.

Die Bildende Kunst funktionierte als eine eigene Experimentalkultur, und Künstler steuerten aus diesen Versuchen eigene Erfahrungswerte aus ihrer künstlerischen Arbeit zur Diskussion um ästhetische Wahrnehmung bei. Das heißt, es ging um die Exploration eigener Handlungs- und Erfahrungsspielräume. Kennzeichnend für diese künstlerische Art der Experimentalkultur war, dass die Künstler und Künstlerinnen in erster Linie mit dem eigenen Selbst operierten, ihre Künstlerrolle befragten und darin die Ausdrucksmöglichkeiten des Subjekts in seinem sozialen Umfeld thematisierten.[26]

MALEN ALS SOWJETISCHE PERSONA

Da in der Fakturadiskussion und den malpraktischen Realisierungsversuchen Wahrnehmung und Empfindung grundsätzlich zur Debatte standen, lässt sie perspektivisch auch Rückschlüsse auf die Rolle von Individualität, Körperlichkeit und Emotionalität in der russisch-sowjetischen Erfahrung der Moderne zu. An Buchlohs Thesen anknüpfend, fassten die US-amerikanischen Forscherinnen Christina Kiaer und Maria Gough den Konstruktivismus der 1920er Jahre als Form der Entsubjektivierung und einer ideologisch geprägten Objektivierung von Kreativität auf: Da die sich Künstler und Künstlerinnen wie auch die Kunstheorie und -politik maßgeblich an mechanischen Produktionsverfahren orientierten, mussten sie die individuellen Spuren ihres Schaffens im Werk mittels spezieller malpraktischen Verfahren tilgen.[27] Kiaer stellt am Beispiel prominenter Künstler des Konstruktivismus, Tatlin und Rodčenko, die grundsätzliche Frage, wie diese Hierarchien der (Sinnes)Wahrnehmung auf- oder abbauten: Den Verdienst der konstruktivistischen Arbeiten in den frühen 1920er Jahren sieht Kiaer in einem Verschieben tradierter ästhetischer Binaritäten, insbesondere der Unterscheidung zwischen der – ästhetisch hoch bewerteten – visuellen Wahrnehmung und dem

[26] Margareta Tillberg entwickelt in ihrer Studie über den Farbatlas von Michail Matjušin (1932) eine Auffassung vom Experiment, das sie nicht im streng wissenschaftshistorischen Sinne versteht, sondern als das Ausloten von Erfahrungsspielräumen beschreibt. Zum früheren künstlerischen und wissenschaftlichen Selbstversuch, s. Müller-Tamm, Jutta: Augengespenster, Lügengeschichte und Gesichtswahrheiten. Zur Theorie des Sehens zwischen 1780 und 1830, in: Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert, hg. von Werner Busch, München 2008, S. 151-166.
[27] Gough, Maria: Faktura: The Making of the Russian Avant-Garde, in: RES 36 (Autumn 1999), S. 32-59.

sensuellen Empfinden. Sie konstatiert ein Spannungsverhältnis zwischen Visualität und Taktilität im Werk dieser Künstler: *„They attempted to […] deny the eye and the visual object in favour of the sensous object of material culture*“. [28] Kiaer verbindet die Konflikte der Künstler zwischen Visualität und Taktilität mit einer allgemeinen Problematik von Bedürfnisregulierung und der sowjetischen Lebensrealität.[29] Gough verfolgt detailreich am Beispiel von Karl Johanson die problematische Umsetzung des Anspruchs auf Umgestaltung des Menschen und des Alltags. Sie fragt, wie Kiaer, nach sowjetisch geprägten Subjektkonstruktionen im Schaffen Johansons sowie anderer Konstruktivisten. Ihre zentrale These ist, dass es im Einsatz der Maltechnik um ein *„Auslöschen von Subjektivität“ („erasure of subjectivity*“)[30] ging, was in erster Linie den ideologischen Zwängen des sowjetischen Systems geschuldet sei. Das „Auslöschen“ galt, so implizieren die neueren Forschungen zum Konstruktivismus, auch der Empfindungsfähigkeit des Menschen angesichts ihrer Lebenswirklichkeit. Auch Serguei Oushakine setzt die Künste in den Kontext der *„disturbed organisms*“ der russisch-sowjetischen Moderne: Die Revolution, ihre gewalttätigen Vorbereitungen und Folgen, schuf einer Extremsituation, die massive

---

[28] Kiaer, Christina: Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism, Cambridge 2005, S. 4.

[29] In dem Spannungsverhältnis zwischen Visualität und Taktilität im Konstruktivismus komme letztendlich die Unvereinbarkeit zwischen Kunst und Lebenswelt unter sowjetischen Bedingungen zum Ausdruck. Die spätere Hinwendung zur Gegenstandsgestaltungund zur Gebrauchsgrafik, den sowjetischen ‚Ausstieg aus dem Bild‘, fasst sie als ‚Sieg‘ des „visuellen Prinzips“ auf. In ihrer Dissertation (The Russian Constructivist ‘Object’ and the Revolutionizing of Every Day Life 1921-1929, PhD University of California Berkley 1995) interpretiert Kiaer noch explizierter als in der oben genannten Veröffentlichung die Bedürfnisstruktur in einem von der Psychoanalyse abgeleiteten Rahmen von Begehren und Fetisch. Nicht in der angemessenen Breite können hier die literaturwissenschaftlichen Arbeiten zum Problem der sowjetischen „Dingkultur“ berücksichtigt werden, die ebenfalls nach Beschreibungen von Visualität und Taktilität gefragt haben, vgl. exemplarisch Hennig, Anke/ Witte, Georg, Vorwort, in: Dies. (Hg.), Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Abstraktion und Dinglichkeit, Wien/München 2008, S. 11-22, und Hennig, Anke (Hg.): Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde, Hamburg 2010. Diese umfangreichen Forschungen können hier nicht eingearbeitet werden, da sie im Wesentlichen an einem anderen Medium, der Literatur, operieren. In der osteuropäischen Geschichte gibt es auch Ansätze für eine „Kulturgeschichte der Sinne“, s. Widdis, Emma: Faktura: Depth and Surface in Early Soviet Set Design, in: Studies in Russian and Soviet Cinema 3 (2009) 1., S. 5-32; Dies.: Sew Yourself Soviet: The Pleasures of Texture in the Machine Age, in: Petrified Utopia, hg. von Evgenii Dobrenko und Marina Balina, London 2009, S. 115-132. Widdis betont die „importance of the tactile, of touch, across diverse fields of the Soviet discursive field” und weist auf die sensuelle Wahrnehmung als neues Forschungsfeld hin (“uncovering a history of Soviet sensation”), S. 132. Indem sie aber von vorneherein von einer „pleasure of touch” oder „tactile pleasure“ spricht, schließt sie das diskursive Feld, das die Fakturadiskussion eröffnete und kontrovers behandelte.

[30] Gough, Maria: In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson’s Cold Structures, in: October 84 (1998), S. 91-117; Dies.: The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution, Berkeley 2005, Zitat hier S. 10.

Auswirkungen auf die sowjetische Persona hatte: Oushakine beschreibt die Suche nach kulturellen Normen in der Situation der allumfassenden sozialen Unsicherheit, im Zuge derer den Künsten – und den Künstlern und Künstlerinnen – schließlich stabilisierende Funktionen zugewiesen wurden.[31] Es ging dabei aber mitnichten um eine Reduktion der Künste auf klare Botschaften und das Fixieren von politischen Ikonographien – das Kunstwerk veranschaulichte vielmehr in seiner gesamten Machart und daher rührenden ästhetischen Wirkung die sozialistische Utopie einer vollständig harmonisierten Wirklichkeit. Die Künste avancierten in dieser Zeit zu zentralen Aushandlungsfeldern kultureller Wertbildung und strahlten über die sowjetischen Bildungseinrichtungen und -system, die Kunstschulen, Museen und Ausstellungen, Verlage, weit in die Gesellschaft aus. Als Kulturträger wurden Künstler und Künstlerinnen zu sowjetischen Personae par excellence und zu Modellfiguren einer neuen sozialistischen Persönlichkeit.[32] Wirksam wurde hier das Diktum der ‚Arbeit am eigenen Selbst', demnach die Selbstperfektionierung, gemäß den Vorstellungen von der sozialistischen Vervollkommung von Geschichte, als historischer Prozess gedeutet werden konnte.[33]

---

[31] Oushakine, Serguei: The Flexible and the Pliant: Disturbed Organisms of Soviet Modernity, in: Cultural Anthropology 19 (2004), 3, S. 392-428. Andere Untersuchungen haben gezeigt, dass die Menschen sich trotz der erdrückenden Verhältnisse bewusst waren, in einer außergewöhnlichen Zeit zu leben und an einem besonderen Prozess geschichtlicher Veränderung teilzuhaben, s. Hellbeck, Jochen: Alltag in der Ideologie. Leben im Stalinismus, in: Mittelweg 36, 19 (2010), Feb./März, S. 19-32; Dahlke, Sandra: Individuum und Herrschaft in Stalinismus. Emel'jan Jaroslavskij (1878-1943), besonders Kap. Realistischer Sozialismus und Sozialistischer Realismus, S. 385-401 . Vadim Volkov beschreibt die Versuche der Persönlichkeitsbildung in den 1930er als ein Konzept der „Kultivierung" des Menschen, s. Volkov, Vadim: The Concept of Kul'turnost'. Notes on the Stalinist Civilizing Process, in: Stalinism. New Directions, hg. von Sheila Fitzpatrick, London/New York 2000, S. 210-230. Vergleiche mit den Konzepten der Persona, mit denen deutsche Intellektuelle auf die Extremsituationen der Nachkriegszeit reagierten, ließen sich auf der Basis von Helmut Lethens Studie über die „Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen" (Frankfurt/M. 1994) ziehen.

[32] Ebenda., Hellbeck, Jochen: Russian Autobiographical Practice, S. 279-298, S. 289.

[33] Hellbeck, Jochen / Heller, Klaus: Vorwort, in: Autobiographical Practices in Russia, hg. von Jochen Hellbeck und Klaus Heller, Göttingen 2004, S. 7-10. Diese Vorbildfunktion der Künstler ist in jüngerer Zeit hervorgehoben worden: Jochen Hellbeck hat besonders Aleksandr Rodčenko als einen Künstler dargestellt, der in seinem Werk Kunst und persönliches Leben in eins gesetzt habe. Solche Selbstentwürfe seien bereits im 19. Jahrhundert vorgeprägt worden, als die Angehörigen der Bildungsschichten ihr eigenes Handeln in einen geschichtlichen Zusammenhang eingebettet sehen wollten: „Wer für den entwickelten, befreiten Menschen kämpfte, musste ihn auch im eigenen Leben verwirklichen und exemplarisch zur Schau stellen. Durch dieses selbstreflexive Mandat verwandelte sich das persönliche Leben des kritischen Denkers und Aktivisten in eine autobiografische Bühne, auf der eine Idealvorstellung von „Persönlichkeit" dargeboten wurde", S. 8.

MALTECHNIKEN ZWISCHEN MANIER UND MEISTERSCHAFT

Die Diskussion um die Faktura bildet einen Einstieg für eine Analyse der sich wandelnden Wahrnehmungskonzeptionen in den 1910er und 1920er Jahren und darüber hinaus für Kulturkonzepte. Die Fakturadiskussion verlief dabei nicht konfliktfrei, sondern mündete immer wieder in kontroversen Debatten und zum Teil widersprüchlichen Konzeptualisierungen: Die ersten beiden Kapitel II und III stellen eine Vorgeschichte der Kategorie der Faktura dar und führen in die Begrifflichkeiten ein, mit denen die Kunstkritik zu Beginn des 20. Jahrhunderts Maltechniken behandelte: Wie wurden Probleme der Farbbehandlung in der zeitgenössischen Kunstkritik semantisiert, und inwieweit griffen Künstler und Künstlerinnen diese Bedeutungen auf, setzten sie gestalterisch um oder grenzten sich ab? Kapitel II (Malweisen in der russischen Kunstdiskussion) stellt die Abgrenzungen gegenüber der Sinnesphysiologie und verschiedenen kulturkritischen Thesen vor, die vor allem im Begriff der Manier abgehandelt wurden. Im Wesentlichen wird die Kunstdiskussion anhand von Zeitschriften verfolgt, wobei die Thesen wichtiger Vermittlerfiguren, Maksimilian Vološin, Jakov Tugendchold u. a., im Zentrum stehen. Exemplarische Analysen von Kunstwerken der in der Kunstkritik besprochenen Künstler und Künstlerinnen ergänzen die Argumentation. Kapitel III (Malen ohne Tradition) richtet den Blick auf die zeitgenössischen Debatten um eine nationale Kultur. Die Suche nach nationalen malerischen Traditionen wurde von verschiedenen Seiten der Gesellschaft betrieben und konzentrierte sich auf die sakrale Monumentalkunst und auf die sogenannte Volkskunst, das protoindustrielle Kunstgewerbe („kustar“). Künstler und Künstlerinnen des Neoprimitivismus, wie Michael Larionov und Natalija Gončarova, reklamierten dagegen ein ‚Malen ohne Tradition‘ und führten diesen Ansatz ostentativ in ihren eigenen Arbeiten vor. Ihr provokantes Auftreten und die visuelle Radikalität ihrer Werke setzten eine heftige Auseinandersetzung zwischen Kunstkritik und Künstlern in Gang, so dass schliesslich diejenigen Künstler und Künstlerinnen, die im Zentrum der Kritik standen, anfingen, eigene Historiografien moderner Malerei zu entwickeln und damit Legitimationsstrategien für ihre Kunst zu schaffen. Diese Legitimationsstrategien werden im Kapitel IV (Schriften über die Farbtextur) vorgestellt. Dazu werden die

zeitgenössischen Schriften, in denen der Begriff der Faktura verwendet wurde, einer eingehenden, neuen und kritischen Lektüre unterzogen.[34] Die Schriften entstanden unter dem Druck der negativen Kritik und führten den Begriff der Faktura als einen Kampfbegriff gegen die negativen Bewertungen der malerischen Experimente der frühen Avantgarde ein: Künstler versuchten, dem Begriff Faktura ihren Anspruch auf Modernität einzuschreiben und führten dabei einen kritischen Dialog mit den westeuropäischen Abstraktionstendenzen. Kapitel V (Der „Ausbruch" der Malerei) stellt die ambivalente Bewertung nicht-figurativer Bildsprachen aus der russischen Perspektive am Beispiel von Materialcollagen russischer Künstler und Künstlerinnen und von Tatlins Materialarbeiten dar. Die Kapitel VI bis VIII widmen sich der Theoriebildung und den Anwendungsversuche der Faktura an den reformierten Kunsthochschulen in Leningrad und Moskau am Anfang der 1920er Jahre. Künstler und Künstlerinnen wie Vladimir Tatlin, Ljubov Popova, Varvara Stepanova und Aleksandr Rodčenko stellten ihre Arbeit in den Dienst des Aufbaus einer neuen „materiellen Kultur" und etablierten die Faktura als Bestandteil der Lehre. Die Tafelmalerei stand in dieser Zeit in ihren ästhetischen Kategorien, in ihren Techniken sowie ethisch-moralischen Ansprüchen unter dem Generalverdacht „bourgeoiser" Kultur. Unter dem Eindruck zunehmender Ideologisierung und Durchdringung mit materialistischen Ideen traf die Fakturadiskussion neuralgische Themen im Aufbau einer neuen „materiellen Kultur". Das junge Sowjetregime, auf das diese Kapitel fokussieren, forderte von den Künstlern Belege über ihre Tätigkeiten und brachte damit auch neue Formen des Schreibens über Kunst hervor: Die Künstler und Künstlerinnen konnten in den Berichten ihre Konzepte idealtypisch und an die zeitgenössische politische Rhetorik angepasst darlegen. Notizen zur Kunst, Geschichte und Kultur sowie Entwürfe für die Lehre, die den institutionellen Verkehr auf einer informelleren Ebene begleiteten, stellen hingegen Materialien zur Verfügung, an denen Spannungspunkte im Schaffen ablesbar werden. Kapitel IX (Die Wiederkehr der Meisterschaft) richtet den Blick auf

[34] Im Ausst.-Kat. Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Bd. 3: Dokumente, widmet sich ein Kapitel dem Thema „Material", S. 122-141. Hier finden sich etliche Quellen, in denen der Terminus Faktura eine Rolle spielt. Die Texte sind allerdings nur in Ausschnitten und zum Teil fehlerhaft übersetzt. Die vorliegende Untersuchung basiert auf den zeitgenössischen russischen Quellen.

den weiteren Verlauf der Theoriebildung in den 1920er Jahren: Prominente Vertreter der frühen sowjetischen Kunsttheorie, Nikolaj Tarabukin, Nikolaj Punin und Jakov Tugendchold, differenzierten den Terminus der Faktura weiter aus und unterzogen bereits formulierte Denkfiguren zum Teil massiven Revisionen. Die umfassende Exploration von Wahrnehmung und Empfindung mittels der Kategorie der Faktura mündete bei ihnen in einem synthetischen Modell der Wahrnehmung und dem Topos der „Meisterschaft“. Das abschliessende Kapitel X (Maltechniken und (Bild)Körper) behandelt die unterschiedlichen Anwendungen der Maltechnik in Werken von Kasimir Malevič und Aleksandr Dejneka, die in jeweils unterschiedlicher Weise auf die Avantgarde-Thesen zur Faktura rekurrierten. Beispielhaft zeigen ihre Werke den Verbleib der wahrnehmungstheoretischen Überlegungen der 1910er und frühen 1920er Jahre in der sozialistischen Bildkultur unter dem Einfluss der Kunstdoktrin des Sozialistischen Realismus auf.

II MALWEISEN IN DER RUSSISCHEN KUNSTDISKUSSION

Bereits bevor der Begriff der Faktura verwendet wurde, gab es eine intensive Diskussion um die möglichen Arten der Farbbehandlung: In der russischen Kunstkritik des Jahrhundertanfangs dominierte der Begriff der „*manera*“ („Manier“), um einen exponierten Farbauftrag zu charakterisieren.[1] Die „manera“ beschrieb eine Art Handschrift des Künstlers, er wurde verwendet, wenn die Rede von den individuellen Interpretationen eines Sujets gegenüber normativ gesetzten Ausführungen war. Während aber der Begriff Manier beispielsweise in der deutschen Ästhetik zunehmend auch positiv besetzt werden konnte, so wurde der Begriff in der russischen Kunstkritik in dem hier interessierenden Zeitraum, dem Beginn des 20. Jahrhunderts, ausschließlich abwertend benutzt.[2] Die „manera“ war mit einer Entgleisung individuell erlebter Stimmungen während des künstlerischen Schaffensaktes assoziiert. Der Begriff geriet damit in den Orbit der Kritik an der physiologischen Optik und an der Sinnesphysiologie, die sich im 19. Jahrhundert europaweit als ein neues Begründungsmodell im Rahmen der Ästhetik etabliert hatte.[3] Physikalische Farbtheorien und die physiologischen Lehren über die Erscheinungsweisen der Farben von Michel-Eugène Chevreul und Hermann von Helmholtz nahmen im akademischen Kunstsystem Russlands einen festen Platz ein,

---

[1] Der Begriff kursierte vor allem in den Feuilletons der großen Moskauer und Petersburger Zeitungen, einen Überblick über die Ausstellungs- und Kunstkritiken gibt Krusanov, A. V.: Russkij avangard: 1907 - 1932. Bd. 1: Boevoe desjatiletie, Sankt Petersburg 1996, besonders S. 9-38. Lexikalisch war die „manera“ aus dem franz. „manière“ abgeleitet und zweifach definiert, zum einen als Verhaltensbegriff, ein „manierliches“ Auftreten in der Gesellschaft, zum anderen als Begriff für die malerische Wiedergabe einer Stimmung, s. Bol’šaja enciklopedija, Sankt Petersburg 1909, S. 591; s. auch Malyj enciklopedičeskij slovar‘, Sankt Petersburg 1915, S. 472.

[2] Zur Begriffsgeschichte der „Manier“ in der westeuropäischen Ästhetik s. Link-Heer, Ursula: Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe), in: Stil: Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und K. Ludwig Pfeiffer, Frankfurt/M. 1986, S. 93-114; Link-Heer beschreibt die Begriffsgeschichte der „Manier“ allgemein als „Abwertungsgeschichte“ in der Kunstkritik. Sie stellt aber die erneute Kehrtwendung in der Begriffsbestimmung in der Folge von Schlegel in der deutschen philosophischen Ästhetik heraus, der das „‘Manierierte‘ mit dem ‚Interessanten‘“ gleichsetzte, s. Eintrag „Manier/manieristisch/Manierismus“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 3, S. 790-846, S. 805, 819.

[3] Zur Ausbreitung der physiologischen Optik in der europäischen Kunstkritik- und wissenschaft, s. Cugini, Carla: „Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck.“ Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik, Basel 2006; für eine eingehende qualitative Analyse der physiologisch orientierten (französischen) Kunstkritik, s. Krüger, Matthias: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890, München/ Berlin 2007.

um Farbharmonien zu definieren. Kontrovers diskutiert wurde hingegen, in welchem Ausmaß Bezüge auf die Sinnesphysiologie zur Erklärung der Farbwirkung beim Betrachter herangezogen werden könnten und inwieweit aufgrund der neuen wissenschaftlichen Erkenntnisse Malweisen verändert werden dürften. [4] Während in Westeuropa, insbesondere in Frankreich und Deutschland, die physiologisch orientierte Kunstkritik in Anlehnung an den Temperamentenbegriff auch die physische Verfasstheit des Künstlers selbst als Faktor für die ästhetische Gestaltung diskutierte, blieb dieser Aspekt außerhalb der Toleranzgrenze der meisten russischen Kritiker.[5] Ein Grund für diese Skepsis war sicherlich, dass es die Physiologie im ideengeschichtlichen Kontext in Russland allgemein schwerer hatte, zu einer Leitdisziplin zu avancieren, als es in Westeuropa der Fall war.[6] Die Frage, inwieweit physiologische Prädispositionen für die malerische Ausführung ausschlaggebend sein könnten, eröffnete ein Feld für ausufernde und polemische Diskussionen. Denn trotz aller grundsätzlichen Vorbehalte und Einwände gegenüber der Sinnesphysiologie bildete diese gleichwohl einen Diskurs, in dem über neue Wege und Erneuerungen von Bildprachen verhandelt werden konnte. Die Frage nach der sinnlichen Beteiligung am kreativen Prozess und vice versa an der ästhetischen Wahrnehmung der Betrachter avancierte zum Streitpunkt der

---

[4] Tat'jana Karpova gibt einige Hinweise auf naturwissenschaftliche Interessen und das Bedürfnis von Künstlern wie Il'ja Repin oder Nikolaj Kramskoj, sich mit den führenden Köpfen auf den Gebieten der Biologie oder Physik, z. B. Mendeleev, auszutauschen, vgl. Karpova, Tat'jana: Smysl lica: russkij portret vtoroj poloviny XIX veka. Opyt samopoznanija ličnosti, Moskau 2000, S. 92-94; einen kursorischen Überblick über die Verbreitung von Farbtheorien in Russland gibt Ausst.-Kat. Licht und Farbe in der russischen Avantgarde. Die Sammlung Costakis, hg. von Miltiades Papanikolaou, Martin-Gropius-Bau Berlin u. a., Köln 2004.

[5] Matthias Krüger führt diese Diskussion um den „menschlichen Anteil" am Kunstwerk wesentlich auf den Einfluss Emile Zolas zurück, vgl. Krüger, Matthias: Das Fleisch der Malerei. Physiologische Kunstkritik im 19. Jahrhundert, in: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hg. von Daniel Bohde und Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 159-180, S. 175/176. Zur selektiven Rezeption von Zola in Russland, s. Blakesley, Rosalind P.: Emile Zola's Art Criticism in Russia, in: Critical Exchange: European Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, hg. von Carol Adlam und Juliet Simpson, Oxford 2009, S. 263-284: In Russland wurde Zola, unter Bezugnahme auf dessen literarischen und literaturkritischen Arbeiten, in erster Linie als „sozialer Kommentator" wahrgenommen.

[6] Diese These ist für verschiedene Wissenschaftszweige belegt worden, für die Psychologie s. Joravsky, David: Russian Psychology. A Critical History, Oxford/ Cambridge 1989, die Ästhetik s. Orlova, Alina: Emocii v jazyke russkoj chudožestvennoj kritiki (1890-1910-e gody), in: Rossijskaja imperija čuvstv: Podchody k kul'turnoj istorii emocii, hg. von Jan Plamper, Schamma Schahadat und Mark Ely, Moskau 2010, S. 187-201, die Literaturwissenschaft s. Sobol, Valeria: Nerves, Brain, or Heart ? The Physiology of Emotions and the Mind-Body Problem in Russian Sentimentalism, in: The Russian Review 65 (2006), S. 1-14; für die Sozialwissenschaften s. Vucinich, Aleksandr: Darwin in Russian Thought, Berkeley 1988.

Kunstkritik, den auch bedeutende Kulturtheoretiker und Literaten verhandelten: Leitfiguren wie Lev Tolstoj richteten das Diskussionsfeld um das Problem „*Was ist Kunst*?“ (so der Titel eines prominenten Essays von Tolstoj aus dem Jahr 1897) auf die Frage nach dem Wesen der „*ästhetischen Emotion*“ aus. Die zentralen Begriffe, zwischen denen dieses noch unbestimmte Gefühl aufgespannt wurde, waren die Begriffe der „*Erregung“ („vozbuždenie*“) und „*Empfindung“ („oščuščenie*“).[7] Während die „Erregung“ in der Rhetorik der Kunstkritik den rein somatischen Pol der Wahrnehmung ausmachte, umfasste die „Empfindung“ ein um einiges breiteres und diffuseres Bedeutungsspektrum, da ihre Verbindung mit anderen Sinnes- und Wahrnehmungsleistungen unterschiedlich bestimmt werden konnte. [8]

Rhetorisch auf die Spitze getrieben und unmittelbar auf die Maltechnik bezogen wurde die Auseinandersetzung mit der ästhetischen und der sinnlichen Wahrnehmung in der russischen Kritik am französischen Impressionismus. Der wissenschaftliche Rekurs auf den körperlich-anatomischen Aufbau der Augen und die Lichtverarbeitung auf der Netzhaut, der den methodisch-theoretischen Diskurs der Impressionisten in Frankreich begründete, war Gegenstand heftiger und polemischer Auseinandersetzungen in der Kunstkritik, die bis weit in das 20. Jahrhundert hineinreichten. Die Rezeption des französischen Impressionismus bildete einen zentralen Ausgangspunkt für die Debatten um veränderte Malweisen, hier kulminierten negative Zuschreibungen an eine mit Wahrnehmung experimentierende Maltechnik.

---

[7] Der Aufsatz von Tolstoj erschien als selbständige Publikation und war weit verbreitet, s. Orlova, Emocii, S. 187. Tolstoj schloss sich damit an die bereits in der europäischen Aufklärung begonnene „Aufwertung des Sinnlichen“ im Rahmen der Wissenschaften an, s. den Eintrag von Brigitte Scheer „Gefühl“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 2, S. 629-660, S. 633. Zur „puritanischen“ Auffassung Tolstojs, die die russische Diskussion lenkte, s. auch die Kommentare zur Tolstojs Haltung gegenüber der Theorie der „Einfühlung“, in: Eintrag von Martin Fontius „Einfühlung/Empathie/Identifikation“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 2, S. 133.

[8] Zur Frage nach den literarischen und literaturtheoretischen Konzeptualisierungen der Empfindungsfähigkeit des Menschen, vgl. den Forschungsüberlick von Jan Plamper: Plamper, Jan: Emotional Turn ? Feelings in Russian History and Culture, in: Slavic Review 68 (2009), 2, S. 229-237; zur literarischen Verarbeitung s. Sobol, Valeria: Nerves, Brain, or Heart ? The Physiology of Emotions and the Mind-Body Problem in Russian Sentimentalism, in: The Russian Review 65 (2006), S. 1-14. Eine erste Grundlage für die Frage nach Kunst und sinnlichem Erleben hat Alina Orlova in einem kursorischen Überblick über die Kunstkritik der Jahrhundertwende geschaffen, Orlova, Alina: Emocii v jazyke russkoj chudožestvennoj kritiki (1890-1910-e gody), in: Rossijskaja imperija čuvstv: Podchody k kul’turnoj istorii emocii, hg. von Jan Plamper, Schamma Schahadat und Mark Ely, Moskau 2010, S. 187-201.

GEGEN DIE PHYSIOLOGIE. KRITIKEN AM IMPRESSIONISMUS

Der französische Impressionismus prägte in Russland wie in anderen europäischen Ländern seit der Mitte des 19. Jahrhunderts die Vorstellungen von einer modernen Bildsprache. Die Sujets aus Gesellschaft und Technik sowie die ungewohnten malerischen Verfahren schienen die gesamtkulturellen Umwälzungen in der Entwicklung der westeuropäischen Gesellschaften wiederzugeben.[9] Die kritische Diskussion in Russland identifizierte den Impressionismus mit einer Malweise, in der die Farbe in Tupfen oder kurzen Strichen aufgetragen und die Farbmasse wenig geglättet wurde.[10] Der sichtbare Pinselstrich, der *„mazok" (Pl. „mazki"*), schuf eine vom Sujet abgekoppelte, das Bild überspannende Textur und erweckte – im Unterschied zum gängigen materialmimetischen Einsatz des Farbauftrags – einen befremdlichen Eindruck. Die Kritik sprach diese Farbtextur aus Tupfen und Strichen auch verallgemeinernd als *„pointel"* an. Die Bewertung des „mazok" und des „pointel" als ästhetisches Phänomen sowie mögliche Klassifizierungen der unterschiedlichen Malweisen bereiteten den Kritikern erhebliche Schwierigkeiten.[11] Die Kritik an den impressionistischen „mazki" unterschied sich von der Bewertung

---

[9] Einen Überblick über die ästhetischen Selbstbestimmungsversuche in Auseinandersetzung mit dem Impressionismus in Deutschland verschafft Kostka, Alexandre/ Lucbert, Francoise (Hg.): Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945, Berlin 2004, s. besonders die Einleitung von Thomas W. Gaethgens: Distanz und Aneignung. Die Entdeckung der französischen Moderne in der deutschen Kunstliteratur, S. 3-12, zur Kritik am Impressionismus s. Fleckner, Uwe: Die Revolte des Lichts. Das Werk Claude Monets im Urteil der deutschen Kunstschriftsteller Richard Muther, Julius Meier-Graefe und Carl Einstein, S. 207-230.

[10] Zur Wiedergabe von Licht in der russischen Landschaftsmalerei s. Taylor, Joshua C.: Russian Painters and the Pursuit of Light, in: Art and Society in Nineteenth Century Russia, hg. von T. Stavrou, Bloomington 1983, S. 140-152; zur Rezeption des Impressionismus allgemein s. Hilton, Alison: Impressionistisches Sehen in Russland, in: Impressionismus. Eine internationale Kunstbewegung 1860-1920, hg. von Norma Broude, Köln 1990, S. 371-407; German, Michail, Ju.: Russian Impressionists and Postimpressionists, Bournemouth 1998, teilt den Einfluss des Impressionismus in Russland in drei Phasen ein: die Freiluftmalerei der russischen Realisten, die Beschäftigung mit der Naturstudie („etudisme") und die Rezeption durch die Avantgarde. Seine These ist, dass die Avantgarde die impressionistische Malweise als kreative „Spontanität" interpretierte, S. 169; in vergleichbarer Weise legt Isabel Wünsche in ihrer Dissertation die Aneignung der wissenschaftlichen Diskurse des Impressionismus durch die Avantgarde der 1910er Jahre aus, Wünsche, Isabel: Das Kunstkonzept der organischen Kultur in der Kunst der russischen Avantgarde, Diss. Heidelberg 1997.

[11] Bis in die 1920er Jahre versuchten Künstler und Kritiker, die Malweisen zu klassifizieren und typische Ausprägungen für bestimmte Künstler oder Strömungen festzumachen (vgl. Kap. XI über Malevičs kunstwissenschaftliche Arbeit); Maria Gough beschreibt, wie die Begriffe der Komposition und Konstruktion am Institut für Künstlerische Kultur anhand von Malweisen erörtert wurden, The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution, Berkeley 2005, Kap. Medium Specificity. In the Galleries of Sergei Shchukin.

des sogenannten „Plein-Air“, der in der Landschaftsmalerei angewandten Skizzentechnik, die auch von Angehörigen der Hochschulen vertreten wurde. An den künstlerischen Hochschulen, der Moskauer Hochschule für Malerei, Bildhauerei und Architektur und der Petersburger Akademie der Künste, stand bis in die 1880er Jahre das Zeichnen als künstlerische Technik im Vordergrund, das in Aktstudien und dem Abzeichnen von Gipsabgüssen geübt wurde. Wie die Zeichnung zielte auch die an den Akademien vermittelte Technik der Ölmalerei auf bestmögliche Modellierung der Bildgegenstände in ihrer Körperhaftigkeit.[12] Die sichtbare Pinselführung wurde in der russischen Landschaftsmalerei des 19. Jahrhunderts als geeignetes Verfahren zur Wiedergabe von Natureffekten, von Wetter- und Lichtphänomenen, eingesetzt und wurde vor allem in der Skizze und der Studie von Landschaftsmalern wie Isaak Levitan oder Valentin Serov angewendet.[13] Künstler wie Isaak Levitan, die in den 1890er Jahren an der Moskauer Kunsthochschule lehrten, brachten Neuerungen in die akademische Maltechnik ein, indem sie die Verfahren, die sie in der Landschaftsstudie und Skizze entwickelt hatten, auch in den fertigen Gemälden einsetzten: Sie varierten den Farbauftrag vor allem in der obersten Malschicht, um atmosphärische Erscheinungen wiederzugeben. Einen Sonderfall der Auseinandersetzung mit der Maltechnik bildete die Portraitmalerei: Die skizzenhafte Darstellung war hier zugelassen, da das Spiel vom dynamischen Pinselstrich und dem Relief der Farbe als Spiegelung einer „Selbsttätigkeit der Seele“ wahrgenommen werden konnte und den oder die Dargestellte somit als tiefsinnige und charakterhafte Persönlichkeit kennzeichnete.[14] Eine Anwendung außerhalb der Landschaftsstudien oder des Portraits wurde jedoch als Skandal verhandelt, so beispielsweise 1875 im Falle von Repins Gemälde „Pariser Café“, in dem er die skizzenhafte Malweise der Plein-Air-Malerei einsetzte. Außerhalb eines bestimmten motivischen Kanons erschien die skizzenhafte Pinselführung

[12] Blochel-Dittrich, Iris: Aleksandr Ivanov (1806-1858). Vom „Meisterwerk“ zum Bilderzyklus, Berlin 2004, zur akademischen Maltechnik und dem Wissenschaftsbegriff besonders S. S. 88-90 und S. 174-188.

[13] Zur Ästhetisierung der Landschaft in der Skizzentechnik s. Ely, Christopher: This Meager Nature: Landscape and National Identity in Imperial Russia, DeKalb 2002.

[14] Elena Karpova hat untersucht, wie die Portraitmalerei in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Austausch mit der experimentellen Psychologie und der Physiognomik trat, s. Karpova, Tat’jana: Smysl lica: russkij portret vtoroj poloviny XIX veka. Opyt samopoznanija ličnosti, Moskau 2000, S. 96-101.

unmotiviert, nicht-künstlerisch und schlichtweg schlecht gemalt. Die Kritik deutete die skizzenhafte Maltechnik in ihrer Anwendung auf ein Sujet, das wie Repins „Pariser Café“ eine Szene aus dem gesellschaftlichen Leben aufgriff, als Darstellung von Verfallserscheinungen.[15]

Die russische Impressionismuskritik, die sich in Folge solcher Auseinandersetzungen in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts bis ins 20. Jahrhundert hinein entwickelte, spielte eine bahnbrechende Rolle im Rahmen der allgemeinen ästhetischen Theoriebildung. Die Rezeption des französischen Impressionismus und Postimpressionismus gliederte sich in die Versuche der russischen Kunstgeschichtsschreibung ein, allgemeine künstlerische Entwicklungen festzustellen und dabei vor allem den Einfluss der westeuropäischen Strömungen auf die russische Kunst zu bestimmen und eigene malerische Traditionen zu benennen. Die Auseinandersetzungen mit neuen Malweisen des Impressionismus gingen mit den Ansprüchen der russischen Kunstkritik einher, eine eigene ernstzunehmende Wissenschaft zu etablieren. Die Kritiker sahen es als ihre Aufgabe, die Entwicklung der russischen Kunst zu beschreiben und in einen historischen Gesamtzusammenhang einzubetten.[16] Die Aufmerksamkeit für die Farbbehandlung kann in dem Übergangsprozess von einer normativ-systematisch verfassten Ästhetik zu einer historisch interessierten Kunstwissenschaft verorten werden, der sich im späten Zarenreich formierte.

Die Vermittlungswege, über die die russischen Künstler und Künstlerinnen die neusten Entwicklungen in der französischen Kunst kennenlernten, verliefen im wesentlichen außerhalb der großen Kunstinstitutionen, der Akademie der Künste oder dem Museum Aleksandr des III. in Sankt Petersburg und der Tretjakov-Galerie in Moskau. Studienstipendien galten Italienaufenthalten, Reisen nach Paris konnten nur privat realisiert werden. Am Beginn des 20. Jahrhunderts bildeten die

---

[15] Jackson, David: Western Art and Russian Ethics: Repin in Paris, 1873-76, in: The Russian Review 57 (1998), S. 394-409.

[16] Die kunsthistorische Forschung ist gerade erst dabei, die Genese und die Bezugssysteme der frühen russischen Kunstwissenschaften zu klären. Zum Verhältnis von Kunstkritik und Öffentlichkeit im Zarenreich s. Makhrov, Alexey: The Pioneers of Russian Art Criticism: Between State and Public Opinion, 1804-1855, in: SEER 81 (2003), 4, S. 614-633; eine erste Sondierung der Entwicklung der russischen Kunstkritik im europäischen Zusammenhang nimmt vor: Adlam, Carol (Hg.) Critical Exchange. Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries in Russia and Western Europe, Oxford 2009.

bekannten Privatsammlungen von Sergej Ščukin und Ivan Morozov die wichtigsten Orte, an denen Arbeiten des französischen Impressionismus zu sehen waren und somit Begegnungen mit dem Kunstgeschehen in Westeuropa möglich waren (ABB. 7 + 8).[17]

Der Kritiker Jakov Tugendchold hatte vielbeachtete Publikationen zum Impressionismus veröffentlicht und damit die Diskussion um neue malerische Verfahren maßgeblich geprägt. Tugendchold (1882–1928) hatte von 1905 bis 1913 als Korrespondent für verschiedene Zeitschriften in Paris gearbeitet und in seinen Ausstellungskritiken die künstlerischen Entwicklungen in Westeuropa an das russische Kunstpublikum vermittelt. Seine Aufsatzreihe *„Jüngste Entwicklungen der französischen Malerei“* war 1908 in Russland erschienen.[18] Tugendchold behandelte hier einzelne Künstler und Künstlerinnen, an denen er exemplarisch charakteristische Merkmale und Entwicklungen der impressionistischen Strömungen aufzeigte: Seine Impressionismusanalyse begann er mit Renoir und Monet, schlug über Seurat einen weiten Bogen zu Van Gogh und Cézanne und besprach schließlich Gauguin als Ausblick auf die weitere Kunstentwicklung. Am Beispiel Monets erläuterte er eingangs die wissenschaftlichen Bezüge der impressionistischen Malerei, die Anwendung von Erkenntnissen der Sinnesphysiologie und Spektralanalyse, wobei er namentlich den Sinnesphysiologen Hermann von Helmholtz und den Chemiker Michel Eugène Chevreul erwähnte. Tugendchold beurteilte den Ansatz der zeitgenössischen Künstler und Künstlerinnen, sich auf die Naturwissenschaften zu beziehen, als einen Paradigmenwechsel in der künstlerischen Orientierung und bewertete diesen Ansatz zunächst positiv als die Möglichkeit, die Erkenntnisfähigkeit des Menschen zu erweitern: *„Er (der Impressionismus) bereitete den Boden für unendlichen Fortschritt, für eine stete Bewegung voran, denn mit dem Wachsen der menschlichen Persönlichkeit [„ličnost’“] wird auch seine Wahrnehmungsfähigkeit*

[17] Einen Überblick über Aufbau und Konzept der Sammlungen bietet der Ausst.-Kat. Morosow und Schtschukin - die russischen Sammler, Museum Folkwang Essen, hg. von Georg-W. Költzsch, Köln 1993.

[18] Poslednie tečenija francuzkoj živopisi, in: Sovremennyj mir, No. 6 (1908), S. 85-103, No. 7 (1908), S. 156-175. Der Aufsatz ist veröffentlicht in der Schriftensammlung: Ja. A. Tugendchold: Iz istorii zapadnoevropejskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva, Moskau 1987, S. 20-67. Zu Tugendcholds Biographie s. Sternin, G. Ju.: Jakov Aleksandrovič Tugendchol’d (1882-1928), in: Ja. A. Tugendchold: Iz istorii zapadnoevropejskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva, Moskau 1987, S. 7-16.

wachsen.“[19] In den Einzelbesprechungen der impressionistischen Künstler kritisierte er aber die Umsetzung der wissenschaftlichen Erkenntnisse in der Malerei: Aus dem Verfahren, die Farbe unvermischt aufzutragen und den gesetzten Pinselstrich nicht zu überarbeiten, resultiere eine Zergliederung des Bildes in „*Farbflecken*“, mit dieser Malweise konzentrierten sich die Künstler ausschließlich auf die optischen Funktionsweisen des Auges. Zu Renoir merkte Tugendchold daher kritisch an: *„Renoirs Malerei blendet und bezaubert das Auge, aber berührt die Seele nicht. Das ist der allgemeine Zug der gesamten impressionistischen Kunst – rein äußerlich und optisch, malerisch und sensuell. Sie gleitet über das Äußere der Körper der Dinge, aber dringt nicht durch den Stoff des Farbpigments*.“[20] Tugendchold unterschied die Ebene der Optik und der Sinnesreizung von der „Seele“ und wertete daher den Impressionismus Renoirs als „äußerlich“ ab. Die „malerische“ Gestaltung stellte sich für ihn als eine von Lichtwirkungen überdeckte und dadurch optisch zergliederte Oberfläche her, die dem Empfinden von Stofflichkeit entgegenwirke. Über die maltechnischen Mängel hinaus gebe der Impressionismus aber auch ein gewisses menschlich-kulturelles Defizit zu erkennen: Renoirs Malerei beispielsweise vermittele eine bestimmte Haltung gegenüber der Außenwelt, und zwar eine beliebig rezeptive Betrachtung. Dieser Bezug auf die Optik werde in den Arbeiten von Seurat noch übertrieben. Seurats Verfahren, das Tugendchold als „*Farbenmosaik*“ bezeichnet, stufte er als „*technisch“* ein und wertete diese Malerei als „*medizinischen Protokollismus*“ ab, Tugendchold betrachtete Seurats Vorgehen als eine mechanistische Verarbeitung des Sinneseindruck ohne geistige Weiterführung. Einen weiteren Schwerpunkt seiner Impressionismuskritik legte Tugendchold auf Van Gogh, dessen Malweise aus sichtbar mit Nachdruck geführten Pinselsstrichen er weniger mit der mechanisch-rezeptiven Haltung Renoirs verglich, sondern mit dem Affekt in Verbindung brachte: *„[Seine Technik] gibt nicht den Stoff des Gegenstands wieder, sondern das innere Erleben des Künstlers.*“[21] Der Farbauftrag Van Goghs vermittle wie der von Renoir und Seurat gleichfalls nicht das Gefühl von Stofflichkeit, sondern erzeuge den Eindruck permanenter „Erregung“.

[19] Tugendchold: Iz istorii, S. 32.
[20] Ebenda., S. 31.
[21] Ebenda., S. 39.

Diesen Niederschlag von Erregung im malerischen Erscheinungsbild assoziierte Tugendchold mit dem kulturellen Phänomen der „Nervosität“: Besonders deutlich verkörperten die Menschendarstellungen Van Goghs eine allgemeine Überspannung der Sinne: *„Bei Van Gogh sind die Figuren der arbeitenden Bauern nervöse und hagere Bürger, jeder ihrer Muskeln, jeder Nerv drängt aus ihnen heraus.“*[22] Mit der Beurteilung von Van Goghs Malerei verband Tugendchold eine Gesamtbewertung des Impressionismus: *„Im Schaffen Van Goghs [...] findet der Impressionismus als Weltanschauung, als erhöhte Erregung der Nerven ["povyšenno-nervnaja vozbudimost‘“], sein äußerstes Ende“*[23] Mit den Wendungen des „medizinischen Protokollismus“, des „Farbenmosaiks“ und dem „nervösen“ Pinselstrich brachte Tugendchold einen ersten Versuch der Klassifizierung der Malweise in die Kunstkritik, die in Folge auch von anderen Kritikern aufgenommen wurde.

Tugendchold zeichnete in seiner Analyse der impressionistischen Malweise das Bild einer an ihrer übertriebenen „Erregung“ gescheiterten Epoche. Eine mechanisch-rezeptive Haltung und eine affektive Empfänglichkeit für sinnliche Reize bildeten die Pole dieser allgemeinen menschlichen Erregung. Seine Bilanz des Impressionismus traf sich mit der populären Bewertung von physiologischen Vorgängen der Überreizung als „krankhafter“ Entwicklung des Menschen: Viele andere Kritiker, die vor allem in den Feuilletons der Zeitungen schrieben, hatten Verfahren der offenen Malweise und den daraus vermeintlich resultierenden diffusen Ausdruck als Symptom körperlicher und kognitiver Störungen interpretiert

[22] Ebenda., S. 40. In der kunsthistorischen Auseinandersetzung mit Van Gogh wurde darauf hingewiesen, dass Van Gogh selbst den Blick von der vermeintlichen persönlichen Handschrift auf die mittels des Farbauftrags herausgehobene Materialität seiner Bilder verschieben wollte, s. Silverman, Deborah: Weaving Paintings: Religious and Social Origins of Vincent van Gogh’s Pictorial Labor, in: Rediscovering History: Culture, Politics, and the Psyche, hg. von Michael S. Roth, Stanford 1994, S. 137-168. Silverman weist auf Meyer Schapiros Buch über Van Gogh (1950) sowie auf die Selbstaussagen Van Goghs hin.

[23] Ebenda., S. 43/44. Tugendchold enthält sich weitestgehend bestimmter nationaler stereotyper Zuweisungen, bezieht sich aber kritisch auf den „Westen“ im allgemeinen. Zu den nationalen Stereotypen in der kunstkritischen Auseinandersetzung mit Impressionismus und Postimpressionismus, s. Kitschen, Friederike: Der „deutsche“ Cezanne in der Kunstrezeption der wilhelminischen Epoche, in: Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870-1945, hg. von Alexandre Kostka und Francoise Lucbert, Berlin 2004, S. 317-332, S. 318.

und mit mentaler und körperlicher Krankheit in Verbindung gebracht.[24] Die russische Kunst- und Künstlerkritik, die sich in der Auseinandersetzung mit dem Impressionismus entfaltete, griff damit in weiten Zügen das Interpretationschema des Kulturverfalls auf, das europaweit den Hintergrund der konservativen Rezeption moderner Kunst bildete.[25]

Es gab aber eine Reihe russischer Künstler und Künstlerinnen, die sich selbst als „Impressionisten" bezeichneten. Künstler wie David Burljuk studierten die impressionistischen Bilder intensiv und entwickelten ihre Maltechnik aus der genauen Beobachtung der unterschiedlichen Pinselführungen. Sie wählten nicht das als „Farbenmosaik" bezeichnete Pointel, sondern die nachdrückliche Pinselführung, die sie in den Bildern Van Goghs oder des Fauves erkennen konnten (ABB. 9 + 10). Sie übernahmen allerdings weniger die aus der physiologischen Optik abgeleiteten Erklärungsmodelle des Impressionismus. Vielmehr hinterlegten sie ihrer Malweise ein spezifisches Kreativitätsmodell, das sich an vitalistischen und psychologisierenden Kunstauffassungen orientierte. [26] Sie gingen von einer in

---

[24] Krusanov, A. V.: Russkij avangard: 1907-1932. Bd. 1. Boevoe desjatiletie, Spb. 1996, 33ff. Zum Diskurs der Nervosität in der russischen Kulturkritik s. Goering, Laura : Russian Nervousness; Neurasthenia and National Identity in Nineteenth-Century Russia, in: Medical History 42 (2003), 1, S. 23-46. Die Rezeption der Neurophysiologie in den Bildungsschichten seit den 1860ern untersucht Joravsky, David: Russian Psychology. A Critical History, Oxford/ Cambridge 1989; Merten, Sabine: Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin. Die Russische Literatur der 40er bis 60er Jahre des 19. Jh., Wiesbaden 2003, betrachtet die Auseinandersetzung und die Gegenbewegungen zur Wahrnehmungsphysiologie in der Literatur.

[25] Krusanov, V.: Russkij avangard: 1907 - 1932. Bd. 1: Boevoe desjatiletie, Sankt Petersburg 1996, führt die Bandbreite der negativen Zuschreibungen vor, regelrechte Hetzschriften veröffentlichte z. B. S. M. Radin: Futurizm i bezumie. Paralleli tvorčestva i analogii novogo jazyka kubo-futuristov, Sankt Petersburg 1914, zur pathologisierenden Kritik am modernen Künstlers, vgl. Gockel, Bettina: Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne, Berlin 2010.

[26] Vgl. Nikolaj N. I. Kul'bin: Studija impressionistov, Sankt Petersburg 1910. Eine lebendige Beschreibung der Szene der „Impressionisten" gibt Georgij Ivanovs Erzählung „Petersburger Winter" (1929); zu den vitalistischen Kunstvorstellungen s. Bobrinskaja, Ekaterina: Koncepcija novogo čeloveka v ėstetike futurizma. In: Sovetskoe iskusstvoznanie (1995), 1-2, S. 476-494; Dies.: Motivy „preodolenija čeloveka" v ėstetike russkich futuristov. In: Sovetskoe iskusstvoznanie (1994), 1, S. 199-212. Die vitalistischen Ansätze konzentrierten sich im 1909 gegründeten „Jugendbund", zu dessen führenden Künstlern Michail Matjušin, Elena Guro, Nikolaj Kul'bin sowie die Brüder Burljuk gehörten, vgl. Howard, Jeremy: The Union of Youth. An Artists' Society of the Russian Avant-Garde, Manchester/ New York 1992. David Elliott ordnet diese Tendenz in den gesellschaftlichen Kontext des späten Zarenreichs mit seinen autoritären Strukturen ein, in der verschiedene Gruppen mit einer Flucht in subjektiv-imaginäre Welten reagierten: Ruined Palaces, in: Ausst.-Kat. Twilight of the Tsars. Russian Art at the Turn of the Century, Hayward Gallery London, 1991, S.13-30. Der Jugendbund rezipierte – wie viele westeuropäische Künstler auch – intensiv die Thesen von Henri Bergson, dessen Schriften in Ausschnitten in den russischen Kunstzeitschriften, u. a. im Goldenen Vlies, veröffentlicht wurden, zu Bergson s. Dittmann, Lorenz: Matisse begegnet Bergson. Reflexionen zu Kunst und Philosophie, Köln 2008.

Mensch und Natur gleichermaßen wirksamen vitalen Antriebskraft auf, die sich im offenen Pinselstrich und seinem Abdruck im Farbmaterial offenbarte.[27] In den Augen der russischen Künstler und Künstlerinnen veranschaulichte diese Art der Malweise das Hervortreten von Materie selbst. Bezugssystem für ihre Anwendung und Erklärung der Malweise waren popularisierte Erkenntnisse der Psychologie, vor allem der Psychoanalyse, und die in ihren Künstlerkreisen beliebte Rede vom „Unbewussten". In der zeitgenössischen Kunstkritik wurde ihre Malweise mit dem Begriff der „*Geste*" belegt.[28]

Tugendchold und andere Kritikern belegten die „impressionistischen" Künstler konsequenterweise mit negativen Zuschreibungen, die sie auch unmittelbar auf die Persönlichkeiten der Künstler und Künstlerinnen bezogen. Die Malweisen wurden nicht nur aufgrund ihrer westeuropäischen Einflüsse kritisiert, sondern auch zur Abqualifizierung der noch nicht etablierten Künstler und Künstlerinnen benutzt. Die Kunstkritik sprach diesen ihren professionellen Status ab, wenn sie ihre Maltechnik als „manera" kritisierte.[29] Die „manera" wurde mit einem weiteren schlagkräftigen Negativbegriff assoziiert, der *„Gestaltlosigkeit" („bezobrazie"):* Die „Gestaltlosigkeit" hob auf die offene Malweise ab und brachte sie mit der Verzerrung des formalen Bildaufbaus in eine direkte Verbindung.[30] Die vermeintliche „Gestaltlosigkeit" der impressionistisch-vitalistischen Malerei setzten Kritiker mit dem – oben ausgeführten – Topos der „Degeneration" gleich und führten sie auf westeuropäische Einflüsse zurück.

---

[27] Bobrinskaja, Ekaterina.: „Estestvennoe" v ėstetike russkogo avangarda, in: Iskusstvoznanie (1999), 1, S. 273-285

[28] Zum Topos des Gestus s. Bobrinskaja, Ekaterina: Živopisnaja materija v avangardnoj „metafizike" iskusstva, in: Voprosy iskusstvoznanija (1996), 2, S. 439-458.

[29] Cohen, Aaron J.: Profession or Politics ? Modernism and the Rhetoric of Art Criticism in Late Imperial Russia, 1898-1917, in: Critical Exchange: European Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, hg. von Carol Adlam und Juliet Simpson, Oxford 2009, S. 113-128.

[30] S. besonders Jakov Tugendchold: Sovremennoe iskusstvo i narodnost', in: Severnyja Zapiski 11 (1913), S. 153-160. Sharp entwickelt das Begriffsfeld der „Gestaltlosigkeit" aus einer umfassenden Analyse der Rezensionen und der kritischen Besprechungen der Arbeiten von Natalija Gončarova, Sharp, Jane: K probleme bezobraznogo v iskusstve Natalii Gončarovoj, in: N. Gončarova, M. Larionov. Issledovanija. Publikacii, Moskau 2001, S. 43-54, sie konnte zeigen, dass die Zeitgenossen den Begriff der „Gestaltlosigkeit" mit einer starken affektive Wirkung verbanden; s. ergänzend Elena Basner: La fortune critique de Nathalie Gontcharova dans la presse russe des années 1909-14, in: Ausst.-Kat. Nathalie Gontcharova. Michel Larionov, Centre Georges Pompidou, Paris 1995, S. 188-194.

Gegenüber Tugendcholds kulturkritischer Analyse des Impressionismus und den polemischen Urteile der Kritiker in den Feuilletons positionierten sich andere Theoretiker und Künstlerschaft mit alternativen Interpretationen des Impressionismus. Kunstzeitschriften stellten hier ein wichtiges Medium zur Verfügung, über das sich eine junge Generation informieren und profilieren konnte.[31] Für die Rezeption der neueren französischen Malerei des Impressionismus und Postimpressionismus, die Impulse für eine nachrückende Künstlergeneration bereit stellte, war die Kunst- und Literaturzeitschrift „Goldenes Vlies“ maßgebend (1905–1910): Das „Goldene Vlies“ hatte die Vermittlung der zeitgenössischen westeuropäischen Malerei an das russische Kunstpublikum und an die junge russische Künstlerschaft zu ihrem Programm gemacht. Der Zeitschrift ging es darum, künstlerische Entwicklungslinien aufzuzeigen und richtungsbildend auf die russische Kunst einzuwirken.[32] Das „Goldene Vlies“ bildete ein ausstrahlungskräftiges Milieu: In die Redaktion der Zeitschrift waren auch Künstler und Künstlerinnen eingebunden, unter ihnen Michail Larionov, der mit seiner Lebensgefährtin, der Künstlerin Natalija Gončarova, zu den wichtigsten Figuren in der Moskauer Kunstszene der 1910er Jahre gehörte. Zu den Kritikern des „Goldenen Vlies“ gehörten prominente Personen wie der Schriftsteller Maksimilian Vološin und

[31] Die russische Kunstkritik und die Kunstberichte in Zeitschriften sind bisher kaum als Forschungsfeld erschlossen, obwohl der russische Kunsthistoriker Grigorij Sternin schon in den 1980er Jahren darauf hingewiesen hat, dass die Entwicklung der Kunst ein gesellschaftliches Thema ersten Ranges war und die Feuilletons dominierte, Public and Artist in Russia at the Turn of the Twentieth Century, in: Tekstura. Russian Essays on Visual Culture, hg. von Alla Efimova und Lev Manovich, Chicago/ London 1993, S. 89-114. Das in Exeter ansässige Forschungsprojekt „Russian Visual Arts. Art Criticism in Context, 1814-1909“ widmet sich dem Aufbau einer Datenbank zum Thema (www.hrionline.ac.uk/rva/). Auf die Kunstkritik als Forschungsgegenstand und auf methodische Probleme (zum Beispiel die Repräsentativität von Studien zu einzelnen Kritikern) geht allgemein ein Gaethgens, Thomas W.: Zur Einführung, in: Prenez garde a la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945, hg. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaethgens, Berlin 1999, S. 1-13.

[32] Die Kritiker des „Goldenen Vlies“ kamen im Wesentlichen aus den Zirkeln der symbolistischen Literatur und Philosophie: Kennzeichnend für diese Zirkel war die enge Verschränkung von Vorstellungen über Kunst- und Lebenswelt. Diese Ausrichtung bedingte eine starke anthropologische Interpretation der Kunstentwicklung, d. h. in den ästhetischen Veränderungen sahen die Kritiker einen fundamentalen Wandel auf der Ebene der menschlichen Kultur gespiegelt. Zu den Lebens- und Kunstkonzepten der Symbolisten s. Paperno, Irina (Hg.): Creating Life. The Aesthetic Utopia of Russian Modernism, Stanford 1994. Zum Profil und zur Geschichte des „Goldenen Vlies“ s. Richardson, William: Zolotoe Runo and Russian Modernism: 1905-1910, Ann Arbor 1986; Gofman, Ida (Hg.): Zolotoe runo. Žurnal, vystavki 1906-1909, Moskau 2007.

der Impresario Sergej Djaghilev, die zwischen Russland und Paris pendelten und aus eigener Anschauung von den dortigen, aktuellen Ausstellungen berichteten. In dieser Vermittlerfunktion übten sie als intellektuelle Vorbilder eine große Ausstrahlung auf die junge Künstlergeneration aus.[33] Auch der Mäzen Nikolaj Rjabusinskij selbst, Angehöriger einer bekannten Moskauer Unternehmerfamilie, prägte mit einem zur Schau gestellten weltmännischen Lebensstils das innovative Image der Zeitschrift und repräsentierte ähnlich wie die Kritiker Vološin und Djaghilev einen selbstbewussten intellektuellen Typus.[34]

Der französische Impressionismus bildete einen Schwerpunkt der kunstkritischen Arbeiten des „Goldenen Vlies". Die Autoren der Zeitschrift behandelten den Impressionismus als einen Umschlagspunkt in der Kunstentwicklung der jüngeren Zeit, kennzeichnend für ihre Auseinandersetzung war, dass sie ihre Thesen zur Maltechnik mit einer eingehenden Kulturkritik verbanden. Sie versuchten, aus der Betrachtung der Malweisen Rückschlüsse auf kulturelle Veränderungsprozesse zu ziehen. Die Analyse der Maltechnik war für sie Mittel, nach Veränderungen der menschlichen Wahrnehmung und den wissenschaftlichen, technischen sowie allgemein menschlichen Ursachen zu fragen.

Um dem russischen Publikum den Verlauf der Entwicklungen in der Kunst zu verdeutlichen, richtete die Redaktion auch eigene Kunstausstellungen aus. Die Kunstausstellungen des „Goldenen Vlies" waren die umfangreichsten Schauen westeuropäischer Kunst in Russland zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Auf der ersten Ausstellung 1908 (2. April bis 11. Mai 1908) zeigte das „Goldene Vlies" postimpressionistische Künstler wie Van Gogh, Gauguin und Cézanne, Signac, die Werke stammten aus den oben genannten Privatsammlungen. Mit der Präsentation wollte das „Goldene Vlies" nicht nur die aktuellsten Tendenzen der französischen Malerei zusammenfassen, es ging vielmehr darum, malerische Entwicklungsschritte zu verdeutlichen und die Weiterführung sowie die Überwindung des Impressionismus zu demonstrieren. In der ersten Ausstellung stand das „Pointel" in

[33] Schlögel, Karl: Djagilews Spur in Europa, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken, 57 (2003), 4, S. 279-293; Walker, Barabara: Maximilian Voloshin and the Russian Literary Circle: Culture and Survival in Revolutionary Times, Bloomington 2005.
[34] Zum Einfluss der bürgerlichen Mäzene s. Bayer, Waltraud: Die Moskauer Medici: Der russische Bürger als Mäzen, 1850-1917, Wien 1996.

seinen verschiedenen Ausprägungen im Vordergrund. Die zweite Ausstellung (11. Januar bis 15. Februar 1909) zeigte kubistische Werke von Braque, Le Fauconnier, Picasso sowie Arbeiten der „Fauves“, Derain, Matisse. Hier sollten verschiedene Wege der Überwindung des „Pointel“ deutlich werden. In der dritten Ausstellung wurden schließlich nur russische Künstler und Künstlerinnen gezeigt, u. a. Werke von Larionov und Gončarova, in denen diese die verschiedenen Arten der impressionistischen Pinselführung anwandten.[35]

Das grundlegende Interesse und die Bewertungsmaßstäbe der Auswahl legte die Redaktion im Vorwort des Katalogs zur zweiten Ausstellung dar, in der mit dem Kubismus und Matisse die neusten Tendenzen in der Gegenwartskunst eingeführt wurden: Mit der Präsentation der postimpressionististen Künstler wollten sie der Tendenz eines allgemein um sich greifenden *„Ästhetizismus“* entgegenwirken, *„der die Verbindung zwischen den bunten Vergnügungen des Auges und den tieferen, die den Geist ansprechen, unterbrochen hat*.“[36] Die Formulierung der *„bunten Vergnügungen des Auges“* knüpfte an die Rhetorik der zeitgenössischen Kunstkritik an. In der Kritik an den *„bunten Vergnügungen des Auges“* gegenüber den *„tieferen, die den Geist ansprechen“*, wird das Leitmotiv und der Anspruch der Kunstkritik im „Goldenen Vlies“ deutlich. Hier kommt zum einen die Verpflichtung auf Ideale der klassischen Kunsttheorie und einer ästhetischen Harmonievorstellung zum Ausdruck: Idealerweise müsste das ästhetische Erleben einem Prozess der Katharsis entsprechen, d. h. der Befreiung von widerstreitenden, übermäßig affektiven Eindrücken.[37] Der Impressionismus stand, das wird in dem Vorwort deutlich, unter dem Generalverdacht der mangelnden Katharsis, die in der malerischen Darstellung erkennbar werde. Zum anderen brachte die Redaktion den Anspruch auf eine erneuerte und zeitgemäße ästhetische Wahrnehmung zum Ausdruck.

---

[35] Die Listen der ausgestellten Werke sind zu finden in: Marcade, Valentine: Le renoveau de l’art pictural russe, Lausanne 1971, S. 288-293.

[36] Katalog, zitiert nach Richardson, Zolotoe Runo, S. 144.

[37] Zum Konzept der Katharsis in der zeitgenössischen russischen Kunstkritik s. Orlova, Emocii, S. 193. Zur allgemeinen kunsttheoretischen Herleitung der Entlastungsfunktion in der ästhetischen Wahrnehmung s. exemplarisch Von Arnburg, Hans-Georg: „Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit“. Zur theoretischen Konstitution und Funktion von ‚Stimmung‘ um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hofmannsthal, in: Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis, hg. von Kerstin Thomas, Berlin/München 2010, S. 13-30, S. 15.

Während Kritiker wie Tugendchold das Problem der sinnlichen Beteiligung an der ästhetischen Wahrnehmung zum Teil eines Katastrophenszenarios moralisch-ethischer Entgleisungen und unprofessioneller Ausübung machte, versuchten andere, alternative Wahrnehmungskonzepte in den Kunstdiskurs einzuführen. Im „Goldenen Vlies“ finden sich solche Argumentationen, die für eine Erweiterung etablierter Wahrnehmungskonzepte plädierten und das Tasten als Wahrnehmungsform ins Spiel brachten.

Maksilimian Vološin zur Evolution der Wahrnehmung

Der Kunstkritiker und Dichter Maksimilian Vološin (1877–1932) hielt sich zwischen 1903 und 1909 mehrmals in Paris auf, wo er als Korrespondent für russische Zeitschriften tätig war und regelmäßig die Pariser Kunstausstellungen kommentierte. [38] Seine Kritiken haben den Charakter von kunsttheoretischen Abhandlungen mit einem deutlichen historischen Interesse. Vološin stellte auch gerne Beobachtungen zu den historischen Kunstgegenständen in den Pariser Museumssammlungen an, die er eingehend studiert hatte, und stellte Bezüge zu den aktuellen Entwicklungen der Kunst her.[39] Vološin gehörte zum Kreis der russischen Symbolisten. Kennzeichnend für sein eigenes literarisches Werk war eine dualistische Weltauffassung, derzufolge das Leben von einer permanenten Pendelbewegung zwischen einem körperlichen und einem geistigen Pol bestimmt werde.[40] Der französische Impressionismus war für Vološin im Kontext seines dualistischen philosophischen Ansatzes von besonderem Interesse, konnte er an den Bildbeispielen doch eingehend über Momente kultureller Bewegung reflektieren.

[38] Zu Vološins journalistischer Tätigkeit als Korrespondent in Paris s. Wallrafen, Claudia: Maksimilian Vološin als Künstler und Kritiker, München 1982.
[39] Eine ideengeschichtliche Untersuchung zur symbolistischen Kunstauffassung verfasste Krieger, Verena: Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne, Köln 2006.
[40] Seine engen Künstlerkollegen waren Andrej Belyj und Georgij Ivanov, bei dem Vološin zeitweise auch wohnte. Zur dualistischen Weltdeutung im Symbolismus s. Paperno, Irina: The Meaning of Art: Symbolist Theories, in:Paperno, Creating Life, S. 13-23.

In seinen frühen Schriften, so in dem Aufsatz „*Das Skelett der Malere*i“ von 1904,[41] plädierte Vološin für eine Trennung der an der ästhetischen Erfahrung beteiligten Sinne. Er unterschied grundsätzlich die ästhetische Erfahrung von der Alltagserfahrung, an an beiden jeweils unterschiedliche Sinne beteiligt seien. Die Alltagserfahrung bestehe im Wesentlichen in der räumlichen Bewegung, in der sich visuelle und haptische Reize vermischten. Diese sinnlichen Reize müssten an weitere gedankliche Vorgänge gekoppelt werden – „*unsere Phantasie, unser Wissen, unsere Erinnerungen*“ –, um überhaupt eine Orientierung und sinnvolles Handeln in der Welt zu ermöglichen. Die Aufgabe der Kunst sei jedoch, dieses sinnliche Gemisch der alltäglichen Umwelterfahrung zu durchbrechen. Geschärft werden müsse die visuelle Sinneswahrnehmung, die er mit einem Ordnungs- und Harmoniegefühl verband, das er als die eigentliche Bestimmung der ästhetischen Erfahrung auffasste: „*Die Aufgabe des Künstlers ist, aus der gesamten sichtbaren Welt [...] ihre reale visuelle Grundlage herauszuarbeiten*“. [42] In erster Linie sei es die Zeichnung, die ein solches Ordnungs- und Harmoniegefühl hervorrufen könne, die „*Zeichnung (im Sinne einer Silhouette, die durch Linien bezeichnet wird)*“. [43] Ein weiteres Element der Zeichnung sei die klare Modellierung von Volumen durch Licht und Schatten. Alle anderen Verfahren bezeichnete er als „*technischen Ballast*“. Das Verhältnis zwischen visuellem und haptischem Wahrnehmungsvermögen bestimmte Vološin in einem traditionellen Verständnis hierarchisch, indem er dem visuellen den höheren ästhetischen Wert zumaß.

In seinen Ausstellungsbesprechungen, den „*Briefen aus Paris*“, die Vološin regelmäßig für verschiedene Zeitschriften schrieb, widmete sich Vološin hauptsächlich dem Impressionismus. Im ersten „*Brief aus Paris. Ergebnisse des Impressionismus*“[44] von 1904 diagnostizierte er wie später Tugendchold eine Zergliederung des Bildes in „Farbflecken“: Diese Zergliederung empfand er als Auslöser für intensive unmittelbare Reizungen des Auges an, die einer tierischen Wahrnehmungsweise gleichkämen: „*Jedes Mal, wenn man sich in diese Säle begibt,*

[41] Vološin: Skelet živopisi, in: Vesy, No. 1 (1904), S. 41-51.
[42] Ebenda., S. 41.
[43] Ebenda., S. 42.
[44] Vološin, Maksimilian: Pis’mo iz Pariža. Itogi impressionizma, in: Vesy No. 12 (1904), S. 39-45, und Pis’mo iz Pariža. Osennij salon, in: Rus’, No. 182 (1904), S. 3, abgedruckt in Maksimilian Vološin. Liki tvorčestva, hg. von V. A. Manijlov u. a., Moskau 1988, S. 217-222 und S. 228-232.

[...]. scheint es, als erblicke man die Welt durch das tausendfach aufgespaltene Auge einer Fliege.“[45]

Vološin bezog sich in seinen „*Briefen*“ nicht explizit auf wissenschaftliche oder ästhetische Theorien über Wahrnehmung, um den Impressionismus zu erklären. In seinen Texten erläuterte Vološin auch nicht, wie es Tugendchold beispielsweise getan hatte, die theoretischen Quellen seiner eigenen Auffassung von ästhetischer Wahrnehmung. In der Bewertung, die er in den „*Briefen*“ anstellte, bezog er sich vielmehr auf ein populäreres Verständnis von menschlicher Wahrnehmung, nämlich auf ein eher empfindsames Einfühlen in eine bestimmte Stimmung, die aus der Bildbetrachtung entstehe: Er zitierte aus dem Essayband „*Mirroir de la vie: essais sur l'evolution esthetique*“ des bekannten französischen Kunstkritikers Robert de la Sizeranne (1866–1932).[46] Sizeranne war Verfechter einer Stimmungsmalerei, in der er einen gefühlsbetonten, leichten Lebensstil vermittelt sah. [47] Vološin zitierte Sizeranne mit einer Textstelle, in der dieser den Impressionismus als eine Malerei beschrieben hatte, die versuche, eine zunehmende Hässlichkeit der Welt mit intensiven Farbeindrücken zu überdecken: *„Der Impressionismus löste die Aufgabe der Darstellung der gestaltlosen Formen und Monster der zeitgenössischen Industrie sehr einfach. Indem er die Strahlen darstellte, die die Monster der Zivilisation reflektieren, verdeckte er diese Monster.“*[48] Vološin bezog sich auf Sizerannes Darstellung des Impressionismus als „Spiegel des Lebens“, deutete dessen Thesen aber um: Er fasste die impressionistische Stimmungsmalerei als Verlust einer formalen Bildordnung auf und interpretierte dieses Phänomen mit dem Hervortreten von „Unbewusstem“ im Bild. Der Stimmungsmalerei setzt Vološin seine Vorstellung vom Kunstschaffen als einem umfassenden Regulativ von Bewusstseinsvorgängen entgegen: *„Das künstlerische Schaffen ist das Vermögen, sein Unbewusstes zu regulieren. Und zwar*

---

[45] Vološin, Maksimilian: Pis'mo iz Pariža. Osennij salon, zitiert nach: Vološin, Liki tvorčestva, S. 228.
[46] Sizeranne, Robert: Le mirroir de la vie: essais dur l'evolution esthetique, Paris 1902, s. Hinweis auf Sizeranne in Vološin, Itogi impressionizma, zitiert nach : Vološin, Liki tvorčestva, S. 219.
[47] Zum Stimmungsbegriff als Schmelztiegel wahrnehmungsphysiologischer und psychologischer Theorien, S. Thomas, Kerstin (Hg.): Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis, Berlin/München 2010, darin: Dies.: Stimmung als Weltzugang. Der Postimpressionismus und die Theorie der Wahrnehmung, S. 135-158. Auch Alois Riegl sprach vom „optisch-fernsichtigen Impressionismus“, zitiert nach Fend, Sehen und Tasten, S. 17.
[48] Vološin, Pis'mo, zitiert nach Liki tvorčestva, S. 219.

so zu regulieren, dass es im Bewusstsein nicht so weit hervortritt, dass es im Kunstwerk Gestalt gewinnt.“[49] Die stimmungsmäßige Erregung des Auges durch die impressionistische Malweise interpretierte er somit auch als *„psychologisches Moment*“. Vološin lokalisierte die Ursprünge der veränderten Maltechniken im Bereich des Unbewussten und assoziierte sie mit den Vorgängen, die sich einer willensgesteuerten Regulierung entzogen.[50]

Die impressionistische Malweise verband Vološin mit einer bestimmten Haltung gegenüber der Welt, einem stimmungsbezogenen Gleiten entlang der Phänomene der Wirklichkeit, wie er in einer Kritik an der impressionistischen Landschaftsauffassung zum Ausdruck brachte: *„In ihren Landschaften fühlt man nicht, dass sie irgendwann an den dargestellten Orten entlanggegangen sind. Die Wirklichkeit gelangte nur durch das Auge an sie heran, aber nicht durch das Tasten.“*[51] Vološin verband das Tasten hier mit der Frage nach dem Gefühl für die „Wirklichkeit“. Mit dem Tastsinn meinte Vološin weniger eine taktile Empfindsamkeit gegenüber der Umgebung – oder dem Bild, er bezog sich auf den Tastsinn als den menschlichen Sinn, der die räumliche Orientierung gewährleiste: Das Tasten begleite und bedinge die Bewegung im realen Raum. Vološins zentrales Argument war, dass das Tasten auf tatsächlich erlebte Situationen, d. h. auf Erfahrungen, rekurriere. Es war dieses Wissen, das Vološin dazu verhalf, in den zergliederten Bildfeldern des Impressionismus eine Struktur wahrzunehmen, wie er in Bezug auf Monets Kathedralenbilder ausführte: In den Bilderserien Monets werde ein gemeinsames *„Gerüst“* erkennbar, aus dem das Wiedererkennen des Bildmotivs entstehe.[52]

---

[49] Ebenda., S. 221.

[50] Mit seinem Verständnis des „Unbewussten” lehnt Vološin sich an die Konzeption der Psychoanalyse an, die auch bei den Symbolisten breiten Anklang gefunden hatte, vgl. Etkind, Aleksandr: Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland, Leipzig 1996.

[51] *„V ich pejzazach ne čuvstvuetsja, čto oni kogda-nibut’ prochodili po izobražaemoj mestnosti. Dejstvitel’nost’ dochodila k nim tol’ko čerez glaz, no ne čerez osjazanie*“, Vološin, Pis’mo, zitiert nach Liki tvorčestva, S. 220.

[52] Seine Argumentation kam allerdings der einflussreichen Theorie des Tastsinns nahe, die der Bildhauer Adolf von Hildebrand im Anschluss an zeitgenössische Thesen der Gestalttheorie vertrat: Nach Hildebrand vermag das Auge kraft seiner Bewegungen die verschiedenen „Reizpunkte“, die ihm das Bild bietet, zu Linien zu verbinden, mit denen es Gestaltkonstellationen eigenständig fortführt und in seinem Sinne vollendet. Hildebrand legte seine These von den Bewegungseindrücken dar in: Das Problem der Form in der Bildenden Kunst, Straßburg 1893. Zur ästhetischen Wahrnehmung bei Adolf von Hildebrand s. Bonnefoit, Regine: Der „Spaziergang des Auges“ im Bilde – Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee, in:

In der 1908 im „Goldenen Vlies“ erschienenen Aufsatzfolge über „*Neue Tendenzen der französischen Malerei*“ rückte Vološin den Tastsinn in den Mittelpunkt seiner Argumentation über die Veränderung ästhetischer Wahrnehmung durch den Impressionismus.[53] Vološin stellte am Beispiel seiner eigenen Begegnungen mit dem französischen Impressionismus die vielfältigen und zum Teil widersprüchlichen Reaktionen auf diese Kunst dar: Am Anfang der Begegnung mit dem Impressionismus stand, so resümierte Vološin, die Irritation: „*Wenn ich an meine ersten Eindrücke von der französischen Malerei zurückdenke, so erinnere ich mich genau an die Erregung, die Verwirrung und den unwillkürlichen Protest des Auges*.“[54] Doch dann wertete Vološin diese zunächst als störend empfundene Reaktion zu einer Sensibilisierung seiner Wahrnehmung um. Er konnte nun zwischen den impressionistischen Bildern und seinem eigenen Miterleben des Treibens „*auf den Pariser Straßen*“ Parallelen erkennen: „*Nach einiger Zeit bemerkte das durch diese Erfahrung erregte Auge um sich herum auf den Pariser Straßen mehr Farben und Linien als zuvor, sah gänzlich neu das Licht und da konnte ich, als ich vor die Leinwände der Impressionisten zurückgekehrt war, freudevoll und nachdrücklich sagen ‚Ja!‘*“[55] Die Bekanntschaft mit dem Impressionismus irritierte, aber steigerte auch für Vološin die Wahrnehmungsfähigkeit. Das eigene Erleben auf den Pariser Straßen beschrieb Vološin als die Schlüsselsituation: Er kennzeichnete diese Erweiterung seiner Sichtweise auf den Impressionismus als gelungene Verbindung zwischen Sehsinn und Tastsinn in der ästhetischen Betrachtung. Es war der Tastsinn, der die heterogenen optischen Eindrücke ordnen und wieder in einen Zusammenhang bringen konnte: „*Der Tastsinn („osjazanije“), in dem die gesamte Erfahrung des Menschen von den wirklichen Dingen angesammelt ist, verband sich mit dem Sehen, und wurde Linie, Form, Begrenzung, Perspektive.“* Das Tasten stellte er als eine auf Lebenserfahrung gründende Fähigkeit der Sinne dar: „*Wir sehen gewöhnlicherweise nicht mit dem Auge, sondern sammeln Materialien, unterscheiden sie und gruppieren sie.“*[56]

Kritische Berichte (2004), 4, S. 6-18. Ins Russische war das Buch von Hildebrand über die bildnerische Form aber erst 1914 übersetzt worden.

[53] Vološin, Maksimilian: Novye ustremlenija francuzkoj živopisi, in: Zolotoe Runo (1908), 7-9, S. V-XII.

[54] Ebenda, S. V.

[55] Ebenda.

[56] Ebenda.

In dem Aufsatz, in dem Vološin seine Bewertung des Impressionismus für das „Goldene Vlies“ resümierte, stellte er keine kategoriale wertende Unterscheidung zwischen Sehen und Tasten mehr an, wie in dem früheren Aufsatz „Skelett der Malerei“.[57] Er revidierte von ihm zuvor vertretene Auffassungen über das Verhältnis zwischen Sehen und Tasten, die stark einer klassischen Harmonieästhetik verbunden waren. Im „Goldenen Vlies“ rückte Vološin von der Hierarchie zwischen visuellem und haptischem Wahrnehmungsvermögen ab. In seiner Kritik an der Kunst der Gegenwart kristallisierte sich also ein neues Moment heraus, er berücksichtigte eine Einstellung der Wahrnehmung auf äußere Bedingungen und Faktoren und eine damit verbundene Veränderung ästhetischer Verfahren. Vološin kombinierte sein vormals normatives und hierarchisches Modell ästhetischer Wahrnehmung mit dem Gedanken von Entwicklung und Veränderung.

Interessant an der Argumentation Vološins erscheint, dass er weniger die wissenschaftlichen wahrnehmungsphysiologischen Erklärungsmodelle favorisierte, um die malerischen Veränderungen zu begreifen: Er berief sich vielmehr immer auf seine eigenen Erfahrungen während des Auslandaufenthalts, die zur Aufwertung des haptischen Sinns führten und die es ihm ermöglichten, die französische Malerei historisch einzuordnen und neu zu bewerten.

Die Fähigkeit zur ästhetischen Wahrnehmung leite sich außerdem aus der spezifischen kulturellen Einbindung des Künstlers und auch des Betrachters her: Vološin benannte in mehreren Texten das Fresko als ideales Leitbild bei der Beurteilung der zeitgenössischen malerischen Verfahren – und als Vorbild für die zukünftige Entwicklung der Kunst. Doch zielte Vološin nicht auf eine besondere Art

---

[57] Er sprach vielmehr von zwei unterschiedlichen „*Methoden*“ der Kunst. Man müsse in der Kunst unterscheiden zwischen „*einer synthetischen [Methode], die auf der Erfahrung gründet, die unser Auge durch den Tastsinn angesammelt hat, und einer anderen analytischen, die auf den neueren Einsichten in das Auge beruht*.“ Vološin knüpfte die „*analytische*“ und „*synthetische*“ Methode an die unterschiedlichen Leistungen des visuellen und haptischen Sinns und verband sie mit unterschiedlichen ästhetischen Erfahrungen: „*Während die erste [die „synthetische“, A. K.] uns beruhigt und uns ein Harmoniegefühl vermittelt, die wir gewöhnlicherweise als notwendige Eigenschaft von Schönheit empfinden, so regt uns die andere [die „analytische“, A. K.] auf und reißt von unseren Augen die Hüllen unseres Wissens ab, unter denen sich für uns die sichtbare Welt beruhigt*.“ Als Vertreter der analytischen Methode in der bildenden Kunst sprach Vološin Cézanne und Van Gogh an, Ansätze der Synthese gäben sich in der Malerei von Gauguin zu erkennen.

des empfindsamen Sehens, sondern er vertrat die Vorstellung von einer kulturell geprägten Wahrnehmung.

Aleksej Toporkov über die „Atomisierung“ des Bildes im Impressionismus

Auch ein weiterer Kritiker des „Goldenen Vlies“, Aleksej Toporkov (1882-unbekannt), nutzte die Kritik am Impressionismus für eine grundlegende Reflexion über die Veränderungsfähigkeit der ästhetischen Wahrnehmung. In einer umfangreichen Besprechung der dritten und letzten von der Zeitschrift organisierten Ausstellung (27. Dezember 1909 bis 31. Januar 1910) legte Toporkov Anlehnungs- und Abgrenzungsmöglichkeiten vom Impressionismus dar: Zu Beginn seiner Ausstellungsbesprechung konstatierte Toporkov, dass die russische Gegenwartskunst durch den Einfluss des Impressionismus eine negative Entwicklung genommen habe. Wie Tugendchold beschrieb Toporkov die impressionistische Malweise als eine Zergliederung der Formen in „Farbflecken“ und bemängelte den dadurch verursachten fehlenden bildnerischen Zusammenhalt: „*Der Schaffensstrom zerfloss in kleinen Strahlen, atomisierte*“. [58] Diese „*Atomisierung*“ des Bildes halte den Betrachter in einer passiv-rezeptiven und zerstreuten Anschauung. Die Bilder der Impressionisten erschienen „*ohne jegliche Substanz, ohne Skelett und Dichte*“, aus ihnen resultiere lediglich eine „*unmittelbare Empfindung*“. [59] Toporkov bezeichnete dieses durch den Impressionismus in die Welt gesetzte Phänomen auch als „*Ästhetizismus*“. Wie Vološin verstand Toporkov den Impressionismus als Ausdruck eines bestimmten zeitgenössischen Lebensgefühls: „*Die heroischen Zeiten des Impressionismus sind unwiederbringlich vorbei. Vielleicht waren diese Jahre die glücklichste Zeit für das künstlerische Schaffen. Die Künstler blickten mit einem „ersten Blick“ auf die Dinge, sie strebten nach der Neuheit des „Eindrucks“, zum Visuellen, zur Illusion aller Gefühle. Sie kosteten von dem, was Goethe die Lust am Trug nannte. Daher stammen ihre Farbigkeit, die Übergänge und Flüchtigkeit von atmosphärischen Tönen. Ihre Bilder*

[58] Toporkov, A.: O tvorčeskom i sozercatel’nom ėstetizme (Po povodu vystavki Zolotogo Runa), in: Zolotoe Runo (1909), 11-12, S. 69-74, S. 72.
[59] Ebenda., S. 73.

erscheinen ohne jegliche Substanz, ohne Skelett, Dichte, sie sind wie Licht und Luft etwas fast nicht Reales. Heute reicht das nicht mehr.“[60] Der Impressionismus stellte sich für Toporkov nur als ein Zwischenschritt im weiteren Verlauf der Kunstentwicklung dar. Die gestalterischen Verfahren, die die Impressionisten auf die optischen Sinnesleistungen ausgerichtet hatten, müssten durch andere, ausgleichende Verfahren wieder korrigiert werden: „*Ein allgemeines Gesetz [muss] das Chaos der Farbflecken zusammenhalten*.“[61] Toporkov ging es wie Vološin um eine bildnerische Gestaltkonstellation, in der die visuelle Erfahrung der malerischen „Atomisierung“ wieder aufgehoben werde. Auch Toporkov korrelierte die künstlerische Entwicklung mit der kognitiven Entwicklung des Menschen und dessen Fähigkeit, Neues zu integrieren: „*Die Kraft des Bewusstseins soll sich alles aneignen können, das ihm auf seinem Weg begegnet.“*[62] Toporkov wollte die Arbeit des „Goldenen Vlies“ und der assoziierten Künstler und Künstlerinnen als ein Hinarbeiten auf eine solche neue Kunst verstanden wissen, die den Impressionismus integriere und umforme. Auf der dritten Ausstellung des „Goldenen Vlies“ waren dementsprechend nur russische Arbeiten vertreten. In dieser Auswahl verbarg sich also, folgt man den Argumentationen von Vološin und Toporkov, ein bestimmtes Entwicklungsmodell: Es ging um die Darstellung einer neuen Stufe in der Entwicklung der Kunst, die auch eine Entwicklung des Menschen und seiner Sinne vor Augen führen sollte.

In den russischen Impressionismuskritiken wurde die Malweise des offen sichtbaren Pinselstrichs zum Spielball zwischen unterschiedlichen Lagern der Kunstszene. Hieran diskutierten russische Kunstkritiker über die Anwendungen der neueren Erkenntnisse über die Funktionsweisen des Auges in der Malerei. Sie identifizierten die Malweise der kurzen Pinselstriche und „Farbflecken“ als Symptome eines zeitgebundenen Lebensgefühls, eines sich passiv der Betrachtung überlassenden Zustands. Gegenüber der negativen Impressionismuskritik, die Tugendchold oder die Autoren der Feuilletons einführten, bemühte sich das „Goldene Vlies“ um eine differenzierte Sichtweise. Den Impressionismus handelten

[60] Ebenda..
[61] Ebenda., S. 74.
[62] Ebenda., S. 69.

sie nicht nur als künstlerische Strömung ab, sondern stilisierten diesen zum allgemeinen Wendepunkt in der kulturellen Entwicklung.

INDIVIDUALISMUS UND ENTFREMDUNG IN DER MALTECHNIK

Kritiker wie Vološin und Toporkov verschoben den Blick von der zumeist abwertend geführten Diskussion um die Wahrnehmungsphysiologie und die „Nerventätigkeit“ auf übergreifende Ebenen, indem sie nach dem Veränderungspotential ästhetischer Wahrnehmung fragten. Mit solchen grundlegenden Überlegungen konnten die Kritiker an einen zentralen Diskurs aus der zeitgenössischen Kulturkritik anschließen, die Debatte um die Bedeutung des „Individualismus“. Im „Goldenen Vlies“ wurden im Verlauf des ersten Erscheinungsjahres 1906 in mehreren Artikeln Erscheinungsformen von Individualismus in der Kunst aufgezeigt und als Entwicklungsmöglichkeiten für die Gegenwartskultur kontrovers verhandelt. [63]

Mit der Individualismus-Debatte griff das „Goldene Vlies“ eine bereits in der russischen Kunstkritik eingeführte Beschreibung der zeitgenössischen Kunst auf: Aleksandr Benois hatte in seinem bekannten Buch der „Russischen Schule der Malerei“ von 1904 die Aufspaltungen des künstlerischen Feldes, die er vor allem in der westeuropäischen Malerei, aber auch im russischen Kunstleben beobachtete, als zunehmenden Individualismus identifiziert.[64] Benois künstlerischer Idealvorstellung entsprach die Malerei der russischen Realisten. Die Realisten bildeten für ihn mit ihrer moralisch an die Betrachter appellierenden Kunst eine normbildende „Schule“[65], in der er auch ein Gesellschaftsmodell verwirklicht sah. Den sich in den westeuropäischen Strömungen ausbreitenden Individualismus hingegen sah er als Gefährdung einer solchen künstlerischen Schule an. In seinem im „Goldenen Vlies“ veröffentlichten Aufsatz „*Künstlerische Häresien*“ verfolgte Benois seine gesellschaftskritische Argumentation weiter und charakterisierte die Gegenwartskunst verallgemeinernd als „*zerstörerischen Atomismus und Chaos*“. Der

[63] Benois, Aleksandr: Chudožestvennye eresi, in: Zolotoe Runo (1906), 2, S. 80-88; Vološin, Maksimilian: Individualism v iskusstve, in: Zolotoe Runo (1906), 10, S. 66-72.
[64] Benois, Aleksandr: Russkaja škola živopisi, Sankt Petersburg 1904, Kap. Sovremennoe sostojanie russkoj živopisi, S. 100ff.
[65] Ebenda.

Individualismus erschien ihm auf der Ebene der Bildsprache als *„mechanische Haltung, wissenschaftliche Betrachtung, chaotischer Dilettantismus“*.[66]

Die Individualisierung wurde in der russischen Kulturphilosophie seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts als neuralgischer Punkt der Gesellschaftsentwicklung verhandelt: Die Autonomie des Individuums wurde von vielen, vor allem den religiös orientierten Kulturtheoretikern als Gefährdung der moralisch-ethischen Verpflichtung einer sozialen Gemeinschaft angesehen, als deren Idealtyp die Nation galt.[67] Dem Begriff des Individuums war im russischen Verständnis die Idee von der Persönlichkeit *(„ličnost’“)* gegenübergestellt, die eine längere Tradition hatte. Der Begriff Persönlichkeit verwies auf eine ethische – und damit verallgemeinerbare – Größe.[68] Die Rede vom Individuum – ohne die ideale Projektion der Persönlichkeit – galt im zeitgenössischen russischen Verständnis als Reduktion des Menschen auf seine rein materiell-physischen Existenzbedingungen. Benois hatte eine solche ethische Argumentation auf die Kunst übertragen und seinen kunstkritischen Arbeiten verstärkt eine moralische Stossrichtung gegeben. Eine Trennung der Wege der westeuropäischen und russischen Kunst erschien ihm als patriotischer Auftrag. Umstritten blieb allerdings in der ästhetischen Debatte, inwieweit die Individualisierung als Emanzipation aufgefasst werden könne: Diese Perspektive war insbesondere von Seiten der Psychologie vertreten worden, die in der Individualisierung eine notwendige Entwicklungsstufe des Menschen erkannte.[69] Das „Goldene Vlies“ hatte den Aufsatz von Benois in die Zeitschrift aufgenommen, um dessen Thesen zur kritischen Disposition zu stellen.

Auf Benois Artikel über die negativen Auswirkungen des Individualismus antwortete Maksimilian Vološin.[70] Grundsätzlich war das Phänomen des Individualismus für Vološin eine positive Größe für die Entwicklung der Kunst.

---

[66] Benois, Aleksandr: Chudožestvennyja eresi, S. 81, 82. Zu Benois, s. Eintrag in Russian Visual Arts. Art Criticism in Context, 1814-1909, http://www.hrionline.ac.uk/rva/texts/benois/benoisbib.html.
[67] Den nationalen Diskurs und das nationale Gemeinschaftsmodell der russischen Bildungsschichten beschreibt Renner, Andreas: Russischer Nationalismus und Öffentlichkeit im Zarenreich 1855-1875, Köln 2000.
[68] Ebert, Christa (Hg.): Individualitätskonzepte in der russischen Kultur, Berlin 2002, Vorwort, S. 7-14; Ebenda: Scherrer, Jutta: Persönlichkeit versus Gesellschaft: Hatten die Vechi recht ?, S. 199-218. Steinberg, Mark D.: Proletarian Imagination. Self, Modernity, and the Sacred in Russia, 1910-1925, Ithaca/ London 2002, Kap. 2 Knowledges of Self, S. 62-101, S. 65/66.
[69] Joravsky, David: Russian Psychology. A Critical History, Oxford/ Cambridge 1989, besonders S. 85f.
[70] Vološin, Maksimilian: Individualizm v iskusstve, Zolotoe Runo (1906), 10, S. 66-72.

Individualisierung bildete für ihn einen Faktor kultureller Bewegung.[71] Den Individualisierungsprozess in der Kunst verstand Vološin als komplementäre Gegenbewegung zum „Kanon“. Der Kanon sei zwar das Ziel jeder Kunstentwicklung, da er, wie die Grammatik für die Sprache, eine allgemeine Struktur liefere. Allerdings war der Kanon für Vološin eine variable Größe, der Kanon verändere sich und nähme von Epoche zu Epoche unterschiedliche Ausprägungen an: *„Die Tradition und der Kanon sind keine toten mechanischen Formen, sondern eine lebendige und immer wachsende Sprache aus Symbolen und Bildern.“*[72] Im Rahmen eines solchen Entwicklungsmodells der Kunst konnte Vološin die zeitgenössischen Experimente mit der Malweise als Möglichkeit interpretieren, den Kanon umzuformen.

Individualisierung bedeutete für ihn also grundsätzlich eine notwendige gesellschaftlich-kulturelle Transformationsbewegung. Allerdings unterschied Vološin die positiven Ausprägungen von Individualismus von negativen Erscheinungen, die er mit den Einflüssen einer sich technisch-materiell verändernden Umwelt verband und die er direkt in der Maltechnik gespiegelt sah. Er brachte den in die Kunst dringenden negativen Invidiualismus mit dem an der Jahrhundertwende in Russland wie in Westeuropa verbreiteten Krisendiskurs der *„Entfremdung“ („ostranenie“)* in Verbindung. Vološin beschrieb den Entfremdungsprozess im Bereich der Bildenden Kunst wie folgt: So wie die Fertigung von Alltags- und Gebrauchsgegenständen von Maschinen übernommen worden sei, würde sich auch das Tafelbild von seinen ursprünglichen handwerklichen und maltechnischen Traditionen und infolgedessen auch von seinen gestalterischen Funktionen entfernen : *„Die verfälschte Situation der plastischen Künste in unserer Zeit besteht darin, dass Künstler und Handwerker nicht mehr eins sind; daher ist die Schöpfung von Dingen, die den Menschen umgeben, in die Hände der Fabrik übergegangen, und der Künstler hat die Möglichkeit verloren, aktiv und unmittelbar das umgebende Leben umzugestalten*.“[73] Aus diesem Funktionsverlust resultierten auch neue Bildformen wie die Reklame oder die

[71] Wallrafen, Vološin, Kap. III. 5. Individualismus und Ideal, S. 82-89.
[72] Vološin, Individualizm, S. 72.
[73] Ebenda..

„Fabrikmarke“ („fabričnaja marka“). Das zeitgenössische Tafelbild werde diesen Bildformen immer ähnlicher.[74] Das Ergebnis solcher Entfremdungsprozesse, der Entfernung des Künstlers von seinem Werk und der Kunst vom Leben, sah Vološin im Entstehen eines *„abstrakten und luftleeren Raumes*“.[75] Zu dem Phänomen der *„Abstraktion“* zählte Vološin auch eine nachlässige und effekthaschende Malweise. Die Veränderung des malerischen Erscheinungsbildes sei, so Vološin, außerdem maßgeblich durch die chemische und technische Entwicklung auf dem Gebiet der Farben bedingt. Vološin führte die veränderte Farbbehandlung auf den Gebrauch industriell hergestellter Künstlerfarben zurück. Er nahm eine in seiner Zeit gängige Kritik an der Qualität in Fabriken hergestellter Künstlerfarbe auf, indem er eine zu weiche und nachgiebige Konsistenz der Farbmasse bemängelte.[76] Vološins Einschätzung nach beeinflusste der Gebrauch neuer industriell produzierter Farben den kreativen Akt selbst: Beim Einsatz der leicht formbaren Ölfarben liefe der Künstler Gefahr, *„unwillkürliche Bewegungen der Hand*“ wiederzugeben.[77] Beim Benutzen selbst hergestellter Farben – die in Russland noch weithin üblich waren – habe es der Künstler hingegen mit einem grundsätzlich anderen Material zu tun: *„Das grobe Material hat seine eigene unbewusste schöpferische Kraft*.“[78] Mit seiner Kritik an den Fabrikwaren knüpfte Vološin an eine verbreitete Diskussion an, die sich um die Auseinandersetzung mit neu verfügbaren Malmitteln in russischen Malerhandbüchern etabliert hatte. Da fabrikmäßig hergestellte Künstlerfarben in Russland in erster Linie als teure ausländische Importe zur Verfügung standen, hatte sich bereits eine lebhafte Diskussion entfacht, wie maltechnische Traditionen zu wahren seien. 1905 hatte Fjodor Rerberg, der in Moskau eine Malschule betrieb, die die jungen Künstler und Künstlerinnen frequentierten, ein Handbuch herausgegeben, in dem er die neuen Farben auf die in ihnen enthaltenen Substanzen untersuchte und zu systematisieren versuchte.[79] Er hatte außerdem die

---

[74] Ebenda., S. 69.
[75] Ebenda., S. 68/69.
[76] In dem Eintrag zu Malmaterialien in dem Enzyklopädischen Wörterbuch von 1896 werden die fehlende Einsicht der Künstler in die Zusammensetzung synthetischer Farben und die beigemischten Öle der Fabrikfarben als Grundlage für den Verfall malerischer Technik verantwortlich gemacht, „Materialy dlja živopisi“, Enciklopedičeskij slovar’ Bd. XVIII, Sankt Petersburg 1896, S. 801.
[77] Vološin: Individualizm, S. 70.
[78] Ebenda., S. 70.
[79] Rerberg, Fjedor: Kraski i drugie chudožestvennye sovremennye materialy, Moskau 1905.

Farbkonsistenzen, insbesondere der industriellen Farben, für die Ausprägung bestimmter Malweisen verantwortlich gemacht, die er abwertete. Er nahm nicht grundsätzlich Abstand von den Fabrikwaren, empfahl aber eine kritische Auswahl, um die Dauerhaftigkeit des Farbeindrucks zu gewährleisten. Seine Forschungen zu den tradierten, selbstgefertigten Pigmentfarben und den neu verfügbaren industriellen Farben lieferten den zeitgenössischen Künstlern und Künstlerinnen das wichtigste Handbuch über die Einsatzmöglichkeiten der damals verfügbaren Farben. Rerberg machte die Materialkenntnis zum unabdingbaren Bestandteil künstlerischen Gestaltungsvermögens. Er band den ästhetischen Ausdruck nicht an individuelle Kompetenzen, sondern an die malerische Traditionsbildung, die auf einem fundierten Materialwissen basierte. Vološin definierte die Maltechnik in vergleichbarer Weise: Die Maltechnik nahm in seiner Darstellung den Rang einer Kulturtechnik ein, in der kulturelles Wissen und technisches Können in einem ausgewogenen Verhältnis standen.

Vološin bestimmte das Tafelbild idealtypischerweise als funktionellen Teil der „*Dekoration*“. Im zeitgenössischen Verständnis meinte die Dekoration die funktionelle Gestaltung und Ausstattung von Räumen und war damit in erster Linie auf die Monumentalkunst bezogen.[80] Vološin stellte dem „abstrakten“ Raum der westeuropäischen Kunst den Kultraum gegenüber, den die altrussische Kunst geschaffen habe: Die ideale künstlerische Form sei das mit der Monumental-architektur verbundene Fresko.[81]

Mit den gegensätzlichen Positionen von Benois und Vološin machte das „Goldene Vlies“ das Feld auf, auf dem sie die neue russische Kunst verorten wollten: Während Benois den Individualismus auf eine eher metaphorische Weise mit veränderten Malweisen verband und auf die Aufspaltung von stilistischen Schulen bezog, sah Vološin in der Maltechnik die Zusammenhänge von Kunst, Traditionsbildung, kulturellem und technischem Wissen und daraus resultierend das Fortschreiten der kulturellen Entwicklung ausgedrückt. In den Maltechniken seien allgemeine Kulturalisierungsprozesse ablesbar. Veränderte Malweisen spiegelten

[80] Siehe die Einträge zur “Dekoration” in: Enciklopedičeskij slovar’, Sankt Petersburg 1896, Bd. 10, S. 203; Bol’šaja enciklopedija, Sankt Petersburg [1903]. Bd. 8, S. 274.
[81] Vološin: Individualizm, S. 70.

dementsprechend den Kampf um kulturelle Norm wider. Vološin entwickelte ein Konzept der Maltechnik, das sich gegen die Vorstellungen von einer individuellen Künstlerhandschrift richtete, welche andere zeitgenössische Kunstkritiker in den Begriff der „manera“ legten.

REVISIONEN DER KÜNSTLERHANDSCHRIFT

Eine Äußerung der Künstlerin Natalija Gončarova über ihre Malerei belegt, wie der negative Begriff der „manera“ zur Abgrenzung der eigenen Arbeitsweise übernommen wurde. Gončarova setzte ihre Malweise von der „manera“ des Impressionismus ab: *„Was meine ‚manera‘ betrifft, so kann sie auf keinen Fall impressionistisch genannt werden, wie man das in den Zeitungen getan hat. Der Impressionismus gibt den ersten, oft unklaren, nicht bestimmten Eindruck wieder. Ich hingegen bemühe mich, wie auch die neuen Franzosen (Le Fauconnier, Braque, Picasso), eine feste Form zu erzielen, skulpturale Klarheit und eine Vereinfachung der Zeichnung, Tiefe.“*[82] Die Wertungen der Kunstkritik wurden also auch zu Arbeitshypothesen für die russischen Künstler und Künstlerinnen, wie der folgende Blick auf die Gemälde zeigt, die Natalija Gončarova parallel zur Kritik am Impressionismus in der Zeitschrift und den Ausstellungen des „Goldenen Vlies“ malte. Die Festschreibungen des Begriffs der „manera“ durch die Kritik führten zu einer Revision des Topos der Künstlerhandschrift durch Avantgarde-Künstler und Künstlerinnen.

Die Atelierbilder von Natalija Gončarova

Gončarova gehörte zum engeren Umkreis der Redaktion des „Goldenen Vlies“ und war auf allen Ausstellungen der Zeitschrift vertreten. Sie war zu dieser Zeit Mitglied der Künstlervereinigung „Karo-Bube“, die ein Forum für alle nicht etablierten künstlerischen Gruppierungen bildete.[83] Die Künstler und Künstlerinnen legten es

---

[73] *„Čto kasaetsja moej manery, to ee nikak nel’zja nazvat‘ impressionističeskoj, kak eto bylo sdelano v gazetach. Ved‘ impressionizm est‘ peredača pervogo, často nejasnogo, neotčetlivogo vpečatlenija. Ja že, kak i novejšie francuzy (Le Fokon’e, Brak, Picasso) starajus’ dostignut’ tverdoj formy, skul’pturnoj otčetlivosti i uproščenija risunka, glubiny”* , in: Beseda s N. S. Gončarovoj, Stoličnaja molva, 5. April 1910, S. 3.

[83] Mit dieser Selbstbenennung ordnete sich die Gruppierung einem derzeit bekannten Bereich der städtischen Subkultur zu: Die „Karo-Buben“ bezogen sich auf eine skandalträchtige Gruppe aus

darauf an, durch Normbrüche die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.[84] Die „Karo-Buben“ wurden in der Kritik meistens mit dem vitalistisch orientierten „Jugendbund“ gemeinsam abgehandelt, da es auch personelle Überschneidungen zwischen den Gruppierungen gab. Der Kritik missfiel die experimentelle Malweise der „Karo-Buben“.[85] Die „Karo-Buben“ wurden zu den Negativfiguren in der zeitgenössischen Kritik. Selbst Vološin, der sich als progressiver Zeitgenosse profilierte hatte, kritisierte die Künstler des „Karo-Bube“ Ilja Maškov und Petr Končalovskij: *„Sie vertrauen sich zu sehr der unwillkürlichen Geste der Hand an, die den Pinsel führt, sie können sich nicht beschränken.“*[86] (ABB. 11) Die „Karo-Buben“ wurden in der Kritik mit einer Malweise der „manera“ belegt, von der Gončarova sich zunehmend abzugrenzen versuchte.

Zwischen 1908 und 1909 entstand eine Reihe von Stillleben, in denen die Künstlerin Ateliersituationen wiedergab (ABB. 13 + 14). Diese Stilleben waren allerdings nicht auf den Ausstellungen zu sehen. In den Ausstellungen des „Goldenen Vlies“ selbst präsentierte Gončarova eher konservativ erscheinende Arbeiten – Landschaften, in denen die malerische Auseinandersetzung mit den impressionistischen „mazki“ demonstriert war. Die Stillleben bildeten ein persönliches Expiermentierfeld, in dem sich Gončarova mit den Argumentationen und Kategorisierungen, die die Kritiker im „Goldenen Vlies“ vornahmen, vertraut zeigte. Gončarova formulierte hier ihre Vorstellung von einer veränderten Malerei nach dem Impressionismus. In dem Motivbestand der Stillleben führte Gončarova verschiedene kunst- und kulturhistorische Bezugssysteme der Gegenwartskunst auf. Die Stilleben enthalten Bild-im-Bild-Elemente, das heißt unter den

---

Betrügern und Heiratsschwindlern, deren Prozesse die moralischen Normen der spätzaristischen Gesellschaft auf spektakuläre Weise zum öffentlichen Theater gemacht hatten. Einer der bekanntesten Künstler des „Karo-Buben“ war Il’ja Maškov (1881-1944) . Die umfangreichste Publikation zum „Karo-Bube“ legte Gleb Pospelov vor: Moderne russische Malerei. Die Künstlergruppe Karo-Bube, Stuttgart 1985.

[84] Dass das Abweichen vom ästhetischen Standard nicht auf das fehlende Instrumentarium zurückzuführen sei, sondern eine provokante Geste, erkannten jedoch auch einige Kritiker: Cohen, Profession or Politics, S. 120 und 122, nennt Efros und Benois mit späten Kritiken um 1912/1913, in denen diese auch die Potentiale heraushoben, die veränderte Maltechniken beinhalteten.

[85] Vgl. Pospelov zur Kritik an Gončarovas Arbeiten, Karo-Bube, S. 73, 83.

[86] Vološin, Maksimilian: Moskovskaja chronika. Vystavki „Bubnovyj valet“, in: Russkaja chudožestvennaja letopis’: Priloženie k žurnalu „Apollon“ 1911, janvar’ No 1, S. 10-12: *„oni sliškom doverjajutsja neproizvol’nym žestam ruki, kotoraja vodit kist’ju, oni ne umejut sebja ograničivat‘“*. Die Farbbehandlung der Künstler des „Jugendbundes“ galt in der zeitgenössischen Kritik hingegen auch mitunter als „kraftvoll“, wobei allerdings meistens die Farbigkeit in den Vordergrund gestellt wurde.

Bildgegenständen sind Bücher, Graphiken oder Gemälde, die wiederum bildliche Darstellungen zeigen. Vor allem in diesen Elementen des Stillebens zitierte Gončarova nationale Symbole, Vorbilder aus der Geschichte der Kunst und zeitgenössischen westeuropäischen Strömungen: In einem der Stillleben sind auf einem Tisch aufgestellt ein Rahmen, der mit einem stilisierten Zarenwappen bemalt ist, daneben ein Portrait. Das Portrait ähnelt dem Selbstbildnis Van Goghs von 1889, das ihn in schwarzer Kappe und Mantel mit verbundenem Ohr zeigte.

Das „Stillleben mit Früchten“ zeigt einen Tisch, der mit einem weißen Tuch bedeckt ist und auf dem Früchte lose angeordnet sind. Am hinteren Tischrand ist eine Vase mit Blumen aufgestellt, an der Wand lehnt eine Leinwand, die vom oberen Bildrand angeschnitten ist. Auf dem Tisch liegt neben den Früchten ein aufgeschlagenes Buch, auf der geöffneten Seite ist eine Schwarz-Weiß-Abbildung einer Gesichtsmaske zu sehen. Zu erkennen sind die Augenhöhlen und das Nasenbein, die das Gesicht in einfachen konstrastierenden Formen gliedern. Es handelt sich hier wahrscheinlich um die Abbildung einer primitiven Maske. Auch in Russland wurden solche Masken in Zusammenhang mit der aperspektivischen Formgestaltung der Kubisten diskutiert, Gončarova verwies hier auf die neusten künstlerischen Strömungen, die in den Privatsammlungen zu sehen waren. Direkt neben dem Buch steht ein Gipsfuß, ein Modell aus der Praxis der Zeichenübungen nach antiken Vorlagen in der akademischen Kunstlehre. Auffallend ist die unterschiedliche Farbbehandlung des Bildes. Ein genauer Blick auf den Motivbestand lässt jedoch erkennen, dass die unterschiedlichen Arten der Farbbehandlung an jeweils bestimmten Motiven entfaltet werden: So ist der Gipsfuß in einer betonten Licht-und-Schatten-Abstufung dargestellt und mit einer durchgehenden Umrisslinie umfasst. Die Früchte des Stillebens, die vorne auf dem Tisch ausgebreitet sind, sind mit starken schwarzen Balken konturiert, Licht und Schatten sind in gleichmäßigen Pinselstrichen gesetzt, die sich zu flächigen dichten Farbfeldern verbinden. Die Früchte sind zu kompakten Massen modelliert und scheinen das Verfahren umzusetzen, das Gončarova selbst als das Modellieren einer „festen“ und konkreten Form bezeichnet hatte. Im Unterschied zu der klaren, vereinfachenden Gestaltung des Früchtestilllebens auf dem Tisch ist die bemalte Leinwand in der Bildmitte mit unkonturierten Farbfeldern bedeckt, die in sich nicht

geschlossen sind. Die Pinselstriche sind zu Bündeln gesetzt, die aber nicht wie in den Darstellungen der Früchte Massen aufbauen, sondern vielmehr in verschiedene Richtungen auseinander laufen. Die aufgelösten Farbfelder lassen nicht erkennen, ob auf der Leinwand eine Landschaft skizziert ist oder ob ein Strauß in der Vase vor der Leinwand steht, der sich mit dem Gemäldeentwurf überschneidet. Malerisch zitierte Gončarova Verfahrensweisen, die in der kritischen Diskussion dem Impressionismus zugeordnet wurden: Die „Farbflecken“ und unkonturierten Farbfelder galten als malerische Resultate der optischen Lichtverarbeitung des Auges.

Gončarova kombinierte die Motivelemente des Stilllebens mit Darstellungsweisen, die in der kunstkritischen Diskussion mit unterschiedlichen kulturellen Entwicklungsstufen verbunden worden waren. Das Stillleben spiegelte in seinem Aufbau die Bewegung, aus der neue Kunstformen generiert werden konnten: Das vorgestellte Spektrum reichte vom unmittelbaren optischen Eindruck zum Ausarbeiten einer „festen“ Form. Gončarova differenzierte ihre Malweisen und zeigte damit den Prozess des Entstehens einer neuen Bildsprache auf.

„Ringer“

Das Abwenden des Vorwurfs der „manera“ wurde zu einem wesentlichen Anliegen der Künstler und Künstlerinnen im Umkreis des „Goldenen Vlies“. In dem Gemälde *„Ringer“* (1908–1909) kommentierte Natalija Gončarova im Einsatz der Malweise den Topos der Künstlerhandschrift, den Künstler in ihrem Umfeld inszenierten (ABB. 12). [87] Die Ringer sind in dem Moment gezeigt, in dem sie versuchen, den Gegner zu Boden zu drücken, dem Augenblick des höchsten Krafteinsatzes und der maximalen Körperbalance. Die Körper der Ringer sind schwarz konturiert, die Körperteile und die Kleidung sowie der Hintergrund sind mit pastos aufgetragener Farbmasse gestaltet. Der Kopf des einen Ringers ist gegen die Schulter des Gegners gestemmt

[87] Ilja Maškov und Petr Končalovskij hatten kurz zuvor ein ähnliches Motiv ausgestellt, Gončarova hatte dieses Bild allerdings vermutlich nicht gesehen, als sie die Arbeit an dem Gemälde „Ringer“ begann. Zur kulturgeschichtlichen Bedeutung des Ringkampfs mit Betonung der geschlechtlichen Markierungen, s. McReynolds, Louise: Russia at Play. Leisure Activities at the End of the Tsarist Era. Ithaca/ London 2003, besonders Kap. 4. The Actress and the Wrestler: Gendering Identities, S. 113-153.

und verdeckt das Gesicht seines Gegenspielers. Der Kopf ist maskenhaft dargestellt (tatsächlich gehörten Kopfmasken zur Ausstattung der Ringer, besonders bei Schaukämpfen). Die Pinselstriche sind wie Schraffuren schräg gegeneinandergesetzt und in die Farbpaste eingearbeitet, an mehreren Stellen greifen sie über die Konturen hinaus. Gončarova vollzog mit den sich ineinander verkeilenden Pinselstrichen die Bewegung der Ringer, die sich gegeneinander stemmen, nach, mit dieser Pinselführung gestaltet sie die gesamte Bildfläche durch und versah die malerische Oberfläche mit einer Art rhythmisierter Struktur. Die konzentrierte Kraftanspannung, das Bildsujet des Ringkampfs, machte sie auch zum Thema des künstlerischen Arbeitsprozesses. In den letzten Jahren sind an mehreren Bildern Gončarovas der frühen 1910er Jahre restauratorische Untersuchungen der Malschichten und des Farbauftrags durchgeführt worden: Der Pinselstrich ist als kurzer kompakter Balken („*stolbik*“) erkennbar.[88] Die Gemälde sind überwiegend in einem zusammenhängenden Zeitraum, einem durchgängigen Arbeitsprozeß fertiggestellt, d. h. es gibt wenige Übermalungen. Gončarova selbst betonte gerne ihre Arbeitsweise als einen einzigen Schaffensakt.[89]

Gončarova wählte mit dem Ringkampf ein Bildsujet, das bereits durch verschiedene populäre Medien, als Fotopostkarte oder als Erzählung in Groschenromanen, verbreitet war und auf der Betrachterseite bestimmte soziale und kulturelle Codes transportierte: Ringkämpfer wurden in Schaukämpfen, Reportagen, Fotos und Postkarten als Stars inszeniert. Die Figur des Ringers und der Kraftkult bewegten sich im späten Zarenreich in dem Grenzfeld zwischen einer Subkultur und einer gelungenen gesellschaftlichen Integration. Gončarova sprach mit dem Bildsujet die konventionalisierten Wahrnehmungsgewohnheiten an, die mit der Figur des Ringers verbunden waren – die Lust am Spektakel des Kampfes und den ambivalenten Kult um die Stärke zwischen Bestätigung und Bruch kultivierter Betrachtung. Mit dem ostentativ vorgeführten Pinselstrich nahm sie den Topos der Vitalität auf, den die Künstler in ihrem Umfeld kultivierten. Den Kult der Stärke, den Gončarova im Bildsujet aufrief, semantisierte sie in ihrer malerischen

[88] Vikturina, Milda: Sravnitel’nyj analiz tvorčeskogo metoda M. Larionova i N. Gončarovoj, in: Gončarova, Larionov, S. 143-155. Vikturina führt ihre Materialbefunde allerdings auf die unterschiedlichen „Charaktere“ der Künstler zurück.
[89] Gončarova, Natalja: Dnevnik, Januar 1912, in: Gončarova, Larionov, S. 78-79, hier S. 78.

Behandlung allerdings neu: Mit der Malweise legte sie eine zweite Lesart über das Sujet des Kampfes und verschränkte die Darstellung eines spektakulären Körperakts mit dem Malprozess. Indem sie die Farbmasse in einer übergreifenden Struktur durcharbeitete, versuchte Gončarova, dem inneren Kraftausbruch ein Prinzip der Balance entgegen zu setzen. In dem Gemälde thematisierte Gončarova das Ringen um kulturelle Norm, indem sie geschickt die motivische Ebene mit der Ebene der malerischen Umsetzung verknüpfte.

Die Impressionismusrezeption bot der russischen Kritik und Künstlerschaft die Möglichkeit, neuere Auffassungen von Wahrnehmung zu diskutieren. Mit der russischen Impressionismuskritik, die hier am Beispiel der Veröffentlichungen und der Ausstellungen des „Goldenen Vlies“ exemplarisch dargestellt wurde, setzte eine grundlegende Reflexion über die Bezüge zwischen Ästhetik und Wahrnehmung und ihren Deutungssystemen in den Wissenschaften ein. Zur Debatte stand das Verhältnis zwischen dem etablierten Modell ästhetischer Katharsis und einer erweiterten Empfindungsfähigkeit, die durch das Erleben der modernen Umwelt zunehmend herausgefordert schien. Eine physiologische Deutung von ästhetischen Verfahren setzte sich in der russischen Kunstdiskussion nicht durch, sondern die Kritiker lenkten die Diskussion auf bewusstseins- und geschichtsphilosophische Ebenen: In den kritischen Bewertungen von veränderten Maltechniken sprachen sie auch Phänomene kultureller Veränderungen an, zum einen die Entfremdungserfahrungen, zum anderen die Möglichkeiten der Erweiterung menschlicher Wahrnehmungen. Die ästhetische Wahrnehmung entwarfen die russischen Kritiker in Folge dieser Auseinandersetzungen weniger als abgeschlossenes System, sondern in ihren Diskussionen um die Maltechnik trat der Anspruch auf eine Weiterentwicklung der ästhetischen Erfahrung hervor.

III MALEN OHNE TRADITION

Die Impressionismuskritik mündete vielerorts in der Frage nach nationalen Bildtraditionen. Kritiker des „Goldenen Vlies“, wie Vološin und Toporkov, bezogen sich auf die altrussische Monumentalkunst, in erster Linie die Ikonen und das Kirchenfresko, als sie nach Vorbildern für eine Überwindung des Impressionismus suchten. Diese Bildformen des altrussischen Kultraums galten ihnen als ideale Vorbilder, um den malerischen Auflösungserscheinungen zu begegnen: Die malerische Flächengestaltung des Wandbildes und die räumliche und spirituelle Wirkung des Kultraums ständen dem „atomisierten“ Bildraum des Impressionismus kontrapunktisch gegenüber. Indem Kritiker wie Vološin und Toporkov sich auf die altrussische Monumentalkunst bezogen, nahmen sie die Frage nach nationalen Bildtraditionen auf, die in der Kunstdiskussion an Gewicht gewann. Ihre Fragen danach, wie der Mensch unter zeitgenössischen Bedingungen sehen und empfinden konnte, kollidierten allerdings mit den sich etablierenden Vorstellungen von nationalen Kunstformen. Kernpunkt dieses Konflikts war die Frage nach der Maltechnik als dem Ort ästhetischer Erneuerung zwischen individuellen Lösungen und Traditionsbildung.

Besonders der Künstlerkreis der „Neoprimitivisten“ versuchte, in seinen Werken sowie in programmatischen Ausstellungen und Schriften neue Bildsprachen zu formulieren: Viele Künstler und Künstlerinnen des Neoprimitivismus, so auch Natalija Gončarova, waren mit dem „Goldenen Vlies“ assoziiert und mit der dort diskutierten Impressionismuskritik und den künstlerischen Entwicklungsvorstellungen vertraut.[1] Die Diskussionen um nationale malerische Traditionen im Kreis der Neoprimitivisten sind auch aus dem Grund aufschlussreich, dass ein großer Teil der Schriften aus diesem Kreise hervorging, die die Faktura als neue ästhetische Kategorie explizierten (vgl. Kap. IV. Faktura versus Manier). Die Maltechnik stellte für die Neoprimitivisten das zentrale Mittel dar, überholte Norm

[1] Das Problem nationaler Bildverfahren wurde intensiv innerhalb der Gruppierung „Eselsschwanz“ verhandelt, die enge Beziehungen zu einigen Kritikern des „Goldenen Vlies“ pflegte: Maksimilian Vološin hatte zum Beispiel auf einer öffentlichen Vortragsveranstaltung, die von Künstlern des „Eselsschwanz“ mit organisiert worden war, sein künstlerisches Entwicklungsmodell in dem Vortrag „Cezanne, Van Gogh, Gauguin; D. Burljuk: Evoljucija ponjatija krasoty v živopisi (kubizm)“ vorgestellt (12.2.1912).

und vermeintlich noch unbesetzte malerische Ausdrucksmöglichkeiten gegeneinander abzuwägen. Doch gerade diese Künstler und Künstlerinnen, die sich die Arbeit an einer neuen Bildsprache zur Aufgabe gemacht hatten, taten im Laufe der 1910er Jahre malerisch etwas auf den ersten Blick Überraschendes: Ihnen schienen weniger daran zu liegen, Bildmittel umzuformen oder neue Verfahren vorzustellen, sondern etliche ihrer Leinwände sahen so aus, als hätten sie die Farben eher nachlässig verschmiert. In Arbeiten wie beispielsweise den Alltagszenen von Michail Larionov (ABB. 10) bemühte sich der Künstler scheinbar nicht mehr darum, den Farbauftrag in einer bestimmten Weise einzusetzen, etwa indem die Pinselstriche in einer übergreifenden, rhythmisierten Struktur gesetzt und damit die Farbtextur wahrnehmbar gemacht wurden. In solchen Bildern schienen vielmehr jegliche gestalterischen Ordnungsprinzipien und damit sämtliche malerischen Traditionen ausgesetzt.

KONTROVERSEN UM EINE NATIONALE KUNST

Die malerische Traditionsbildung war im späten Zarenreich ein dominierendes Thema und wurde von Seiten der Politik, der Kunstwissenschaft und der Gesellschaft aufgegriffen. Hinter den Forderungen nach einer nationalen russischen Bildkultur standen somit der autoritär verfasste Staat, aber auch verschiedene gesellschaftliche Gruppen und deren gesellschaftspolitische und sozialutopische Programme. Die Vorstellungen von einer russischen nationalen Kunst konzentrierten sich auf die altrussische Monumentalkunst und auf das als „Volkskunst“ („narodnoe iskusstvo“) benannte bäuerliche Kunstgewerbe. Bei der in der zeitgenössischen Kunstdiskussion angesprochenen Volkskunst handelte es sich um eine russische Variante der Arts-and-Crafts-Bewegung, ein protoindustrielles Kunstgewerbe, das sogenannte „Kustar“. Die Idee von Bildtraditionen war Teil der nationalen Diskurse im späten Zarenreich, die der Implementierung eines Nationalgefühls dienten. [2] Die zeitgenössische Kunst geriet damit in das Kräftefeld

[2] Die Argumentation folgt hier der grundlegenden Studie über die Funktionen der “imaginären Gemeinschaft“ der Nation von Benedict Anderson: Die Erfindung der Nation: Zur Karriere eines folgenreichen Konzepts, Berlin 1998 (erw. Ausgabe). Zu den nationalen Diskursen im Zarenreich s. Renner, Andreas: Russischer Nationalismus und Öffentlichkeit im Zarenreich 1855-1875, Köln 2000; Orlova, Emocii, geht ansatzweise auf die Rezeption der Völkerpsychlogie ein; zum problematischen

einer national codierten „visuellen Emotionskultur“.[3] Künstlerische und kunsthandwerkliche Arbeiten konnten als anschauliche Nachweise für eine intakte nationale Gemeinschaft angesehen werden.[4] Die jungen Künstler und Künstlerinnen sahen sich zunehmend in einem Konflikt zwischen der Verpflichtung auf den nationalen Diskurs und dem eigenen Anspruch auf künstlerische Modernität und Autonomie.

Neuere kulturgeschichtlich ausgerichtete Forschungen zur Kunst der russischen Neoprimitivisten betonten weniger die Übernahmen aus Ornamentik oder handwerklichen Verfahren der „Volkskunst“, sondern hoben die irritierenden gestalterischen Elemente heraus: Gerade die nicht zuzuordnenden Malweisen sind in diesen Studien als „*Eklektik*“ der Malerei bezeichnet worden, mit der sich die Künstler sowohl gegen eine Einordnung in einen national argumentierenden Kulturdiskurs als auch gegen die Zuordnung zu westlichen Kunstströmungen richteten. Als Erneuerungsstrategie wählten die Künstler und Künstlerinnen, so legten beispielsweise Forscherinnen wie Jane Sharp und Nina Gurianova nahe, den Affront und Normbruch. Um vorherrschende Wahrnehmungsgewohnheiten zu durchbrechen, arbeiteten die jungen Künstler und Künstlerinnen mit malerischen Effekten, die sie vor allem mit der Malweise erzielen konnten. Die Malweise wurde als Normbruch und visueller Schock inszeniert. Das Bedürfnis, ihre Malerei provokativ zu inszenieren, führte die Forschung auf die starken und konfliktreichen sozialen Bewegungen zurück, die das späte Zarenreich bestimmten, und deutete den Normbruch in Analogie zu den politischen Vorstellungen als *„Anarchie“.*[5]

Begriff des „Volkstum“ („narodnost‘“) im Vielvölkerstaat Russland, s. Knight, Nathaniel: Ethnicity, Nationality and the Masses: Narodnost‘ and Modernity in Imperial Russia, in: Russian Modernity. Politics, Knowledge, Practices, hg. von David L. Hoffmann und Yanni Kotsonis, New York 2000, S. 41-64.

[3] Grundsätzlich zum Zusammenhang von Handwerk, Nation und Emotion und der „visuellen Emotionskultur“ im deutschen Kontext, s. Korff, Gottfried: Holz und Hand. Überlegungen zu einer „deutschen“ Werkstoffkunde der Zwischenkriegzeit, in: Material in Kunst und Alltag, hg. von Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 163-183.

[4] Die Funktionen und Wirkungsweisen von primordialen Strukturen beschreibt Clifford Geertz in z. B.: Schicksalsbedrängnis. Religion als Erfahrung, Sinn, Identität, Macht, in: Sinn und Form 53 (2001), 6, S. 742-760; für eine überzeugende Einzelstudie über Primordialismus und die Funktionalisierung des Handwerks s. Manouelian, Edward: Invented Traditions: Primitivist Narrative and Design in the Polish Fin de Siecle, in: Slavic Review 59 (2000), 2, S. 391-405.

[5] Sharp, Jane: The Russian Avant-Garde and Its Audience: Moscow 1913, in: Modernism/Modernity 6 (1999), 3, S. 91-116; Gurianova, Nina A.: The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde, Berkeley 2012. Diese Ansätze schließen an kulturhistorische Forschungen zur Identitätsbildung im späten Zarenreich an, s. Clowes, Edith (Hg.): Between Tsar and People: Educated

Die provokante russische Auseinandersetzung mit dem nationalen Auftrag an die Kunst lässt sich auch im Vergleich mit den westeuropäischen Primitivismus-Diskursen fokusieren. Denn der Verhandlungsgegenstand, die Frage nach einer „Ursprache“ der Kunst, war der gleiche. Während in anderen europäischen Ländern das Ursprüngliche in den außereuropäischen Kulturen gesucht werden konnte, führten die russischen Künstler eine Auseinandersetzung mit der vermeintlich eigenen Tradition. Helmut Lethen hat in seiner Studie über den Primitivismus in der französischen Kunstkritik am Beginn des 20. Jahrhunderts darauf hingewiesen, dass sich bereits am Jahrhundertanfang die künstlerische Praxis sowie die avanciertere Kunsttheorie vom Primitivismus-Diskurs der Kunstkritik zunehmend entfernte. Der Primitivismus-Diskurs, der in der französischen Kunstkritik geführt wurde, bezog die Vorstellungen von einer „Ursprache“ der Kunst eng auf die künstlerische Handschrift: „*‘Afrika‘ lag im Handgelenk*“, so fasst Lethen die Hauptthese der Kunstkritik zusammen.[6] In den zeitgenössischen Gemälden trete eine „*rohe Tiefe*“ hervor, die sich sowohl aus dem formalen Aufbau (etwa den maskenhaften Gesichtsdarstellungen) als auch aus den freigesetzten Pinselstrichen herauslesen lasse. Für die Künstler und Künstlerinnen hingegen waren, so Lethen, eher die „unlesbaren“ bildnerischen Elemente von Interesse: Sie führten die Auseinandersetzung mit primitiver Kunst zu einer „Ästhetik des Diversen“, die vor allem gegen den kennerschaftlichen Habitus der Avantgarde-Kunstszene gerichtet war.[7] Die Künstler inszenierten weniger eine andere „rohe“ Kultur, sondern

---

Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia, Princeton 1991; zu den anarchischen Elementen im Futurismus allgemein s. Perloff, Marjorie: The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture, Chicago 1986. Sharp hat die Art und Weise untersucht, in der Gončarova die Herstellungsverfahren des Volksbilderbogen („Lubok“) aufgriff: Sie betrachtet die Entwürfe für Volksbilderbögen, die für die Produktion vorgesehen waren. Gončarova begebe sich bewusst, so Sharp, aus dem kulturellen Zusammenhang der Hochkultur, ihre „Lubok“-Entwürfe seien als Wunsch zu verstehen, die sozialen Grenzen zu überschreiten, in denen der Kunstbetrieb damals verharre. Es ginge den Künstlern um den Entwurf einer alternativen sozialen Identität, die sie, so Sharp, mit der Vorstellung von Individualität verknüpften. Ästhetisch äußere sich diese Suche nach einer frei gewählten, individuellen Position in dem Betonen der unverwechselbaren „*künstlerischen Handschrift*“, s. Sharp, Jane: Russian Modernism between East and West. Natal’ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde, Cambridge 2006, S. 170.

[6] Lethen, Helmut: Masken der Authentizität. Der Diskurs des „Primitivismus“ in Manifesten der Avantgarde, in: Avantgarde. Critical Studies 11 (1998), S. 227-258, S. 254. Lethen zitiert hier Henry Kahnweiler.

[7] Lethen bezieht sich in seiner Bezeichnung „Ästhetik des Diversen“ auf die Neuinterpretation der ‚primitiven‘ Kunst durch Carl Einstein und dessen Revision einer „psychologisierenden Einfühlung“, S. 241.

begegneten ironisch den Projektionen einer „Ursprache“ der Kunst, die bereits zur Konvention wurden. Diese kritische Tendenz lässt sich auch für die russische Entwicklung geltend machen, auch die russischen Künstler und Künstlerinnen führten einen ästhetischen Gegendiskurs zu etablierten national codierten Vorstellungen vom Primitiven.

RETTUNGSVERSUCHE MALERISCHER TRADITIONEN

Im späten Zarenreich wurden verschiedene Kunstformen – die orthodoxe Ikone und Gegenstände der Volkskunst – als Teile einer nationalen Kultur definiert und für das Ideal einer gemeinschaftsstiftenden Bildkultur vereinnahmt.[8] Kunsthistorische sowie kulturgeschichtliche Studien haben in den letzten Jahren auch die Bruchstellen der nationalen Diskurse aufgezeigt und damit Vorstellungen von genuinen oder kontinuierlichen Bildtraditionen in der russischen Kultur revidiert.[9] Die Nationalisierung der Kultur wurde von verschiedenen Seiten betrieben, zum einen wurde in der Kulturpolitik gezielt ein offizieller Nationalismus etabliert, parallel entwickelte sich der Nationalismus der Bildungsschichten. Der offizielle

[8] In der vielbeachteten Ausstellung „Russische Avantgarde und Volkskunst“ sind die Verbindungen zwischen Kunstwerken und Gegenständen aus dem bäuerlichen Kunsthandwerk auf einer breiten Materialbasis dargestellt worden: Durch die Ausstellungsinszenierung, die Auswahl und korrespondierende Aufstellung von Kunstwerken und Gegenständen der Volkskunst, wurden unmittelbare künstlerische Übernahmen und kohärente Traditionsverläufe suggeriert. Eine stärkere Bindung an die bäuerliche Lebenswelt wurde dabei vorausgesetzt, s. Ausst.-Kat. Russische Avantgarde und Volkskunst. Staatliches Russisches Museum, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, hg. von Jewgenija Pertrowa, Stuttgart 1993; die Hinwendung zu religiösen Sujets interpretiert John Bowlt als Ausdruck eines spezifischen Nationalbewusstseins, s. Bowlt, John: Orthodoxy and the Avant-Garde. Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevič, and Their Contemporaries, in: Christianity and the Arts in Russia, hg. von William Brumfield und Miles Velimirovic, Cambridge 1991, S. 145-150. Den Beginn einer kritischeren Forschung zur Avantgarde und der sogenannten Volkskunst bildeten Wendy Salmond: Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917, Cambridge 1996, sowie Verena Krieger: Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde. Köln, Weimar, Wien 1998. Beide gehen von gebrochenen Traditionen aus.

[9] Salmond, Wendy: Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia: The Case of the Stroganov School, in: Studies in the Decorative Arts (1994), 1, S. 21-24, beschreibt die Aushöhlung von nationalen Zuweisungen; John O. Norman beschreibt die Reibungen zwischen Hof und Akademie sowie privat initiierten Gesellschaften und Vereinigungen, die sich in Diskussionen über die Sammlungskonzeption eines Nationalmuseums entluden: Aleksandr III as a Patron of Russian Art, in: Ders. (Hg.): New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture, New York 1994, S. 25-40; zur problematischen Darstellung einer kohärenten nationalen Geschichte s. Thomas, Kevin Tyner: Collecting the Fatherland. Early-Nineteenth-Centruy Proposals for a Russian National Museum, in: Imperial Russia: New Histories for the Empire, hg. von Jane Burbank und David L. Ramsel, Bloomington 1998, S. 91-107.

Nationalismus manifestierte sich vor allem in der Architektur, insbesondere im Kirchenbau und der Kirchenausstattung. [10] Innerhalb der Bildungsschichten entfaltete die Kunstgewerbe-Bewegung große Wirkung, das sogenannte „kustar“: Ddas zum großen Teil bereits protoindustriell betriebene bäuerliche Handwerk und Kunsthandwerk, machte das Bauertum zur Projektionsfläche für Vorstellungen kultureller Eigenheit und Ursprünglichkeit. In Künstlerkolonien wie Abramcevo oder Talaškino wurde versucht, das „kustar“ künstlerisch weiterzuführen.[11] Etliche junge Künstler und Künstlerinnen hatten jedoch Vorbehalte, sich diesen zeitgenössischen Nationalisierungsprogammen anzuschließen. Der offiziell propagierte Nationalismus und auch der Nationalismus der russischen Bildungsschichten übten eine extrem normative Kraft auf die Kunstwelt aus, gerade das von privaten Unternehmern betreute „kustar“-Gewerbe, das sich eben in den Künstlerkolonien Abramcevo und Talaškino bei Moskau konzentrierte, entwickelte eine dominante Wirkung sowohl auf dem nationalen als auch auf dem internationalen Kunstmarkt. Die volkskulturelle Herkunft der russischen Kunst bildete im beginnenden 20. Jahrhundert einen populären Topos, der auch das Bild der russischen Kunst im westlichen Ausland prägte und Erwartungen vorformatierte.[12] Den Katalog zur Pariser Ausstellung russischer Kunst und Kunstgewerbes 1913 leitete Jakov Tugendchold zum Beispiel folgendermaßen ein: „*Das volkstümliche Schaffen, die Tradition hat sich bei uns vielleicht besser als in anderen Ländern erhalten*“.[13] Für die russische Künstlerschaft verschärfte sich das Problem in besonderer Weise, war

---

[10] Einen Überblick über den Nationalstil in der Architektur verschafft Kiricenko, Evgenija: Zwischen Byzanz und Moskau: der Nationalstil in der russischen Kunst, München 1991. Einzelstudien zum Nationalstil stellen vor: Wortman, Richard: The „Russian Style“ in Church Architecture as Imperial Symbol after 1881, in: Architectures of Russian Identity. 1500 to the Present, hg. von James Cracraft und Daniel Rowland, Ithaca/London 2003, S. 101-116, und Brumfield, William Craft: The ‚New Style‘ and the Revival of Orthodox Curch Architecture, 1900-1914, in: Christianity and the Arts in Russia, hg. von William C. Brumfield und Miles M. Velimirovic, Cambridge 1991, S. 105-123. Zu den nationalen Zuschreibungen an die russische Volkskunst und Architektur aus westlicher Perspektive s. O’Conell, Lauren M.: Constructing the Russian Other. Viollet-le-Duc and the Politics of an Asiatic Past, in: Architectures of Russian Identity. 1500 to the Present, Ithaca/ London 2003, hg. von James Cracraft und Daniel Rowland, S. 90-100; Dies.: A Rational, National Architecture: Viollet-le-Duc’s Modest Proposal for Russia, in: JSAH 52 (1993), S. 436-452.

[11] Salmond, Wendy: Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries 1870 - 1917, Cambridge 1996.

[12] Cariani, Gianni: La découverte de l’art russe en France 1879-1914, in: Revue d’Études slave LXXI (1999), 2, S. 391-405 ; Ders: Une France Russophile? Découverte, reception, impact la diffusion de la culture russe en France de 1881-1914, Strasbourg 1998 ; Aubain, Laurence: La Russie à l’exposition universelle de 1889, in: Cahiers du Monde russe XXXVII (1996), 3, S. 349-368.

[13] Zitat Tugendchold Ausstellung 1913, nach Cariani, La Decouverte, S. 401.

doch die vermeintliche Ursprünglichkeit der Volkskunst mit einem nationalen Diskurs verbunden, der ihnen international eine Außenseiterstellung zuwies. Die normativen Strukturen des zeitgenössischen nationalen Kunstmarkts und der Kulturpolitik führten, so empfanden es viele aufstrebende Künstler und Künstlerinnen, zu einer Verengung der künstlerischen Tätigkeit. Die Künstler entdeckten also nicht als national identifizierte Kunstformen für sich, sondern bewegten sich in höchst kontroversen Debatten. Auch waren die Bildvorstellungen, die auf der Suche nach den nationalen Traditionen entstanden, keineswegs konkret. Es wurden vielmehr anhand von verschiedenen, zum Teil von staatlichen Behörden beauftragten Studien, zum Beispiel in der Denkmalpflege oder der Ethnographie, idealtypische malerische Mittel konstruiert.

Die kunsthistorische Forschung hat die Suche nach nationalen Kunstvorbildern in der russischen Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts bisher im Wesentlichen auf die Ikonenmalerei bezogen, das Fresko ist kaum als Vorbild behandelt worden. [14] Der historische Diskussionshorizont, in dem über eine zeitgemäße nationale Kunst verhandelt wurde, war jedoch breit angelegt: Zu Beginn des Jahrhunderts war insbesondere die Frage nach zeitgenössischen Formen der Monumentalmalerei ein bestimmendes und im Hinblick auf etliche Kirchenneubauten notwendiges Thema, Aufträge zur Kirchenausstattung bildeten ein breites Tätigkeitsfeld für zeitgenössische Künstler. Zur Kirchenausstattung gehörten sowohl die Fresken als auch Ikonen, die beide zur Monumentalkunst gerechnet wurden. Die Diskussion um spezifische Merkmale russischer Monumentalkunst ging mit umfassenden Restaurierungsarbeiten in Kirchen und an Objekten in Museen einher, im Zuge derer Firnisse und Übermalungen von Ikonen

[14] Krieger, Verena: Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde, Köln, Weimar, Wien 1998, führte eine Deutung der Malerei der russischen Avantgarde ein, die stark semiotisch geprägt ist. Sie vergleicht die ästhetischen Vorstellungen mit religionsphilosophischen Denkfiguren. Den Einfluss der Ikonenmalerei auf die Malerei der Avantgarde interpretiert sie als Genese eines grundlegend neuen Bildkonzepts, das sie als Paradigmenwechsel zur modernen Kunst versteht. Krieger verankerte ihre Argumentation letztendlich in einem später entwickelten Abstraktionskonzept der Kunstgeschichte, das das moderne Kunstwerk semiotisch interpretierte und als selbstreferenzielles ėsystem definierte (Krieger bezieht sich hier auf die Argumentation von Werner Haftmann, s. S. 59). Den Einsatz von Farbe interpretiert sie dementsprechend als „Purifizierung“ der Farbe. Andere Aspekte der Malweise, so die Auseinandersetzung mit Wahrnehmungskonzepten und dem sensuellen Affizierungpotential der Malweise, streift sie nur am Rande. Als zweiten Ansatz in der Auseinandersetzung mit der Ikonenmalerei beschreibt sie die Genese der Materialkunstwerke.

und Fresken abgetragen wurden, um Aufschluss über ihr ursprüngliches Aussehen zu gewinnen.[15] Das Bild, das sich im Zuge dieser Arbeiten von den malerischen Mitteln der altrussischen Meister ergab, war auf keinen Fall vorbildlich. Mit ihren Verwitterungen, Ausbrüchen und Übermalungen zeigten sich die Fresken und Ikonen uneinheitlich und fragmentarisch (ABB. 15).[16] Wenn es darum ging, die Erscheinungsbilder der alten Monumentalkunst auszubessern oder wiederherzustellen und auch neue Bildausstattungen zu realisieren, mussten jedoch idealtypische Verfahren festgelegt werden. Das Herausdestillieren malerischer Verfahren im Zuge dieser Suche nach nationalen Bildtraditionen wurde sowohl von offizieller Seite, den staatlichen Behörden, betrieben als auch von Kunstkritikern, die sich der russischen Gegenwartskunst verbunden fühlten. Während sich die wissenschaftliche Aufmerksamkeit im 19. Jahrhundert vorrangig auf Fragen der Symbolik der kanonisierten Motive und des spirituellen Gehalts der Ikone konzentriert hatte, wurden Fragen der malerischen Techniken und der Qualität der Farbsubstanzen in der Kunstdiskussion immer wichtiger.

Die „Korpusmalerei“ („korpusnaja okraska“) der Ikone

Der Kenntnisstand über die historischen Techniken innerhalb der fast tausendjährige Geschichte der Ikonenmalerei war gering oder, besser gesagt, die Forschungen zur Ikonenmalerei standen Ende des 19. Jahrhunderts vor noch gewaltigen Aufgaben: Denn auch in der Ikonenmalerei existierten verschiedene Schulen und malerische Entwicklungen, es gab etliche Malerhandbücher. Auch wenn sich die Ikonenmalerei durch bestimmte festgelegte maltechnische Schritte auszeichnete, die Anlage des Untergrundes, die Vorzeichnung gemäß der kanonisierten Schemata sowie das ebenfalls in mehreren Schritten durchgeführte

[15] Vgl. Krieger, Ikone, S. 67-85; Nicols, Robert: The Icon and the Machine in Russia’s Religious Renaissance, 1900-1909, in: Christianity and the Arts in Russia, hg. von William C. Brumfield und Miles M. Velimirovic, Cambridge 1991, S. 131-144. Die Berichte in archäologischen Zeitschriften sowie die Befunde und Restaurierungsberichte der mit den Fresken betrauten staatlichen Kommissionen stellen ein interessantes Material dar, das bislang noch unausgeschöpft ist.

[16] Die hier vorgestellten Beispiele zeigen im Wesentlichen den heutigen Zustand der Ikonen oder Fresken, nur im Falle der Fresken der Maria-Himmelfahrt-Kirche in Novgorod konnten zeitgenössische Aufnahmen von 1910-1912 recherchiert werden. Doch auch die heutigen Aufnahmen zeigen einige der typischen Schäden, die durch die Abnahme der Metallbeschlags („oklad“) entstanden sind.

Ausmalen der Bildelemente, so gab es doch in diesem Rahmen erhebliche Variationsmöglichkeiten. Im späten Zarenreich konzentrierten sich die Versuche, die Verfahren der Ikonenmalerei systematisch aufzuarbeiten: Spezielle Malverfahren der Ikone wurden in diesem Zuge aufgewertet und bestimmte Merkmale zu Normen stilisiert. Es war vor allem eine bestimmte Technik des Farbauftrags in der Ikonenmalerei, das Auflegen der obersten Farbschicht, die unter dem Begriff *„korpusnaja okraska" („Korpusmalerei"*) zusammengefasst wurde, die besonders herausgehoben wurde. Dieses Verfahren zeichnete sich durch eine enge feine Pinselführung aus, die eine besondere Dichte erzeugte und die Färbkraft der Farben potenzierte. In der Ikonenmalerei wurde dieses Verfahren zumeist für die Gewänder angewendet. Für die Restaurierung der beschädigten Oberflächen alter Ikonen war besonders dieses Verfahren wichtig.[17]

In den offiziellen kulturpolitischen Programmen zur Förderung der Ikonenmalerei wurde besonders auf das Einhalten der kanonisierten Motive abgehoben: In der regelhaften Ausführung konstituiere sich der spirituelle Gehalt der Ikone, da sich hier die religiöse Andacht und Askese des Malermönchs konzentriere. In der zeitgenössischen philosophisch orientierten Kunstkritik wurde die malerische Technik stärker und unmittelbar mit der spirituellen Wirkung der Ikone in Verbindung gebracht: Punin hob in seinem Aufsatz *„Was lehren uns die Ikonen*" darauf ab, wie sich im Malverfahren selbst der religiöse Sinn entfalte: *„Wenn man die Technik der Ikonenmalerei an sich betrachtet, so erfährt man die tiefe, künstlerische Freude von der Einfachheit und Anschaulichkeit technischer Verfahren*".[18] Die Ikonenmalerei sei nur zu begreifen, wenn man das Anlegen der Silhouette und das malerische Ausfüllen der damit umrissenen Gestalt als Wechselspiel verstehe. Im Auftragen der Farbschichten vollziehe sich der spirituelle Vorgang des Erscheinens und Sichtbarwerdens einer heiligen Gestalt. Die malerische Technik der Ikonenmalerei erschien nicht nur als normatives Regelssystem, sondern als religiöse Praxis. Mit der Aufwertung der Korpusmalerei fokussierte die Diskussion um die Ikonenmalerei auf einen spezifischen ästhetischen

[17] Schmidt, Christoph: Gemalt für die Ewigkeit. Geschichte der Ikonen in Russland, Köln 2009, besonders Kapitel 5. Ästhetische Mittel und die Schlusskapitel „Zum Mythos ikonischer Konstanz" und „Die Ikonen wird neu entdeckt".
[18] Punin, Nikolaj: Čemu učat ikony ?, in: Apollon (1914), 5, S. 26-33.

Eindruck: Die „Korpusmalerei“ bewirke eine bestimmte Wahrnehmung, einen „*tiefen, geistige Eindruck*“, diese Malerei gehe über den bloßen Augenreiz hinaus und dringe in die Tiefe des Bewusstseins.[19]

Der „Archaismus“ des Fresko

Im Bereich der Freskenmalerei wurde, soweit es an der zeitgenössischen Kunstkritik erkennbar wird, keine solche systematische Auswertung oder religionstheoretische Deutung der Maltechniken vorgenommen. In der Kunstkritik fanden sich jedoch häufig Vergleiche von zeitgenössischen Werken mit Fresken. Mit den Referenzen auf das Fresko grenzten sich schon die Impressionismuskritiker im „Goldenen Vlies“ von der vermeintlichen Ortlosigkeit des Tafelbildes im zeitgenössischen Kunstmarkt ab und visierten eine Malerei an, die an einen Kultraum gebunden war und dort unmittelbar sinnstiftend wirken konnte. Das Auftragen von Farbe auf die Wand und die Ausgestaltung eines Kultraums durch die Freskomalerei erschien in diesen Argumentationen auch als besondere Form religiöser Praxis.

Der tatsächliche Zustand historischer Fresken war im späten Zarenreich desaströs, und seit Beginn des Jahrhunderts zog die Freilegung von altrussischen Freskenmalereien eine breite Aufmerksamkeit auf sich.[20] Die Art der Wiederherstellung und Ergänzung war umstritten. Zumeist bestanden solche Restaurierungen einfach in dem Hinzufügen von klassischen Ölmalereien. Der Kritiker A. Vorotniov, der 1906 für das „Goldene Vlies“ über die Arbeiten in der Kirillov-Kirche in Kiev berichtete, machte auf negative Erscheinungen in der zeitgenössischen Kirchenausstattung aufmerksam: Er bemängelte die „*barbarische Buntheit*“ und die „*grellen Flecken*“ der Restaurierungen aus dem 19. Jh, die die Atmosphäre des Kultraums (Vorotniov sprach von der „*Seele“* des Kirchengebäudes) störten. In den 1910er Jahren wurden besonders in den Kirchen

[19] Punin, Nikolaj: Puti sovremennogo iskusstva i russkaja ikonopis, in: Apollon (1913), 10, S. 44-50, S. 47, zitiert in: Krieger, Ikone, S. 43.

[20] Vorotniov, A.: Tvorenija Vrubelja v Kirillovskom chrame, in: Zolotoe runo (1906), 4, S. 90-92. Die Malerei von Vrubel‘ verdient in diesem Zusammenhang des nationalen Diskurses und der Erneuerung malerischer Technik eine eigene Auseinandersetzung, die hier nicht geführt werden kann. Bei vielen Künstlern und Künstlerinnen war er wegen der mystischen erzählerischen Elemente in seiner Kunst eher unbeliebt.

Novgorods spektakuläre Funde gemacht: 1910 waren Darstellungen von Bischofsfiguren, der Erzengel sowie der Gottesmutter in der Verklärungskirche in Novgorod unter Übertünchungen aus den 1870er Jahren entdeckt worden und planmäßige Restaurierungsarbeiten (initiiert von der Allrussischen Restaurierungskommission) begonnen worden (ABB. 16a, b). Diese Fresken wurden einem Maler des 14. Jahrhunderts, Theophanes dem Griechen, zugeschrieben. [21] Die Malereien hatten die Kunstöffentlichkeit in Erstaunen versetzt, da die Figurendarstellungen markant gezeichnete Faltenwürfe und Gesichtszüge aus dynamisch geführten Linien aufwiesen, die unkanonische Gestaltungsweisen führten die zeitgenössischen Forscher auf die besondere Malerpersönlichkeit Theophanes zurück. Im Verbund mit der Struktur der fragmentarischen, zum Teil abgeriebenen oder ausgebrochenen Farbschichten ergaben diese Figuren ein außergewöhnliches Bild. Ebenso wertgeschätzt wurden die freigelegten Fresken in der Kirche Maria-Himmelfahrt auf dem Volotovo-Feld in Novgorod.[22]

Bei den Techniken der Wandmalerei, die zeitgenössische Künstler entwickelten, ging es also wesentlich darum, malerische Mittel zu finden, um den atmosphärischen Eindruck des Kirchenraums zu steigern und dem zeitgenössischen Bedürfnis nach nationalen Emotionen gerecht zu werden. Im „Goldenen Vlies“ wurde vor allem Nikolaj Roerichs Malerei als Vorbild für einen neuen russischen Monumentalstil besprochen. In vielen Bildern arbeitete Roerich nicht mehr mit Ölfarben, sondern in Tempera, Gouache oder Pastell. In diesen Arbeiten versuchte Roerich, den Farbeindruck an den der Freskenmalerei anzulehnen. Vor allem die Temperafarben erschienen ihm als geeignete Mittel, die Malerei auf der Wand zu imitieren, denn Tempera hatte eine gedecktere Farbigkeit als die Ölfarben und war auch keiner Materialverfärbung durch das Öl unterlegen. Er betonte außerdem die Flächigkeit und Konturen der Motive.[23] In der gedeckten Farbigkeit der

[21] Lazarev, Viktor N.: Theophanes der Grieche und seine Schule, Wien/ München 1968, S. 38-50.
[22] Freski cerkvi uspenija na Volotovom pole/Frescoes of the Church of the Assumption at Volotovo polye, hg. von M. V. Alpatov, Moskau 1977.
[23] Zur Malerei von Roerich s. McCannon, John: In Search of Primeval Russia: Stylistic Evolution in the Landscapes of Nicholas Roerich, 1897-1914, in: Ecumene 7 (2000), 3, S. 271-289 und Ely, Christopher: Critics in the Native Soil: Landscape and Conflicting Ideals of Nationality in Imperial Russia, in: Ecumene 7 (2000), 3, S. 253-270. Seine Bildthemen widmete Roerich häufig den Herkunftsmythen der russischen Kultur. Aus diesem Themenkreis stammt die der Arbeit „Slaven auf dem Dnjepr“ (1905), in der er die Ankunft der Waräger darstellt.

Temperafarben und in der flächigen Formgestaltung der Arbeiten Roerichs sahen viele Kritiker eine Wirkung, die dem Raumeindruck altrussischer Kirchenbauten gleichkäme. Die Temperaarbeiten wirkten gleichsam „steinern“. [24] Auch Vološin hob auf den materiellen Eindruck ab, den Roerichs mittels der Malweise erziele: *„Kein Mineral, kein Kristall, das das Licht und die Strahlen der Sonne widergibt, sondern ein schwerer, harter und undurchsichtiger Stein.“* Vološin verglich den Bildeindruck, der sich aus Roerichs Malerei ergebe, mit dem Erlebnis des Archäologen, wenn dieser ein Fundstück in den Händen halte. Sowie die Archäologie dazu diene, Vergangenheit und Geschichte dem Menschen nahe zu bringen, so müsse auch die Kunst Geschichte vergegenwärtigen und damit einem grundsätzlich gewandelten Bedürfnis nach einer Selbstverortung in Raum und Zeit gerecht werden: Der Mensch *„beginnt mit seinem Leib, der nach greifbaren Nachweisen verlangt, an die irdene Wirklichkeit dessen zu glauben, das bisher nur in der Vorstellung begreifbar war*.“[25] Die Bildwirkung, die die Roerich mittels der Malweise und Farbanwendung erzeugte, schien den Kritikern als Äquivalent zur Monumentalität der kirchlichen Architekturen und damit vorbildhaft für die zeitgenössische Malerei.

Die zeitgenössischen Bewertungen der Freskenmalerei und der Ikonenmalerei mündeten in dezidierten ästhetischen Erwartungen an eine erneuerte russische Monumentalmalerei: Im Vordergrund stand die Intensivierung des Erlebens angesichts des künstlerischen Werks, wobei die emotionale Qualität in einem gleichermaßen affektivem wie spirituell erhebendem Gefühl bestand. Die Suche nach nationalen Bildtraditionen verstärkte die im Kunstdiskurs bereits virulente Frage nach den sinnlich-affektiven Dimensionen ästhetischer Erfahrung. Es ging um eine Kunst, die in ihrer Wirkungsmacht der – vermeintlichen – Größe der nationalen Kunst der Vergangenheit gleichkäme.

[24] S. u. a. S. Makovskij: N. K. Rerich, in: Zolotoe Runo (1907), 5, S. 3-7.
[25] Vološin, Maksimilian: Archaizm v russkoj živopisi (Rerich, Bogaevskij i Bakst), in: Apollon 1 (1909), S. 43-53, zitiert nach: Liki tvorčestva, S.18.

DIE KRISE DER MALERISCHEN TECHNIKEN

Die Frage, wie die zeitgenössische Malerei an der Erneuerung nationaler Bildtraditionen mitwirken könne, führte zu verschiedenen maltechnischen Stilisierungen und neuen normativ gesetzten Vorbildern. Doch Künstler und progressive Kritiker setzten ihrerseits an, eigene Narrative über die Maltechnik zu entwerfen, und machten die Malpraktiken zum Impulsgeber für eine Erneuerung der Kunst. Ein zentrales Ereignis, bei dem die kontroversen Debatten um nationale Bildtraditionen zusammenliefen, war der Allrussische Künstlerkongress, der vom Dezember 1911 bis Januar 1912 an der Akademie der Künste in Petrograd stattfand.[26] Der Kongress war auf Initiative einer archäologischen Gesellschaft, der „Gesellschaft für das alte Schrifttum", veranstaltet worden, zum Organisationskomittee gehörten Mitglieder der Akademie der Künste sowie der staatlichen Denkmalpflege. Es konnten sich aber auch unabhängige Vertreter, etwa einer Künstlervereinigung, um die Teilnahme bewerben. Auf dem Kongress trafen die unterschiedlichen Auslegungen einer russischen Kunsttradition auf neue Deutungssysteme, die junge Künstler und Publizisten vertraten.

Die Veranstaltung war in drei Sektionen eingeteilt: Es fanden Vorträge zur „*Ästhetik und Geschichte der Kunst*", zur „*Künstlerischen Erziehung und Zeichenunterricht*" sowie zur „*Malerei und ihrer Technik*" statt. In der dritten, der Technik der Malerei gewidmeten Sektion ging es um Qualitätsmaßstäbe einer neuen Monumentalkunst, insbesondere der Wandmalerei, sowie um Restaurierungen. Hier sollten die Thesen und Ergebnisse aus den beiden ersten Sektionen in den konkreten Anwendungszusammenhang überführt werden. Die Sektion „*Ästhetik und Geschichte der Kunst*" umfasste sehr unterschiedliche Vorträge. Die Sektion wurde von Il'ja Repin mit einem Vortrag zum allgemeinen Thema „*Was ist Kunst*" eröffnet, in dem er das Problem erörterte, inwieweit die russische Kunst sich den Herausforderung durch das europäische Kunstgeschehen

[26] GARF, f. 792, op. 1, Dokumente über die Organisation des Kongresses; Trudy Vserossijskogo s'ezda chudožnikov v Petrograde. Dekabr' 1911 – janvar' 1912, Bd. 1+2, Petrograd 1914. Hinterfangen war der Kongress von erneuerten normativen Vorgaben zur Kunsterziehung durch das Ministerium für Volksaufklärung, z. B. zu Methoden des Zeichnens, vgl. Rostovcev, N. N.: Istorija metodov obučenija risovaniju. Russkaja i sovetskaja školy risunka, Moskau 1982.

stellen und die dort entwickelten Verfahren übernehmen sollte.[27] Seine Argumentation spannte die Entwicklungsperspektiven für die russische Kunst auf: Mit der zukünftigen Entwicklung der russischen Kunst stand nichts weniger zur Disposition als der Verfall oder die Regeneration einer kulturellen Epoche, Ende oder Blüte Russlands. Auf dem Kongress wurde also über Kunst als nationales Kulturgut verhandelt, damit war ein moralisch-ethischer Auftrag an die Künstler formuliert. In diesen Diskussionshorizont schalteten sich sehr unterschiedliche Künstler ein: So hielt in der Sektion unter anderen auch Vassilij Kandinskij einen Vortrag zu seiner Theorie des „*Geistigen in der Kunst*", in dem er ebenfalls das Thema des Wandels der bildnerischen Mittel behandelte und die Möglichkeiten der Erneuerung durch eine abstrakte Bildsprache vorstellte. Den offenbar nachhaltigsten Eindruck hinterliess allerdings ein junger, relativ unbekannte Künstler, Sergej Bobrov (1889–1971), der von der Künstlervereinigung „Eselsschwanz" entsandt worden war.[28] Bobrov war eine für den Kreis der Neoprimitivisten exemplarische Figur: Er hatte sowohl ein archäologisches als auch ein künstlerisches Studium absolviert und bewegte sich in einem Zwischenbereich von Kunstwissenschaft und Kunst. Er war publizistisch für verschiedene Zeitschriften tätig und fungierte als Sprachrohr der befreundeten Künstler. Bobrov positionierte sich und seinen Kreis mit dem Vortrag „*Die Grundlagen der neuen russischen Malerei*". Der Vortrag von Bobrov zog großes Interesse auf sich, er wurde daher in der Sektion zu den Techniken der Malerei wiederholt und dort heftig diskutiert.

Bobrov entwarf in seinem Vortrag eine Entwicklungsgeschichte der russischen Malerei, mit der er den zeitgenössischen Wandel der Malweise zu erklären und zu rechtfertigen suchte. Seine Thesen, die er dem Vortrag voranstellte, stellten eine westliche gegen eine östliche Bildtradition und folgten damit zunächst dem etablierten Muster nationaler Kunstgeschichten:

„a) Nachdem der Realismus geendet hat, setzte in der russischen Malerei eine Periode der Verwirrung ein. In dieser Zeit begannen die französischen Impressionisten

[27] In: Trudy Vserossijskogo s'ezda chudožnikov v Petrograde. Dekabr' 1911 – janvar' 1912, Bd. 1+2, Petrograd 1914.
[28] Zu Bobrov, s. Eintrag in Kasack, Wolfgang: Lexikon der russischen Literatur ab 1917, Stuggart 1976, S. 60.

die russische Malerei zu beeinflussen. – b) Im Impressionismus erstarkten die russischen Künstler und begaben sich auf den Weg der reinen Malerei. Cézanne, Gauguin und zum Teil auch Matisse öffneten unserer Anschauung die weiten Räume einer flächigen Malerei (Purismus). Die russischen Künstler lernten erneut von den Franzosen. Die Prinzipien des Purismus – c) Nachdem sie die französische Schule überwunden hatten, erinnerten sich die russischen Puristen an ihre eigenen Werte – an die Ikonen, die alte lubki, alte Ladenschilder. Jetzt ist die Periode der Lehrzeit beendet, die russische Malerei wurde sie selbst, indem sie sich den rein russischen Werten zuwandte."[29]

Die Ausführungen Bobrovs fügten sich rhetorisch und argumentativ in wesentlichen Punkten in die bereits etablierten Narrative der Impressionismuskritik ein: Bobrov sprach wie die Impressionismuskritiker von der „Verwirrung", dem „Taumeln der Farben", das das „Pointel" der impressionistischen Maltechnik provoziere, und sprach von der „Vergeistigung" der Wandmalerei als Gegenpol zum Impressionismus. Bobrov erweiterte jedoch die polarisierende Argumentation um eine wahrnehmungsästhetische Dimension, indem er sich im Folgenden ausführlich der Mikroebene der malerischen Ausführung zuwandte. Seine Darstellungen der malerischen Techniken verknüpfte Bobrov suggestiv mit Hinweisen auf sensuelle Vorgänge während des Malprozesses: Er brachte die Maltechniken mit verschiedenen schöpferisch-gestalterischen Energien und einem inneren Kräftehaushalt des Menschen in Verbindung. Zunächst zeige sich die neue Maltechnik, die schlussendlich zu einer neuen „Vergeistigung" führen würde, nicht im großflächigen Arbeiten, sondern im sorgfältigen Durcharbeiten der Bildfläche in kleinen flächigen Abschnitten.[30] Das Zusammenfügen von einzelnen Punkten zu Farbfeldern bilde ein grundlegend neues malerisches Verfahren, das Bobrov als „flächige Malweise" beschrieb. (Diesen neuen malerischen Umgang mit der Farbe nannte er auch „*Purismus*"). Bobrov verflocht seine Darstellung der malerischen Entwicklung der letzten Jahre geschickt mit Argumentationen sowohl aus der

[29] Bobrov, Sergej P.: Osnovy novoj russkoj živopisi (Obščestvo chudožnikov "Oslinnyj chvost") Zasedanie 31-go dekabrja 1911 g., in: Trudy Vserossijskogo sez'da chudožnikov v Petrograde. Dekabr' 1911-janvar' 1912, Petrograd 1914, S. 41-43, S. 41.

[30] Als Beispiel für diese Art des Malens nannte Bobrov Cézanne. Das Verfahren sei von Puvis de Chavannes weiterentwickelt worden, Ebenda., S. 41.

Impressionismuskritik, als auch aus den Diskursen über nationale Traditionen. Er stellte dar, dass bereits die Art und Weise des Farbauftrag einen ästhetischen Gehalt transportiere: *„Wir behaupten, dass die Art des Malens, die bei jedem Künstler individuell ist, an sich schon künstlerische Schöpfung ist.“*[31] Mit der Formulierung „Art des Malens“ als „künstlerischer Schöpfung“ traf er den Kernpunkt der Frage nach den Erneuerungsmöglichkeiten der Bildsprache: Er wies auf den Malprozess und das Sichtbarwerden der Fertigungsweise im Bild hin. Während diese Phänomene bis dato mit der negativ ausgerichteten Debatte um einen schädlichen Individualismus verbunden waren, entschärfte Bobrov hier den Terminus des „Individuellen“: Er hinterlegte dem Umgang mit der Farbe einen inneren Kräftehaushalt, der dem der spirituell-religiösen Praxis entlehnten Vorgang der Vergeistigung entspreche. Gleichzeitig lehnte sich Bobrov, wenn er auf die „flächige Malweise“ als Zielpunkt der malerischen Entwicklung abhob, an die Deutungen an, die die „Korpusmalerei“ („korpusnaja okraska“) der Ikonenmalerei als spirituelle Praxis beschrieben hatten. Bobrov deutete in seinem Begriff des „Purismus“ den Topos der religiösen Andacht zu einer bewusst angewandten Wahrnehmungstechnik des zeitgenössischen Künstlers um.

Bobrovs Vortrag war in der Sektion *„Fragen der Ästhetik und der Geschichte der Kunst“* platziert und rief dort heftige Diskussionen hervor. Aufgrund seiner Relevanz für maltechnische Fragen wurde der Vortrag in der Sektion *„Die Techniken der Malere*i“ wiederholt und auch dort diskutiert.[32] Die Diskussionen spiegelten paradigmatisch den Stand wieder, den die durch die Impressionismuskritik angeschobene ästhetische Theoriebildung erreicht hatte. Verhandelt wurde das „*Pointel*“, der offen sichtbare, ein Relief ausbildende Pinselstrich. Eine Fraktion lehnte die ästhetische Lesbarkeit einer solchen neuen Maltechnik kategorisch ab. Das „Pointel“ könne einzig und allein Resultat einer *„Augenkrankheit“* sein, physiologische Deutungen seien im Bereich der Ästhetik unmöglich.[33] Andere hoben hingegen die ästhetischen Potentiale des mit dem Pointel bewirkten

[31] Ebenda., S. 43.
[32] Ebenda., S. 44.
[33] Der unbenannte Diskutant verwies auf die Untersuchungen von Chevreul. Bobrov selbst ordnete in seiner Antwort die zu starke Ausprägung eines Pointel als „Augenkrankheit“ ein. Er bediente damit zum einen die Vorstellung von der Degeneration europäischer Kultur, zum anderen wertete er die in der Kunst geführten physiologischen Diskussionen ab, Ebenda., S. 43.

Sinneseindrucks heraus: Das Pointel intensiviere die Farbwirkung und diene damit letztendlich der Ansprache der „*höheren psychischen Zentren*“.[34] Damit war eine psychologische Dimension der ästhetischen Wahrnehmung im Dienste einer erweiterten Empfindsamkeit integriert. Schliesslich gabe es aber auch die Perspektive, die das Bild als ‚gut gemachtes‘ Objekt zu bewerten suchten und das Pointel in Bezug auf eine handwerklich aufgefasste, beherrschbare Technik überprüften: Das Pointel erschien in dieser Sichtweise als ökonomischer Materialverbrauch, eine Weiterführung im Sinne des von Bobrov vorgeschlagenen „Purismus“ könne durchaus als guter und dauerhafter Farbauftrag anwendbar sein.[35]

Wie diese Schlussdiskussion über Bobrovs Vortrag zeigt, zeitigten die Überlegungen zur malerischen Tradition und deren Erneuerung keine verbindlichen gestalterischen Maximen. Sichtbar war für Künstler und Kritiker weniger die Tradition, sondern vielmehr der Verfall in seinen verschiedenen Ausprägungen, dem Kulturpolitik, Kulturwissenschaftler und Künstler mit Erneuerungsstrategien und idealtypischen Stilisierungen von Herstellungsverfahren zu begegenen versuchten. Die Kunstdiskussion projizierte im hohen Maße allgemeine Ängste vor Verfall wie auch die Hoffnung auf eine Regeneration der russischen Kultur auf die malerischen Techniken.

VERFALL UND NEUBEGINN: DIE „EVANGELISTEN“ VON NATALIJA GONČAROVA

Natalija Gončarova nahm in mehreren Gemälden Sujets auf, die regulär in der Kirchenausstattung ihren Platz hatten. Sie knüpfte damit an die breite Diskussion um zeitgenössische Formen der Monumentalkunst an.[36] Doch diese Entwürfe einer neuen Monumentalkunst entfachten eine heftige Auseinandersetzung in der zeitgenössischen Kritik -– besonders eine Arbeit mit dem prominenten religiösen

[34] Diese Meinung wurde u.a. von Nikolaj Kul’bin vertreten, der bislang ein Verfechter des Impressionismus gewesen war, Ebenda., S. 44.
[35] Ebenda., S. 46.
[36] Protiv tečenija, 15 (1911) (24.12.) 6.1.), S. 2; N. Gončarova: Fragment predislovija k katalogu personalnoj vystavki (1913), in: N. Gončarova, M. Larionov: Issledovanija i publikacii, Moskau 2001, S. 83-85.

Sujet, die „Evangelisten“ von 1910/1911,[37] wurde aufgrund der Malweise kontrovers diskutiert (Abb. 17). Das Werk besteht aus vier Bildtafeln, das große Bildformat entspricht den Ausmaßen der Ikonen, die in den orthodoxen Kirchen als Teile der Ikonostase verwendet wurden, oder der Größe der Freskendarstellungen. Ikonen der Evangelisten sind traditionell an der Königstür angebracht, die den Eingang zum Altarraum bildet. Als Fresken finden sie sich in den Zwickeln des Kuppelgewölbes und bilden in der Ikonografie des orthodoxen Freskenprogramms den Übergang zur Darstellung des Christus Pantokrators. Die vier Evangelisten sind einzeln auf den Bildtafeln ohne ihre Attribute, nur mit den Schriftrollen ausgestattet, dargestellt. Die Figuren sind knapp in das Bildformat eingepasst, so dass ihre Körper zum Teil von den Bildrändern angeschnitten sind. Die Gestik folgt der traditionellen Ikonografie der Evangelisten und verdeutlicht ihre Aufgabe, das Verfassen und Vermitteln der Heiligen Schrift: Sie weisen auf die Schriftrollen und legen die Hand an den Kopf. Die Schriftrollen sind allerdings unbeschrieben und stehen so im Gegensatz zur expliziten Gestik des Zeigens und Erklärens. Auf den langen Flächen der Rollen sind vielmehr nur über- und ineinandergearbeitete Pinselstriche zu sehen. Die Formen der Gestalten sind betont konturiert, Körperglieder, Gewänderumrisse und Faltenwürfe mit starken schwarzen Strichen bezeichnet. Die Konturen der Figuren bilden aber keinen geschlossenen Körperumriss: An mehrere Stellen hat Gončarova dunkle Farbfelder gesetzt, die als Schattenpartien anzusehen sein könnten, jedoch so weit über Gewänder und in den Hintergrund ausgreifen, dass sie die Gestalten stark verzerren. Die Falten der Gewänder sind wie die Flächen der Schriftrollen mit offenen Pinselstrichen gemalt. Die Pinselstriche sind dabei nicht nachdrücklich ins Farbmaterial eingearbeitet, sondern in engen Bündeln nebeneinander gesetzt, die Farbe erscheint dadurch verschmiert und die Flächen der Motive – Kleider, Schriftrollen – scheinen sich mit dem Farbmaterial aufzulösen. Für die Kleidung und die Schriftrollen verwendete Gončarova nur die Farben Scharz und Weiß sowie Abmischungen zu Grautönen.

In Gončarovas Darstellungen der heiligen Figuren erkannte die Kritik keine Parallelen zur altrussischen Monumentalkunst, die Kritiker bezeichneten die Bilder

[37] Die Arbeit wurde in den Rezensionen als „Evangelisten“ oder auch als „Apostel“ bezeichnet, im Ausstellungskatalog war die Arbeit nur als „Komposition aus vier Teilen“ benannt.

als *„gestaltlos“* (*„besobraznoe“*), womit sie sowohl auf die Formreduktion und Verzerrung als auch auf die offene Malweise abzielten.[38] Die Kritik an der „Gestaltlosigkeit“ der Evangelisten ähnelte jener Kritik, die bereits in Bezug auf frühere Werke von Gončarova und Larionov geäußert worden war. Beide waren in früheren Rezensionen als *„Vertreter dieser verschwommenen und unbestimmten Malweise aus Farbflecken und kurzen charakterlosen Pinselstrichen“* kritisiert worden, die dem Impressionismus zugeschrieben wurde.[39] In der Kritik finden sich verschiedene Erklärungsmuster für die ungewohnte Malweise: Jakov Tugendchold, der sich bereits als Kritiker des Impressionismus hervorgetan hatte, ging in einer Rezension ausführlich auf die „Evangelisten“ ein. Er versuchte, in Gončarovas Bildern volkskulturelle Elemente zu finden. Sein Artikel *„Zeitgenössische Kunst und Volkstum“* widmete sich ausschließlich den Arbeiten von Gončarova, die diese auf ihrer Einzelausstellung 1913 zeigte. Er verglich Gončarovas Malweise mit dem russischen Volksbilderbogen („Lubok“) und der typischen, die Motivgrenzen übergreifenden Farbe. Gončarovas eigne eine irritierende „Ausdrucksstärke“, die weniger in einer starken Farbigkeit begründet sei, sondern in dem Farbauftrag. Tugendchold beschrieb eine affizierende Wirkung, die bereits andere Kritiker der offenen „gestaltlosen“ Malweise Gončarovas attestiert hatten. Die Arbeiten ließen keinen bildnerischen Zusamenschluss, weder auf der Ebene der Farbe noch auf der Motivebene, zu. Tugendchold betonte den groben Umgang mit der Malerei, der allerdings nicht dem naiven Blick auf die Dinge entspreche, der den Malerhandwerkern des Lubok eigneten, sondern „vulgär“ sei. Gončarovas Malerei erschien ihm als Rückschritt zu einem Zustand der Unkultiviertheit – Tugenchold situierte damit das Malverfahren letztlich in dem von der Ethnographie und ihren evolutionären Vorstellungen übernommenen Kulturmodell. Tugendchold identifizierte die Malweise Gončarovas, insbesondere ihre deutlich erkennbare

[38] S. besonders Jakov Tugendchold: Sovremennoe iskusstvo i narodnost‘, in: Severnyja zapiski, 11 (1913), S. 153-160. Umfassende Darstellungen der Rezensionen und kritischen Besprechungen von Gončarovas Arbeiten stellen an: Jane Sharp: K probleme besobraznogo v iskusstve Natali Gončarovoj, in: N. Gončarova, M. Larionov. Issledovanija. Publikacii, Moskau 2001, S. 43-54; Elena Basner: La fortune critique de Nathalie Gontcharova dans la presse russe des annees 1909-14, in: Ausst.-Kat. Nathalie Gontcharova. Michel Larionov, Centre Georges Pompidou, Paris 1995, S. 188-194.
[39] Muratov, P.: Vystavka kartin „Stefanos”, in: Russkoe slovo, 4. Jan. 1908, S. 4, zit. nach Lukanova, A. G. Simvolistskie tendencii v tvorčestve M. Larionova i N. Goncarovoj, in: Ders. (Hg.): Simvolizm v avangarde, Moskau 2003, S. 156-166, S. 161.

Pinselführung und die Auflösung des Flächenzusammenhangs, als Anzeichen einer *„Verwilderung“ [„očidalo“]*[40] der zeitgenössischen russischen Kunst. Die Arbeiten der Malerin wirkten, *„als hätten mehrere Färberinnen [„baby-cvetil’ščicy“] mit dem Pinsel [auf die Leinwand] eingestochen.“*[41]

Gončarova wendete für die Evangelisten eine Malweise ein, die mit einem krisenhaften Zustand verbunden und mit einer als sensuell abgewerteten Wahrnehmungsweise assoziiert war.[42] Gončarova war mit den Erwartungshaltungen der Kritik vertraut, sie hatte sich klar vom Impressionismus abgegrenzt und wollte der an einer rein auf den „Augenreiz“ bezogenen Kunst, wie es die zeitgenössische Kritik formulierte, mit einer erneuerten Bildsprache begegnen. Sie ging damit eine bewusste Auseinandersetzung mit der Kritik ein. In den „Evangelisten“ machte sie eine Spanne auf zwischen dem religiösen Sujet, an das bestimmte Erwartungen für eine Regeneration der Kunst gekoppelt waren, und ihrem experimentellen, den geltenden malerischen Normen gegenläufigen Malverfahren.

Bevor Gončarova die „Evangelisten“ malte, hatte sie mehrmals die altrussischen Städte bereist, so dass ihr die Freilegungs- und Restaurierungsarbeiten an den alten Fresken, die neben Novgorod auch an anderen Orten vonstatten gingen, bekannt waren. Doch wäre es nicht richtig anzunehmen, dass Gončarova das Erscheinungsbild der verwitterten Malereien malerisch nachvollzog, um die

---

[40] Tugendhol’d, Jakov: Sovremennoe iskusstvo i narodnost’, in: Severnyja zapiski, 11 (1913), S. 153-160, S. 153. Die Rezension bezieht sich auf eine spätere Ausstellung, die Retrospektive Gončarovas 1913, in der die „Evangelisten“ ebenfalls ausgestellt waren.

[41] Tugendhol’d, Narodnost’, S. 159.

[42] Andere Arbeiten Gončarovas, in denen sie einen dichten, flächigen Farbauftrag wählte, könnten als korrespondierende Gegenstücke betrachtet werden, z. B. Triptychon des Erlöser mit zwei Erzengeln, 1910-1911, Öl/Lw., 132,5 x 119,5 cm, 132 x 68 cm, 132 x 69,5 cm, Staatliche Tretjakov-Galerie Moskau. Neben den Werken mit religiösen Sujets malte Gončarova eine Reihe von Gemälden zu bäuerlichen Themen. Die größte zusammenhängende Gruppe entstand – parallel zu den „Evangelisten“ – 1911 mit zwei neunteiligen Polyptichen, die im Format den „Evangelisten“ gleichen. Die Körperformen der Bauern sind stark vereinfacht, die Umrisse mit breiten ockerfarbenen Strichen konturiert, die Felder einfarbig und dicht ausgemalt. Gončarova bezog sich auf die druckgrafischen Herstellungsverfahren, der Malvorgang schien die Fertigungsschritte eines Druckverfahrens aufzunehmen: Gončarova lässt die Pinselbewegungen nicht hervortreten, sondern verleiht dem Malvorgang eine gewisse Routine. In ihrem in Zyklen und Bilderreihen angelegten Œuvre nahmen diese Bilder den Gegenpol zu der „gestaltlosen“ Malweise der Arbeiten ein, in denen sie die Übergangsphase thematisierte, s. Sharp, Jane: L’exercice de la répétition: les cycles et les compositions sérielles de Nathalie Gontcharova de 1907-11, in: Ausst.-Kat. Nathalie Gontcharova. Michel Larionov, Centre Georges Pompidou, Paris 1995, S. 178-187, Dies.: Goncharova, S. 435-444.

religiösen Sujets in eine an neue zeitgenössische Strömungen angepasste Bildsprache zu übertragen. Vielmehr muss ihre Malweise in Zusammenhang mit der russischen Kunstdiskussion über Wahrnehmung gebracht werden. In den „Evangelisten“ veränderte Gončarova sinnstiftende Verfahren aus der Fresken- und Ikonenmalerei, insbesondere die Konturierung und die Flächenmodellierung, indem sie das Augenmerk auf die Pinselführung lenkte und keine zusammenhängenden Formen und Farbflächen gestaltete. Als Ersatz der Schrift auf den Schriftrollen lud sie die Malweise zusätzlich semantisch auf und bildete mit den verschmierten Pinselstrichen einen Gegenpol zur erklärenden Schrift. Da Gončarova das Sujet der Evangelisten in wesentlichen ikonographischen Merkmalen einhielt, lässt sich ihre Behandlung des religiösen Themas weniger als Angriff auf die religiöse Bedeutung der Figuren oder die kulturelle Bedeutung der russischen Monumentalkunst verstehen. Sie stellte vielmehr ein Stadium der Vorahnung und der Suche dar: Sie entfaltete in ihrer Malweise den Diskurs der Individualisierung, den die zeitgenössische Kritik anti-kanonischen Gestaltungsweisen hinterlegte, und kombinierte ihn mit einem prominenten Bildsujet. Die religiöse Prophezeiung, die im Sujet angelegt war, brachte sie mittels der Maltechnik als Zustand des Werdens ins Bild. Gončarova entwarf eine Monumentalkunst, die nicht nach den normativen Vorgaben einer Tradition gestaltet war. Sie versuchte vielmehr, über die veränderte Malweise den Diskurs einer auf Empfindung gründenden Wahrnehmung in eine zeitgenössische Monumentalkunst zu integrieren. Dabei ließ sie die bildnerische Darstellung zwischen malerischem Experiment und kanonischem Regelsystem schwanken und gestaltete einen malerischen Modus des Übergangs. Sie forderte mit dem malerischen Experiment ein besonderes Bilderleben ein: Das Vergehen und Werden von Bildkulturen sollten in den Entwürfen einer neuen Monumentalmalerei als Wandlungsprozess unmittelbar ansichtig und nachempfunden werden können.

IV FAKTURA VERSUS MANIER

Neue Malweisen lösten in der russischen Kunstdiskussion heftige Debatten um die ästhetische Wahrnehmung im modernen Zeitalter aus. Probleme der Malweise benannte die russische Kunstkritik mit dem Begriff der Manier („manera"), den sie auf die Vorstellung von einer individuellen Künstlerhandschrift bezogen. Die Bezeichnung der Malweise als Manier wurde in einem zunehmend breiten Verständnis abwertend verwandt, um nicht akzeptierte malerische Verfahren zu markieren, wie sie vor allem Nikolaj Kul'bin, David Burljuk und auch Michail Larionov vorführten. Aber auch Künstler grenzten sich zunehmend von dem individuellen Künstleridiom ab. Um 1912 entstanden einige zentrale Künstlerschriften, die sich explizit gegen das Verfahren der Manier wandten.[1] Der Maler Aleksandr Sevščenko wendete sich gegen eine zu heftige Pinselführung: *„Wir erwarten eine gute Faktur und vermeiden überflüssiges Schlagen in der Art des Farbauftrags [„manera"]."*[2] Auch der Künstler und Kunsttheoretiker Vladimir Markov kritisierte die Manier als eine verbreitete Unart der Gegenwartskunst: *„Ein Relief bildende dicke Pinselstriche [...] einen betont starken Farbauftrag halten einige für unabdingbare Verfahren, eine gute Oberfläche zu schaffen."*[3] Gegenüber solchen negativen Erscheinungen in der Malerei führten Künstler und Künstlerinnen eigene Konzepte der Faktura ins Feld. Mit der Kategorie der Faktura versuchten Künstler, die Neuartigkeit ihrer Malerei zu erklären und sich gegenüber der russischen Kunstkritik zu verteidigen. Die Schriften zur Faktura, die in den 1910er Jahren entstanden, lassen zwei Argumentationslinien erkennen. Zum einen bildete die Faktura einen zentralen Begriff in der Auseinandersetzung mit einer nicht-

---

[1] Sowohl Buchloh als auch Gough, die beide auf die Verwendung des Faktura-Begriffs in den Schriften der 1910er Jahre eingehen, berücksichtigen nicht, dass die Faktura zur Abgrenzung von der „manera" eingeführt wurde. Sie rücken daher den frühen Faktura-Begriff in die Nähe von synästhetischen Konzepten, Buchloh, Faktura Factography, S. 87, oder in die Nähe der Vorstellung von der Künstlerhandschrift, Gough, Faktura, S. 34, 36.

[2] Ševčenko, Aleksandr: Neo-Primitivizm. Ego teorii, ego vozmožnosti, ego dostiženija, Moskau 1913, S. 27.

[3] Markov, Vladimir: Principy tvorčestva v plastičeskich iskusstvach. Faktura, Sankt Peterburg 1914, S. 9. Der „manera" ist in Markovs Buch ein eigenes Unterkapitel gewidmet. Beide Publikationen sind in Bezug auf den zeitgenössischen Primitivismus-Diskurs und den Zusammenhang zwischen Tradition und Modernität in der Avantgarde besprochen bei Krieger, Ikone, 139ff. An dieser Stelle soll es stärker um den Zusammenhang zu Wahrnehmungskonzepten gehen, die Krieger nicht behandelt.

figurativen Malerei. Diese Schriften stammten von Künstlern, die ihre Arbeiten insbesondere gegenüber der westeuropäischen Kunstszene und der Entwicklung nicht-figurativer Malverfahren positionieren wollten. Larionov und Gončarova entwarfen eine eigene ungegenständliche Malerei, die sie „Lučismus“ nannten und für deren Begründung der Begriff der Faktura eine zentrale Rolle spielte. David Burljuk und Il'ja Zdanevič benutzten ebenfalls den Begriff der Faktura, um Merkmale einer neuen Malerei und einer zeitgemäßen ästhetischen Erfahrung zu charakterisieren.

Andere Künstler, wie Aleksandr Sevščenko und Vladimir Markov, bezogen die Faktura nicht mehr auf den engeren Bereich der Malerei, sondern setzten sie in einen größeren kulturellen Zusammenhang. Sie verstanden die Faktura als künstlerisches Ausdruckmittel, dem ein allgemeiner menschlicher Gestaltungswille zugrunde läge. Markov und Ševščenko deuteten die Faktura im Rahmen ihrer Beobachtungen zur kulturellen Entwicklung des Menschen: Sie behandelten nicht nur die Farbtextur, sondern die Verfahren der Kunst überhaupt. Veränderte Gestaltungsweisen erschienen ihnen als Merkmale sich verändernder Beziehungen des Menschen zu seiner Umwelt, die auf verschiedene zivilisatorische Faktoren, wie zum Beispiel die Technisierung, zurückzuführen seien.

FARBTEXTUR UND ABSTRAKTION

In der kunsthistorischen Forschung zur russischen Avantgarde ist die Kategorie der Faktura als integraler Bestandteil in der Entwicklung der abstrakten Kunst des 20. Jahrhunderts beschrieben worden. Diese Interpretation ist zuerst in den 1980er Jahren von Seiten der slavistischen Sprach- und Literaturwissenschaft vorbereitet worden: Die Definition von Aage Hansen-Löve ist an literarischen Texten der russischen Avantgarde ausgerichtet. Hansen-Löve bringt die Faktura mit der Vorstellung vom Eigenwert sprachlicher Verfahren, zum Beispiel durch Klangwerte, lautliche Äquivalenzen sowie Schriftbilder, die zumeist als Verfahren der Verfremdung eingesetzt wurden, in Verbindung: Die Faktura bezeichne einen Ausdruckswert ‚an sich‘ und formuliere damit einen zentralen Anspruch der Kunst

im 20. Jahrhundert. [4] Eine solche zwischen der Beschreibung literarischer und malerischer Verfahren changierende Deutung der Faktura interpretiert Farbtexturen als eigenwertige künstlerische Verfahren und als neues Ausdruckspotential einer abstrakten Kunst. Hansen-Löve beurteilt die Faktura gemeinhin als Befreiung von überholten Sehtraditionen durch Abstraktion. Dieser Topos von der Befreiung der malerischen Mittel steht den historischen Bewertungen der „Abstraktion“, die zumindest noch zu Beginn der 1910er Jahre formuliert wurden, entgegen. Vološin beispielsweise verwendete den Begriff der „Abstraktion“ negativ, um Entfremdungsprozesse zu beschreiben. Demnach bedeutete „Abstraktion“ im historischen Verständnis der russischen Kunstkritik weniger ein Intensivieren, als vielmehr ein Verwischen ästhetischer Erfahrung. „Abstraktion“ stand damit in der Nähe des Begriffs der „manera“. Veränderten Maltechniken wurden weiterhin in enger Verbindung mit einem Verlust der Sujethaftigkeit der Darstellungen diskutiert, das Ablösen der Kunst von der figurativen Darstellung galt gemeinhin als Vorgang des Verfalls und wurde als „Gestaltlosigkeit“ abgeurteilt. In ihren eigenen Texten begannen mehrere Künstler, die Art und Weise der ästhetischen Empfindung zu spezifizieren, die eine neue Kunst hervorrufen sollte. Dazu setzten sie sich mit den Theoriemodellen ungegenständlicher Kunst auseinander, die die westeuropäische Kunst bereithielten.

Farbtextur und Empfindung

„Faktura“ war der Titel eines Aufsatzes von David Burljuk, den er in der programmatischen Künstlerpublikation *„Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*“ 1912 veröffentlichte.[5] Die Broschüre war von dem Kreis der sogenannten „Futuristen“ herausgegeben, zu dem Maler wie Burljuk und Poeten, zum Beispiel Velimir Chlebnikov, der mit den Klangqualitäten der Sprache experimentierte, gehörten. Der Band war eine Gegenreaktion auf die anhaltende

[4] Hansen-Löve, Aage A: Faktura, in: Glossarium der russischen Avantgarde, hg. von Aleksandr Flaker, Graz u. a. 1989, S. 212-219.
[5] Pošeščina obščestvennomu vkusu, hg. von David Burljuk, Moskau 1912, darin: Kubizm, S. 1-7; Faktura, S. 8-16.

Kritik an den Futuristen: Die Kritiker nahmen die Versuche von Burljuk und anderen Künstlern, sich als Vertreter einer neuen Malerei darzustellen, nicht ernst. Die Kritiken brachten ihre Malerei vielmehr mit Vorgängen von „Degeneration“ und „Erregung“ in Verbindung, die sie auch direkt auf die Künstlerpersonen bezogen. Burljuk's Schriften sollen im Folgenden als Verteidigungsstrategien gegenüber solchen abwertenden Vorwürfen gelesen werden. Die Publikation *„Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*“ stand im Zusammenhang mit heftigen Disputen innerhalb der russischen Künstlerschaft um die Art und Weise der Ablösung der Malerei von der figurativen Darstellung. Burljuks Argumentation zielte darauf, den Vorwurf der „Gestaltlosigkeit“ seiner Malerei als Missverständnis der Kritik offenzulegen und in einem neuen Interpretationsmodell zu verankern.

Burljuk bemühte sich selbst stark um den Anschluss an die aktuellsten Strömungen in der Kunst, er hatte in seinem frühen Schaffen die Selbstbeschreibung als „impressionistisch“ übernommen. Anfang der 1910er Jahre hatte er sich verstärkt mit der zeitgenössischen Malerei des Kubismus und dessen Erklärungsmodellen auseinandergesetzt, die er auch als Legitimation für seine eigene Malerei einzuführen versuchte. Der Begriff der Faktura tauchte zuerst in einem seiner Texte über den „Kubismus“ auf, den er in der *„Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*“ dem Text über die „Faktura“ vorangestellt hatte. In dem Text „Kubismus“ beschrieb er den Kubismus als einen grundlegenden Paradigmenwechsel in der künstlerischen Gestaltung und der ästhetischen Wahrnehmung: Durch das Aufbrechen der Gegenstandsformen intensivierten sich andere Wirkungsfaktoren, neben den Eindrücken, die durch die *„Linie“, „Oberfläche“ [Fläche], „Farbe*“ entständen, sei es vor allem die „Faktura“, die eine starke Wirkung hervorbrächte. Mittels der Faktura liessen sich unterschiedliche haptisch-taktile Texturen ausarbeiten, die solchermaßen betonte malerische Oberfläche orientierte die ästhetische Wahrnehmung auf den Tastsinn: *„Früher sah die Kunst nur, heute tastet sie.“*[6] Das Tasten fasste er allerdings nicht als eine unmittelbare, affizierende Wahrnehmung auf, als Suggestion des Befühlens des Bildes, sondern vielmehr als räumlich strukturierende Wahrnehmung. Die betonte Flächenmodellierung intensiviere den Eindruck, vor einem konkreten räumlichen

[6] Burljuk, Kubizm, S. 7.

Gebilde – und nicht vor einem Bild – zu stehen. Burljuk definierte die Faktura als *„Charakter der Oberfläche*“, wobei er die Oberfläche im mathematisch-stereometrischen Sinne als Begrenzung eines Volumenkörpers verstand. Er beschrieb kein Körpergefühl, sondern eine Raumwahrnehmung. Als Vorläufer des Kubismus benannte er daher nicht die Ansätze in der russischen Gegenwartskunst, den Pinselstrich und damit die Stofflichkeit der Farbmasse im Bild zu betonen, wie es zum Beispiel Končalovskij und Maškov getan hätten. Diese Malerei habe mit dem Ansatz des Kubismus, ein räumliches Gefühl zu befördern, nichts zu tun, so Burljuk. Diese Künstler zielten auf eine allgemeine Sensation bei ihren Betrachtern. Die Faktura hingegen, die er als neue ästhetische Kategorie einführte, würde eher als Regulativ gegenüber einer zu starken Affizierung der Betrachter wirksam werden.

In dem Aufsatz „Faktura“, der inhaltlich an den Text über den Kubismus anschloss, wendete sich Burljuk noch deutlicher gegen Zuschreibungen sinnlich-affektiver Qualitäten an das Kunstwerk: Burljuk begann mit einer sensualistisch gefassten Beschreibung des Betrachtens eines Gemäldes: *„Wir möchten über die Flächen erstarrter Farbschichten gehen, [...] die auf ewig in den Unebenheiten ihrer Stirn das Bild des Titanenlaufs, dem Strudel begeisterter Kräfte, der Inspiration bewahren.“*[7] Diese Beschreibung war durchaus ambivalent zu lesen: Zum einen übertrieb Burljuk mit Formulierungen wie dem *„Titanenlauf*“ und dem *„Strudel begeisterter Kräfte*“ genialische Schöpfungsbilder und assoziierte Vorstellungen von der Künstlerhandschrift. Burljuk stellte hier eine Position vor, die zumindest in Teilen seiner eigenen vitalistischen Kunstauffassung entsprach. Burljuk rief zu einer Nahsicht auf, in der sich besondere ästhetische Erlebnisqualitäten verbergen. Burljuk verglich dieses nahe Betrachten mit dem „Riechen“ am Bild. Diese Art des intensiven Betrachtens stellte Burljuk in gewissem Maße als notwendig dar, da nur so der den Traditionen verhaftete Betrachter aufgerüttelt werden und ein Verständnis für eine neue Malerei entwickeln könne. Etwa in der Mitte des Aufsatzes lenkte Burljuk diese Argumentation in eine neue Richtung: *„Wir halten es für die Pflicht der wissenschaftlichen Kritik, den Gegenstand der Begeisterung nicht in der Seele des Betrachters oder des Künstlers zu sehen, sondern im Gegenstand selbst. Es ist an der Zeit, den Boden zu untersuchen, auf dem die Erfahrungen des*

[7] Burljuk, Faktura, S. 102.

Betrachters entstehen. Es ist an der Zeit, die Schmiede und die Materialien [...] der Geheimnisse des Einflusses der Kunst der Malerei auf die Seele zu untersuchen.“[8] Seine Formulierung richtete er gegen den Topos von einer seelischen und körperlichen Erregung als kreativem Zustand und als alleinigem Schöpfungsgrund. Burljuk wendete sich hier dem Problem zu, welches alternative Deutungsspektrum sich für neue experimentelle Malweisen ergeben könne. Er führte ein analytisches Schema ein, das Oberflächentexturen nach verschiedenen Erscheinungsbildern geordnet auflistet.

> *„Die Bildfläche kann*
>
> *A eben*
> *B uneben sein*
>
> *A eine ebene Fläche kann*
> *I stark glänzend, schwach glänzend – schimmernd sein*
> *II die Oberfläche kann matt sein*
>
> *Den Charakter des Glanzes der ersten Gruppe kann man folgendermaßen unterteilen*
>
> *1 metallischer Glanz*
> *2 gläserner Glanz*
> *3 öliger Glanz*
> *4 perlmuttner Glanz*
> *5 seidener Glanz*
>
> *B eine unebene Fläche*
>
> *I splittrige Oberfläche*
> *II wellige Oberfläche*
> *III eine erdige Oberfläche (matt und staubig)*
> *IV poröse Oberflähe (flach, tief…) und wenig porös, vollständig und teilweise porös*
>
> *Die Struktur der Bildoberfläche*
> *I körnig*
> *II faserig*
> *III aus Schichten bestehend*
> *Dieses trockene Gerüst bietet die einzige Möglichkeit, die Malerei nach der Faktur zu klassifizieren.“*[9] [Übersetzung A. K.]

[8] Burljuk, Faktura, S. 104.
[9] Burljuk, Faktura, S. 11.

Das Gegensatzpaar „eben“ („rovnyj“) und „uneben“ („nerovnyj“) stellt unbearbeitete und bearbeitete Oberflächen gegenüber. Die „ebene“ Art hebt auf die Oberflächen ab, die aus artifiziellen Vorgängen resultieren („metallisch“, „gläsern“, „ölig“ – gemeint ist vermutlich der Glanz der Ölfarbe) oder wertvollen (Luxus)Gegenständen eigen ist („perlmuttern“, „seiden“). Demgegenüber umfassen die unter „uneben“ gefassten Oberflächen natürlich gebildete Oberflächenstrukturen, kennzeichnend für diese sei die „Mattigkeit“. Der für die ebenen Oberflächen charakteristische „Glanz“ hingegen bezeichnet das Ergebnis kultureller Leistungen. Mit dieser Klassifizierung versachlichte Burljuk die neuartigen bildnerischen Verfahren.[10] Während die Kunstkritik bisher nur mit der beschränkten begrifflichen Terminologie aus Physiologie und Kulturkritik operierte, etablierte Burljuk zunächst einmal neue rhetorische Mittel der Beschreibung und einen neuen Assoziationshorizont: Er führte haptisch-taktile Begrifflichkeiten ein, die auf einen kulturellen Erfahrungshorioznt abhoben.

Burljuk begegnete mit seiner kulturellen Systematik der Oberflächen der Kritik der Malweise. Mit diesem überindividuellen System entwarf er ein alternatives Modell zur zeitgenössischen Kritik, die die Malweise im Wesentlichen als subjektiven Ausdruck des Künstlers deutete.[11] Mit der beinahe übertriebenen sensualistischen Anfangsbeschreibung parodierte er die zeitgenössische Kritik, so dass seine Beschreibung neuer ästhetischer Werte noch pronouncierter wirkte. Sein Aufsatz kann aber auch als Revision des zuvor vertretenen vitalistischen Kreativitätskonzeptes verstanden werden und als Abgrenzung gegenüber den Skandalkünstlern, die mit der Malweise zu provozieren versuchten.

Das Abstraktionskonzept des „Lučismus“

Wie Burljuk suchten auch andere Künstler nach Möglichkeiten der Legitimation ihrer Malerei und traten mit eigenen Abstraktionskonzepten auf. Anfang 1913

[10] Helmut Lethen beschreibt am Beispiel der Bauhauses, wie die Kategorisierung von Materialien auf eine gezielte Polarisierung der (grundsätzlich heterogen verfassten) Wahrnehmung zielte und damit die symbolische Konstruktion materialer Eigenschaften im Design vorbereitete, s. Ders.: On the Coldness of Materials in the Twenties, in: Daidalos. Architektur, Kunst, Kultur 56 (1995), S. 50-55, S. 54.

[11] Burljuk bezeichnet sich in dem Aufsatz auch als „Wissenschaftler“, vgl. Burljuk, Faktura, S. 103.

zeigten Larionov und Gončarova in der Galerie „Künstlerischer Salon“ in Moskau die Ausstellung „Zielscheibe“.[12] Hier präsentierten Gončarova und Larionov als einen entscheidenden Schritt ihrer künstlerischen Entwicklung eine abstrakte Malerei, den Lučismus (von dem russischen Wort „luč“ = „Lichtstrahl“), und explizierten ihn in mehreren Vorträgen und Schriften. [13] In diesen Veranstaltungen versuchten die Künstler, eigenständige ästhetische Wertesysteme zu formulieren, und loteten zugleich die provokanten Spiel- und Wirkungsräume ihrer Rolle als Avantgarde aus. Wie in der Publikation „*Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack*“ ging es auch in der Ausstellung „Zielscheibe“ um eine Auseinandersetzung der jungen Künstler mit ihrer Kritik. Jane Sharp hat auch den Ausstellungstitel „Zielscheibe“ dahingehend gedeutet, dass die Künstler sich als Angriffsfläche der Kritik verteidigen wollten und in der Ausstellung sowie mittels der Begleitschriften offensiv eine eigene künstlerische Theorie vertraten. [14]

In dem Text „*Lučismus*“ distanzierte sich Larionov programmatisch von einer darstellenden figurativen Malerei, wie er in der kurzen Annotation „*Die Malerei genügt sich selbst [„samodovlejuščaja“], sie hat ihre eigenen Formen, ihre Farbe und ihr Timbre*“ erklärte. [15] Im Lučismus gehe es hauptsächlich um die unterschiedlichen Farbtexturen, die Wirkung der „Farbmasse“, die Larionov als die Faktura des Bildes beschrieb: *„Jedes Bild besteht aus einer Farboberfläche und der Faktura (der Zustand dieser Farboberfläche, ihr Timbre) und aus der Empfindung, die aus diesen beiden Dingen entsteht.“*[16] Dem Text als Illustration angefügt ist eine Abbildung des

---

[12] Zur Eröffnung am 23. März fanden ein Disput mit den Vorträgen „Vostok, Nacional’nost’ i Zapad“ [„Osten, Nationalität und Westen“] und „O russkom nacional’nom iskusstve“ [„Über die russische nationale Kunst“], ein Vortrag von Zdanevič über den Futurismus sowie ein Vortrag von Larionov zum Lučismus statt.

[13] Zu der Ausstellung wurde ein von Larionov verfasster Text ausgegeben: Lučistaja živopis’, Moskau 1913. Der Text wurde noch einmal abgedruckt in dem Ende des Jahres herausgegebenen Sammelband „Oslinnyj chvost i mišen’“, Moskau 1913, S. 83-124, in dem auch das Manifest „Lučisty i buduščniki. Manifest“ erschien, S. 9-48. Das Manifest ist ins Deutsche übersetzt abgedruckt in Markov, Vladimir: Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen. München 1967, S. 174-179, und in englischer Übersetzung kommentiert in: Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism, hg. von John E. Bowlt, London 1991, S. 91-100, dort findet sich auch eine Übersicht über die verschiedenen Fassungen des Textes: Larionov veröffentlichte eine gekürzte Fassung in der Pariser Zeitschrift „Montjoie“ (1914), 4-6.

[14] Sharp beschreibt die marginalisierte Rolle, die die Avantgarde-Künstler tatsächlich besaßen, und interpretiert die Ausstellungen als Versuche, Aufmerksamkeit in verschiedenen Schichten der Gesellschaft zu erlangen, s. Sharp, Jane A.: The Russian Avant-Garde and Its Audience: Moscow, 1913, in: Modernism/Modernity 6 (1999), 3, 91-116.

[15] Larionov, Lučistaja zivopis’, S. 86.

[16] Ebenda., S. 93.

Gemäldes „Katze“ von Gončarova (ABB. 18). Gončarova malte es 1913 offenbar direkt für die Ausstellung, um wie in einem Lehrstück die malerischen Prinzipien des Lučismus zu veranschaulichen. Der Bildraum ist in Farbfeldern durchgestaltet, die unterschiedliche Oberflächenreliefs aufweisen. Die Kanten der aneinandergrenzenden Flächen sind oft mit schwarzen Linien betont, so dass neben den Farbfeldern Balkengerüste entstehen. Über die oberste Farbschicht sind außerdem bündelförmige, sich überkreuzende farbige Linien gesetzt. Die räumliche Gliederung ist uneinheitlich und bewegt, denn auch die Farbbehandlung variiert stark, sie reicht vom dynamisch geführten Pinselstrich zur dichten Flächenmodellierung.

Die Reaktion, die die Faktura der Farbtexturen beim Betrachten bewirke, beschrieb Larionov zunächst allgemein als *„Empfindung“ („oščuščenie“*). Als Synonym für die Faktura verwendete er auch das *„Timbre“* des Bildes.[17] Die im Lučismus ausgelöste ästhetische Empfindung überschreite also die rein optische Reaktion, das *„Timbre“* als musikalischer Begriff bezieht sich auf das Erzeugen von akustischen Schwingungen. Larionov zielt mit diesem Begriff auf eine Erweiterung des Empfindens durch synästhetische Effekte.[18] Er beließ es aber nicht bei einem allgemeinen Plädoyer für eine Erweiterung ästhetischer Wahrnehmung, sondern führte ein rationales Erklärungsmodell für die ungewohnte malerische Gestaltung an. Die komplexe Struktur des durch die Farbstrahlen und -schichten modellierten Bildraums erklärte Larionov mit einer physikalischen Theorie: Der Lučismus beziehe sich auf Lichtreflexionen, die zwischen den Gegenständen der sichtbaren Welt entstehen, vielfache Strahlen, die der Künstler mittels farbiger Linien zu Anschauung brächte und die fortwährend neue Formen hervorbrächten. Larionov erklärte die Uneinheitlichkeit des lučistischen Bildraums mit dem Erzeugen und der Veränderung von Formen durch Lichtstrahlen. Das Bild werde damit zum Anschauungsraum übergeordneter physikalischer Kräfte, die durch die lučistische Malerei sichtbar gemacht werden. Mit dieser Argumentation reflektierte er die in der Impressionismuskritik popularisierten Erkenntnisse über die

[17] Ebenda.
[18] Tatsächlich wurde der Begriff der “Faktura” im zeitgenössischen Spachgebrauch auch benutzt, um die Stimmlage eines Sängers zu bestimmen, s. Enciklopedičeskij slovar’, Bd. 18, Sankt Petersburg 1896, S. 244.

Zusammengesetztheit der Sinneseindrücke. Die Sinneseindrücke, vor allem die des Auges, müssten, so auch die Schlussfolgerung Larionovs, vom Bewusstsein zu einem ‚richtigen' Bild verarbeitet werden: *„Unser Auge ist ein dermaßen unvollkommener Apparat, dass vieles, von dem wir denken, dass es uns über das Sehen in die Gehirnzentren vermitteln wird, dorthin richtig und in Relation zum wirklichen Leben nicht über das Sehen, sondern Dank anderer Empfindungen gelangt."*[19] Diese Verbindung zwischen einer unmittelbaren und gleichzeitig über das menschliche Maß hinausweisenden Seherfahrung charakterisierte viele der zeitgenössischen Abstraktionskonzepte, die zeitgleich westeuropäische Künstler entwickelten.[20] Doch die Darstellung des Lučismus in den Begleitschriften zur Ausstellung war mehrdeutig: Einerseits brachte Larionov den Lučismus in starkem Maße mit einem Prozess der Auflösung in Verbindung. Die Farbtexturen vermittelten keine stoffliche Bestimmtheit, sondern bildeten eine Kristallisationsfläche einer sich permanent verändernden Umgebung. Dem lučistischen Bildraum entsprach als Gegenstück kein ertastbarer konkreter Raum in der Welt, sondern ein rein gesehener Raum, in dem keine stoffliche Identifikation von Dingen mehr möglich ist. Hinter den Strahlen träten die Dinge in ihrer Greifbarkeit zurück: *„Das Bild scheint fortzugleiten und vermittelt das Gefühl, außerhalb von Raum und Zeit zu stehen – in ihm entsteht der Eindruck von etwas, das man die Vierte Dimension nennen könnte, das die Ausmaße, Länge, Breite und Dicke, der Farbschicht die einzigen Merkmale der umgebenden Welt sind."*[21] Im Lučismus drückte sich auch ein Verlust an Stofflichkeit aus, den Larionov als ein „Entgleiten" des Bildes beschrieb. Larionov machte ein solches „Entgleiten" am Problem der Physiognomie deutlich: Viele Illustrationen, die im Sammelband zum Thema Lučismus im Textverlauf platziert sind, sind als „Portraits" betitelt (ABB. 19). Diese vermeintlichen Portraits bestehen jedoch aus einem Gewirr aus sich überlagernden Strichen, die keine Gesichter zu erkennen geben. Der Begriff der Physiognomie war in anderen zeitgenössischen Texten als

[19] Larionov, Lučistaja živopis', S. 95.
[20] Aus der Fülle der Literatur s. exemplarisch zur theoretischen Fundierung der erweiterten Wahrnehmung Clausberg, Karl/ Bisanz, Elize/ Weiller, Cornelius (Hg.): Ausdruck. Ausstrahlung. Aura. Synästhesien der Beseelung im Medienzeitalter, Bad Honnef 2007; Curtis, Robin/ Glöde, Marc/ Koch, Gertrud (Hg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermedialität der ästhetischen Wahrnehmung, München 2010.
[21] Larionov, Lučistaja živopis', S. 99.

Synonym für den moralisch-ethischen Bildausdruck benutzt worden. Benois beispielsweise hatte die zeitgenössische Kunstentwicklung als Verlust einer Physiognomie beschrieben: *„Es herrscht das Chaos, Verwirrung, etwas ohne jeglichen Wertmaßstab, und, was schrecklicher ist, – ohne jegliche Physiognomie.“*[22] Diese Beurteilung lässt sich aus der besonderen Stellung herleiten, die die russische Portraitmalerei innehatte: Das Gesicht galt als das ideale Anschauungsobjekt und als das Sujet, das hohe ästhetische Werte, „Wahrheit“ in Bezug auf das Dargestellte, vermitteln konnte.[23]

Im kunsttheoretischen Konstrukt des Lučismus trat an mehreren Stellen eine deutliche Ironie hervor: Die in der Broschüre abgebildeten Gemälde von Gončarova, die als Beispiele für den neuen malerischen Stil dienten, waren fast ausnahmslos Stillleben. Larionov und Gončarova nahmen sich das bevozugte Sujet des französischen Kubismus vor, versahen diese Bilder aber mit einem verfremdenden Kommentar. So findet sich hier ein Gemälde mit dem Titel „Lučistische Wurst und Makrele“.[24] In ihrer Banalität konterkarierten diese Bilder die kubistischen Stillleben, die als Vorbilder der zeitgenössischen abstrakten Malerei gehandelt wurden. Während einige Illustrationen in dem Text am Beispiel des Portraits das dramatische Schwinden des Sujets aus dem Bild vor Augen führten, fügten Larionov und Gončarova in den Stilleben dem Abstraktionskonzept des Lučismus einen deutlichen Witz hinzu, der sich aus der Verbindung zwischen dem banalen Sujet mit einer als progressiv vorgebrachten Bildgestaltung ergab.

Diese dramatisierenden und ironisierenden Brüche im Abstraktionskonzept des Lučismus, seine Doppelbödigkeit, müssen im Kontext seiner Präsentation gelesen werden. Die Ausstellung „Zielscheibe“ hatte einen stark inszenierten Charakter, die Auftritte der Künstler glichen stellenweise Theateraufführungen. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang eine weitere Textstelle: Larionov bezeichnete in dem in Moskau veröffentlichten Text die physikalische Erklärung des Lučismus als „offizielle“ Erklärung: *„Rein offiziell geht der Lučismus von folgenden Annahmen aus: Strahlung [„izlučaemost‘“] durch Lichtreflexion (in dem*

[22] Benois, Häresien, S. 80.
[23] Karpova, Smysl’ lica, S. 109-144.
[24] Oslinnyj chvost‘ i mišen‘, Bildanhang o. S.

Zwischenraum bildet sich eine Art Lichtstaub. Die Lehre von der Strahlung. Ultraviolette Strahlen. Radioaktive Strahlen. Reflektion).“[25] In der gekürzten Fassung des Textes, die Larionov zur Veröffentlichung in der Pariser Zeitschrift „Montjoie“ schrieb, fehlte dieser Hinweis auf die „rein offizielle“ Erklärung.[26] Larionov legte also eine doppelte Lesart seiner Theorie an: Ausstellung und Begleittexte führten dem russischen Publikum den Lučismus zum einen als virtouse und gleichzeitig überzeichnende Aneignung der neuesten Tendenzen der Gegenwartkunst vor, wie aus einer malerischen Trickkiste hervorgeholt, präsentierten die Künstler ins Bild gesetzte Lichtreflektionen. Die Gründe für diese ironische Adressierung der abstrakten Malerei lassen sich in der aktuellen Auseinandersetzung der Künstler mit dem westeuropäischen Kunstbetrieb finden. Das Bloßstellen der westlichen nicht-figurativen Malerei mit dem Ziel, sich selbst als die eigentliche Avantgarde zu erkennen zu geben, folgte unmittelbar auf die größeren Debutversuche der Künstler auf der internationalen Bühne, die der Moskauer Ausstellung unmittelbar vorangegangen waren: Larionov und Gončarova waren 1912 auf der Londoner „Second Post-Impressionist Exhibition“ vertreten gewesen. Nach dieser Ausstellung, die für die russischen Künstler nicht die gewünschte positive Rezeption bewirkt hatte, wurden ihre Argumentationen zunehmend polemischer.[27] Die Erfindung des Lučismus als einem neuartigen Stil trug also auch der prekären Position der jungen russischen Künstler in der westeuropäischen Kunstszene Rechnung. Mit der Ausstellung und dem Begleitprogramm reagierten die Künstler bissig, ironisch und provozierend auf die Abstraktionstendenzen in der westeuropäischen Kunst. Die

---

[25] Larionov, Lučistaja zivopis‘, S. 96. Larionov dramatisierte hier das physikalische Lichtmodell zusätzlich dadurch, dass er sich auf die neuesten Verfahren der Röntgentechnik bezog. Zur Kenntnisnahme der Röntgenverfahren in Künstlerkreisen siehe, allerdings mit Bezug auf den Film, Tsivian, Yuri: Media Fantasies and Penetrating Vision. Some Links between X-Rays, the Microscope, and Film, in: Laboratory of Dreams. The Russian Avantgarde and Cultural Experiment, hg. von John E. Bowlt und Olga Matich, Stanford 1996, S. 81-99, und Henderson, Linda: X Rays and the Quest for Invisible Reality, in: Art Journal 47 (1988) 4, S. 323-340; zur Rezeption im europäischen Zusammenhang s. Asendof, Christoph: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900 (=Werkbund Archiv Band 18), Gießen 1989.

[26] Larionov, Pictorial Rayonism, in: Montjoie! (1914), 4-6, S. 15, in englischer Übersetzung in: Bowlt, John: Russian Art of the Avant-Garde. Theory and Criticism, London 1991 (überarbeitete und erweiterte Ausgabe), S. 100-102.

[27] Zur anti-westliche Polemik des Lučismus s. Basner, Elena: “My i Zapad”. Ideja missionerstva v russkom avagarde, in: Voprosy iskusstvoznanija (1997), 2, S. 151-158. Basner geht auf die für die Künstler enttäuschende Ausstellungsbeteiligung in London ein.

Ironie und die Subtexte des Lučismus liessen sich vor allem innerhalb der ähnlich gesinnten Künstlerschaft kommunizieren. Larionov griff die Legitimationsstrategien der abstrakten Kunst auf und markierte das Strahlenmodell des Lučismus als ein künstlerisches Verfahren, das zumindest in der westeuropäischen Variante an den banalen Sujets zerschellte. Die Kategorie der Faktura entstand in diesem Spannungsfeld zwischen dem eigenen Anspruch auf einen erneuerten Ausdruck und der Kritik an der westeuropäischen Abstraktion.

Doch Larionov erhob mit dem Lučismus durchaus auch den Anspruch auf eine eigene Position innerhalb der zeitgenössischen Kunstdiskurse. Das physikalische Erklärungsmodell erklärte das Wirkungspotential von Larionovs neuer abstrakter Kunst nur teilweise, eben nur „offiziell". Als neue ästhetische Qualität setzte Larionov in seinem Abstraktionskonzept die Farbtextur ein, ihr galt das malerische Bemühen. In der offensiven Inszenierung vielfältiger Oberflächentexturen lagen die Überraschungseffekte einer so noch nie gesehenen Malerei. Die Faktura bildete im Abstraktionskonzept des Lučismus ein höchst ambivalentes Phänomen. Die Faktura sollte zu einem befreiten Sehen führen, konnte sich aber zu einer zersetzenden Gestalt verkehren. Wie in einem Vexierspiegel waren in den Farbtexturen des Lučismus formale Auflösungsprozesse und der Anspruch auf ein erweitertes Sehen aufeinander bezogen.

Eine russische Historiographie der abstrakten Malerei

Der Begriff der Faktura spielte auch in der weiteren theoretischen Ausarbeitung des Lučismus eine tragende Rolle. Der Versuch, eine eigene Theorie für die russische nicht-figurative Malerei aufzustellen, stammte jedoch nicht von Larionov oder Gončarova, sondern von dem jungen Kunsttheoretiker Il'ja Zdanevič, der unter ihrem Namen schrieb.[28] Zdanevič war 1911 zu dem Kreis um Larionov und Gončarova gestoßen. Von Haus aus war Zdanevič Anwalt, er gehörte damit zu einer emporstrebenden Berufsgruppe, zu deren Qualifikation auch ein großes rhetorisches Potential gezählt wurde. Die Verbindung des Junganwalts Zdanevičs in

[28] Zur Zusammenarbeit mit Il'ja Zdanevič, s. Basner, Elena: Lekcii Il'i Zdaneviča „Natalja Gončarova i Vsečestvo" i „O Natalii Gončarovoj", in: N. Gončarova, M. Larionov. Issledovanija. Publikacii, Moskau 2001, S. 165-190.

die Kunstszene ist aufschlussreich, denn Gerichtsprozesse hatte eine große öffentliche Wirkung im späten Zarenreich: Die Figur des Anwalts repräsentierte ein Gegenstück zum alten Russland mit seinen Normen und Eliten. Die Vermittlung des Lučismus an die Öffentlichkeit war quasi Zdanevičs erstes großes Mandat.[29] Das Interesse galt einerseits der Integration der russischen Gegenwartskunst in das europäische Kunstsystem und seine kunsttheroetischen Modelle und andererseits der Emanzipation innerhalb Russlands. Anlässlich der Retrospektive Gončarovas in Petersburg hielt Zdanevič einige Vorträge, außerdem arbeitete er an einem längeren Text, der, den Manifesten zum Lučismus ähnlich, die neuesten Entwicklungen in der Kunst Larionovs und Gončarovas darstellen sollte. In seinem ersten Vortrag über Gončarova stellte Zdanevič einen fiktiven künstlerischen Werdegang dar: Er erzählte von dem Austausch mit westeuropäischen Künstlern, insbesondere mit Cézanne, sowie von ihren Reisen.[30]

In dem zweiten Vortrag suchte er hingegen nach Erklärungs- und Beschreibungsmodellen, die von der Künstlerperson absahen, und bemühte sich, ihre Malerei in ein formal argumentierendes kunstwissenschaftliches Beschreibungsmodell einzupassen.[31] Der Vortrag und die Textentwürfe für eine Publikation konzentrierten sich auf die Malweise und führten den Begriff der Faktura aus. Zdanevič beschrieb, wie Gončarova einzelne Gestaltungsmittel aus den westeuropäischen Strömungen selektiert und weiter ausgearbeitet habe. Der Lučismus ließe sich als der Endpunkt einer künstlerischen Emanzipation mittels der Malweise ansehen. Als allgemeinen Zug von Gončarovas malerischer Entwicklung nannte Zdanevič zunächst die „*Verflächigung*“ ihres Farbauftrags.[32] Die Verflächigung und die damit verbundene Absage an eine illusionistische bildräumliche Struktur spielten die Faktura in den Vordergrund. Zdanevič grenzte die Faktura scharf von der Manier ab: Mit Manier sei eine Malweise gemeint, die entweder dem Künstlertemperament oder bestimmten Dogmen der bildnerischen

[29] Basner, Lekcii, S. 170; zur gesellschaftlichen Rolle des Anwalts im späten Zarenreich s. Dahlke, Sandra: Old Russia in the Dock: The Trial against Mother Superior Mitrofaniia before the Moscow District Court (1874), in: Cahier du Monde Russe 53 (2012), 1, S. 95-120.
[30] Zdanevič, Natalija Gončarova i vsečestvo (5./18. November 1913), in: Basner, Zdanevič, S. 172-181.
[31] Zdanevič, O Natalii Gončarovoj (31. März 1914), Manuskript, Ebenda., S. 181-190.
[32] Zdanevič, O Natalii, S. 185, 186.

Darstellung, wie etwa den optischen Gesetzen im Postimpressionismus, verhaftet sei. Die Faktura habe sich Gončarova im Laufe ihres Schaffens als eigenes und besonderes Gestaltungsmittel erarbeitet, [33] Zdanevič definierte sie als *„rein malerisches Ding“ („čisto živopisnoj veščі“)* und als *„Zustand der Bildoberfläche“ („sostojanie poverchnosti kartiny“*). Zdanevič griff hier Burljuks sachliches Schema auf: Die Faktura umfasse vielfältige Erscheinungsbilder, Zdanevic nannte *„Glanz“, „Opazität“, „splittrig*“, die im Wortlaut genau Burljuks Beschreibungen entsprechen. Er löste, wie Burljuk, die Malweise vom individuellen Künstleridiom ab.

Indem Zdanevič den Eigenwert der Faktura betonte, grenzte er sich von zeitgenössischen kunstkritischen Erklärungsmodellen von Kreativität ab, die in den neuen Malweisen einen überschäumenden individuellen Ausdruck zu finden meinten. Zdanevič sprach vielmehr von der *„ästhetischen Emotion“:* Die ästhetische Wirkung werde zwar von den Sinneseindrücken getragen, bilde letztlich aber ein Gefühl („Emotion“) aus, dem eine ethisch-moralische Komponente eigne und das daher den Menschen über seine affektiven Erregungen erhebe.

Die drei vorgestellten Künstlertexte zur Faktura bildeten Ergebnisse der kontroversen Auseinandersetzungen um die Ablösung von der figurativen Malerei. Larionov, Burljuk und Zdanevič führten die Kategorie der Faktura theoretisch und praktisch ein, um der „Gestaltlosigkeit“ einer nicht-figurativen Malerei entgegenzuwirken und ihrer Malerei einen neuen ästhetischen Wert zuzuschreiben. Sie suchten allerdings nach Bewertungsmaßstäben, die jenseits der Wahrnehmungsphysiologie lagen. Die Schriften rückten damit in die Nähe zu Arbeiten anderer Theoretiker, die die Faktura als Kulturtechnik ansprachen und diesem Thema ethnografisch-anthropologischen Studien ähnliche Schriften widmeten.

DIE KUNSTFERTIGKEIT DER FAKTURA

Neben den manifestähnlichen Künstlertexten, die die Faktura als ästhetische Kategorie einer nicht-figurativen Malerei zu etablieren suchten, entstanden eine Reihe an Publikationen, welche die Faktura über malerische Verfahren

[33] Ebenda., S. 185.

hinauszuführen und als übergreifende Kulturtechnik zu beschreiben suchten. Die Künstler Aleksander Sevščenko und Vladimir Markov benutzten die Faktura als Gegenbegriff zur Manier, die sie als eine Malweise des starken Duktus identifizierten. Das „*überflüssige Schlagen*“ im Farbauftrag erklärten sie analog zu der zeitgenössischen Kunstkritik als das Ausagieren einer subjektiven Erregung. Sevščenko und Markov verbanden die Kategorie der Faktura demgegenüber mit der Vorstellung von Kunstfertigkeit. Sie beschrieben die Faktura als eine kulturell geprägte Technik des Gestaltens.

Die „gute Faktura“ im Neo-Primitivismus

Aleksandr Ševščenko war mit Larionov und Burljuk bekannt und gehörte zu dem selbsternannten Kreis der „Neo-Primitivisten“. Er sah sich als Vertreter einer russischen Gegenwartskunst, deren Besonderheit aus ihrer kulturellen und regionalen Stellung herrühre. In seinen eigenen Arbeiten orientierte er sich vor allem an Cézanne, wobei er jedoch besonderes Augenmerk auf die malerische Ausführung legte, um damit ein eigenes Konzept der „Faktura“ auszuarbeiten. Ševščenko verstand unter Faktura „*den Farbauftrag, die Substanz der Farbe, den Charakter der oberen Farbschicht, – in einem Wort [...] all das, was wir auf der Bildfläche sehen und was zu ihrer Ausführung gehört.*“[34] Das Verfahren der Faktura resultierte für ihn in einer allgemeinen menschlichen Befähigung zur Gestaltung, die er als einen charakteristischen Zug des menschlichen Wesens ansah.

Dieser menschliche Gestaltungswille entwickele sich in Wechselbeziehung mit der technischen Überformung der Welt: „*Wir sind bereits daran gewöhnt, sie [die Natur, A.K.] als durch die Hände des Schöpfer-Menschen überarbeitete und verbesserte zu sehen, daher fordern wir dasselbe von der Kunst.*“[35] Die russische Gegenwartskunst müsse sich vor dem Hintergrund einer technischen Umgebung neu definieren, einer „*Stadt-Fabrik*“, die den Menschen wie eine Maschine in einer fortwährenden Bewegung einbinde. Gegenüber dieser Vorstellung von einer sich ständig weiterentwickelnden technischen Welt erscheint sein Programm eines „Neo-Primitivismus“ auf den ersten Blick wie ein Paradox oder ein Anachronismus.

[34] Ševščenko, Neo-Primitivizm, S. 12.
[35] Ebenda., S. 8.

Das „Primitive“ bestimmte Ševščenko zunächst in einem bereits etablierten ethnografischen Verständnis als *„Vereinfachung, das Unverständnis des Altertums und die bäuerliche Kunst“*.[36] Das zeitgenössische Interesse an dem solchermaßen definierten Primitiven gründe in dem Bedürfnis nach einer ursprünglichen Kultur. Im Unterschied zu diesem Verständnis von Primitivismus orientierte Ševščenko seine Auffassung des Neo-Primitivismus hingegen auf die Gegenwart. Tradition fasste Ševščenko nicht als feststehenden Kanon auf, der in der Kunst abgerufen werden müsse, sondern als Bestandteil der kulturellen Entwicklung des Menschen: *„Wir bemühen uns um die Erneuerung von Traditionen, sowohl auf dem Weg der reinen Nachfolge [„preemstvennost‘“], als auch durch eigene Erfahrung.“* Die Faktura spiele bei diesem Versuch der Traditionsbildung eine wesentliche Rolle, Ševščenko sprach an mehreren Stellen von der *„guten Faktur*“, [37] deren Verfahren darin bestehe, *„Details fein auszumalen, womit wir eine edle Ausführung erreichen, die der Forderung nach einer guten Komposition, Überzeugung und Monumentalität gleichgestellt ist.“*[38] Die „gute Faktura“ enthielt Abgrenzungen gegen Strömungen sowohl der westeuropäischen wie auch der russischen Gegenwartskunst, zum Beispiel grenzte Ševščenko die Faktura gegen die *„Verschiebungen“* des Kubismus oder das *„ungeordnete Zerfließen*“ der Farbe im Neo-Primitivismus Larionovs ab.[39] Er sprach auch von der Faktura als einer *„guten Struktur*“,[40] die sich aus einer besonderen Dichte der Farbe und des Farbauftrags erzeugen lasse. Damit orientierte sich deutlich an den Gestaltungsmaßstäben, die sich bereits als Merkmale nationaler Kunsttradition etabliert hatten und die ebenfalls eine dichte, flächige Malweise forderten. Ševščenko suchte nach Parallelen zwischen tradierten Maltechniken, dem Farbauftrag in der Ikonenmalerei, und neuen Verfahren, wobei interessanterweise das einzige Material, das Ševščenko konkret erwähnt, der „Asphalt“ war.[41] Die ästhetische Wahrnehmung definiert er allgemein als ein *„Gefühl höherer Ordnung“ („oščuščenie vysšego porjadka“*). Durch die „gute“ Faktura gewinne die zeitgenössische Malerei somit an Dignität, die in anderen

[36] Ebenda., S. 16.
[37] Ebenda., S. 20.
[38] Ebenda., S. 27. Er benutzt den Begriff „okraska“ für eine flächige, dichte Malweise.
[39] Ebenda, S. 26.
[40] Ebenda., S. 13.
[41] Ebenda., S. 7.

Strömungen der Gegenwart sowie in der technisch geprägten Umwelt fortschreitend verloren gehe.

Kulturgeschichte der Fakturen

Vladimir Markov war Mitglied der Künstlervereinigung „Jugendbund“, der Text zur Faktura war eine Auftragsarbeit, die Markov für den „Jugendbund“ anfertigen und im Rahmen der Publikationsreihe der Vereinigung veröffentlichen sollte. In der Reihe erschienen außerdem von Markov die Bücher „*Kunst der Neger*“ sowie „*Kunst der Osterinseln*“.[42] Diese Publikationen sollten ein eigenes Bezugssystem für die Kunst des „Jugendbundes“ schaffen, die das holistische Prinzip eines künstlerischen Vitalismus verfolgte. Es ging um ein künstlerisches Schaffen, das in Einklang mit einer – als Natur oder Kosmos definierten – übergeordneten Kraft stehe, das Farbmaterial war als Materie semantisiert.[43] Die Suche nach einer solchen Ur- und Weltsprache der Kunst bildete den Kontext für den Auftrag der Vereinigung an Markov. Während es in den genannten Schriften vornehmlich um formale Fragen von Flächigkeit und Plastizität in der Kunst ging, so sollte Markov in dem Buch über die Faktura die Rolle von Bearbeitungsverfahren und Texturen in der Weltkunst behandeln.[44] Das Material für das Buch trug Markov auf ausgedehnten Recherchereisen durch Europa zusammen: 1912 reiste er nach Paris und nach Deutschland (u.a. Berlin, Köln), 1913 besuchte er die ethnographischen Sammlungen von Museen in weiteren großen europäischen Städten.[45] Auffällig ist, dass die Schrift nicht illustriert ist. In Markovs Nachlässen befindet sich jedoch eine

---

[42] Iskusstvo ostrov paschi, hg. vom Jugendbund, Sankt Petersburg 1914; Iskusstvo negrov, hg. von IZO, Petersburg 1919.

[43] Bobrinskaja, Ekaterina: Živopisnaja materija v avangardnoj „metafizike“ iskusstva, in: Voprosy iskusstvoznanija 9 (1996), 2, 439-458. Der „Jugendbund“ vertrat damit letztendlich eine Kunstauffassung, die durch die Vorstellungen von der Evolution bestimmt war, denn es waren natürlich ihre Kunstwerke die die in verschiedenen Kulturen angelegten künstlerischen Gestaltungsmittel ihrer Vervollkommnung zuführen sollten.

[44] Das Buch erschien 1914 in St. Petersburg unter dem Titel „Faktura. Principy tvorčestva v plastičeskich iskusstvach“ [„Faktura. Die schöpferischen Prinzipien in den plastischen Künsten“], Auszüge des Textes sind, mit allerdings einigen substantiellen Fehlern, übersetzt in: Ausst.-Kat. Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD Bonn, Ostfildern 1994, Bd. 3, S. 128-131.

[45] Zu Markovs kulturgeschichtlichen Arbeiten s. Bužinska, Irena: Voldemar Matvej: Meždu praktikoj simvolizma i teoriej avangarda, in: Simvolizm v avangarde, hg. von G. F. Kovalenko, Moskau 2003, S. 126-147, allgemein zur Entstehungsgeschichte des Buches, Howard, Jeremy C.: The Union of Youth: an Artists’ Society of the Russian Avant-Garde, Manchester 1992, S. 134.

große Anzahl an Fotografien, die er bei der Vorbereitung für seine Schriften anfertigte. Die Fotografien zeichnen sich durch Nahsicht sowie eine gute Ausbelichtung aus, sie vermeiden eine kultische Überhöhung und verraten damit Markovs Interesse an einem künstlerisch ‚Wesentlichen'.[46]

Markov grenzte die Faktura scharf von der Manier ab, die er als rein zeitgeschichtlich bedingtes Phänomen der Malerei ansah. Die Faktura bezeichnete er übergreifend als „*schöpferisches Prinzip*". Zugleich benutzt Markov den Begriff, wenn er Qualitäten der gestalteten Oberfläche beschrieb. Markov begann die Studie mit einem einführenden Kapitel über die „Grundfaktoren, die die Faktur bestimmen", in dem er allgemein den gestalterischen Umgang mit Materialien erläuterte. Ausgangspunkt der Argumentation war ähnlich wie bei Sevščenko ein Entfremdungsprozess, die Entfernung von einem ursprünglichen Naturzustand. In seinen Formulierungen klingt immer wieder eine Sehnsucht nach diesem verlorengegangenen Seinszustand an, er spricht von der „*unmittelbaren und naiven Liebe zum heimatlichen Material*" und der „*Handarbeit*" als den Ursprungsprinzipien künstlerischer Gestaltung.[47] Markov verankerte die Faktura jedoch in dem kulturellen Gemenge der zeitgenössischen Lebenswelt: „*Wir sehen, [...] dass der Mensch heute nicht das machen kann, was die Maschine machte; es gibt solche Materialien und Energien in der Natur, die uns nicht untertan sind, aus denen wir nicht die Formen machen können, die unser Verstand fordert.*"[48] Die Faktura charakterisierte er schließlich als „*Geräusch*" und bezog sie auf „*alle Künste, die durch Farben, Klänge oder auf anderem Wege ein ‚Geräusch' [‚šum']*)" hervorrufen"[49]. Im Unterschied zu Larionovs Definition der Faktura als „*Timbre*", einem Begriff aus der Terminologie der Musik, beinhaltete das „Geräusch" Konnotationen eines materiell und technisch bestimmten Alltags. Die Arbeit mit der Faktura sei somit Bestandteil eines umfassenden Zivilisationsprozesses.

---

[46] Zu den Fotografien, Bužinska, Irina: Vkratce o dvuch kollekcijach fotosnimkov V. I. Matveja, in: Russkij avangard: problemy reprezentacii i interpretacii, Sankt Petersburg 1998, S. 240-243. Die Fotografien, die Markov im Zuge seiner Recherchen zur Faktura machte und die sich in verschiedenen Nachlässen befinden, sind noch nicht ausgewertet.
[47] Markov, Faktura, S. 30-32, S. 42-44.
[48] Ebenda., S. 32.
[49] Ebenda., S. 1.

Markovs Text zur Faktura folgt einer klaren thematischen Unterteilung in Ober- und Unterkapitel: Die Oberkapitel benennen grundlegende Bereiche der Bildenden Künste, sie widmen sich den künstlerischen Gattungen *„Skulptur“, „Architektur*“ und stellen kulturelle Praktiken, *„Technik“, „Imitation*“, dar. Die Unterkapitel differenzieren diese Bereiche, in ihnen erläuterte Markov materielle Bedingungen, historische Entwicklungen und versuchte, typische Phänomene der Gestaltung auszumachen, so werden u. a. die Themen *„Farbpigmente“, „Werkzeuge“, „Rahmen“, „Maschinentechnik“, „Die Reinigung der Ikon*en“ behandelt. Die einzelnen Unterkapitel enthalten wiederum Einschübe, in denen Markov Beispiele für das in dem jeweiligen Kapitel vorgestellte Phänomen erläuterte. Die Beispiele stammen aus verschiedenen Kulturkreisen, von den Eskimos bis nach China, und aus historischen Epochen, von der griechischen Antike bis zum industrialisierten England. Diese kurzen Texte beschreiben konkrete Praktiken des Gestaltens bis zur Gegenwartskultur. Die Struktur des Textes umfasst damit drei Ebenen, die von der Darstellung einzelner konkreten Praktiken zur Beschreibung größerer kultureller und historischer Zusammenhänge rückführen. Die Faktura erscheint als Praxis und ästhetische Qualität in einem Nexus von konkreten Gegenständen, kulturellen Normen und historischen Dispositionen. Die Faktura übe einerseits eine affizierende Wirkung aus, indem sie eine unmittelbare Freude an der kunstfertigen Gestaltung vermittle, darüberhinaus bewirke sie aber auch Reaktionen geistiger Art: Markov bezog die Wirkung der Faktura auch auf so abstrakte Phänomene wie *„Assoziationen*“.[50] Er beschrieb in einer umfassenden Kulturanalyse die Faktura als Bestandteil einer zunehmenden Diversifizierung der Lebenswelt und der menschlichen Wahrnehmung.

Das Buch spiegelte in besonderer Weise auch die Eindrücke von Markovs Reise durch das zeitgenössische Europa wider, indem er, ausgehend von der Kultur der Metropolen wie Paris und Berlin, Gegenstände vielfältiger Kulturen betrachtete, dokumentierte und zu erklären versuchte. Seine Studie war damit zugleich Produkt und Ausdruck eines Erlebnisses der modernen Welt, indem er Kenntnisse über zeitlich und geographisch auseinanderliegende Phänomene in einer parallelen Betrachtung vermittelte. Im Unterschied zu ethnografischen Studien, die

[50] Ebenda., S. 7.

verschiedene Entwicklungsstufen der Menschheit abzugrenzen suchten, beanspruchte Markovs Studie, menschliche Grunderfahrungen in einer komplexen und herausfordernden Lebenwelt darzustellen. Markov entfernte sich im Laufe der Arbeit an dem Buch von dem ursprünglichen Auftrag und der Idee eines einheitlichen Ursprungs der Weltkunst: Zunächst ging es darum, mit dem Studium der Kunst außereuropäischer Kulturen, der Kunst der „Primitiven", eine Folie zu entwerfen, vor die die zeitgenössische russische Kunst gesetzt werden könne. In seiner vielschichtigen Darstellung der Faktura entwarf er hingegen ein komplexes Bild der modernen Lebenswelt. Die Faktura, in Markov Definition das „Geräusch" des Kunstwerks, bildete die Grundstruktur einer kulturell überformten Umwelt.

Als Gegenbegriff zur Manier wurde die Faktura in unterschiedliche Konzepte eingebettet: Die Faktura galt zum einen als das künstlerische Ergebnis einer konfliktreichen und kritischen Auseinandersetzung mit der westeuropäischen Abstraktion. Den Begriff der Faktura führten russische Künstler und Kritiker in Reaktion auf die Formzerlegung in der westeuropäischen Abstraktion ein, um ihrer Malerei neue positive Werte einzuschreiben. Die Faktura bildete eine ästhetische Kehrseite der Formzerlegung in der ungegenständlichen Malerei und diente dazu, die in der Formzerlegung ansichtig werdenden visuellen Brüche zu kompensieren. Im Unterschied zur Manier wurde der Begriff Faktura durchgehend positiv verwendet. Eine „gute" Faktura bedeutete eine Verfeinerung des sensuellen Empfindens und wies Gegenstände der Kunst, der Kulte wie auch des Alltags als Zeugnisse der kulturellen Entwicklung des Menschen aus.

V DER „AUSBRUCH“ DER MALEREI

Viele der Avantgarde-Künstler, die mit der offenen Malweise experimentiert hatten, erweiterten im Laufe der 1910er Jahre ihre Verfahren um Collageelemente und variierten mittels verschiedener technischer Verfahren die malerische Oberfläche. Paradigmatisch für diese Auseinandersetzung sind die Materialarbeiten Vladimir Tatlins. Die räumlich-plastisch aufgebauten Materialarbeiten Tatlins, die sogenannten „Konter-Reliefs“,[1] erlangten ihre zentrale Stellung in der Kunst des 20. Jahrhunderts vor allem durch ihre frühe Rezeption: „*In den Reliefs ist ein Ausbruch gezeigt*“, schrieb der Kunsttheoretiker Nikolaj Punin 1918 über die Materialarbeiten.[2] Punin betonte nicht nur das Ablösen von den etablierten Bildmitteln der Tafelmalerei, eine räumlich-plastische Gestalt zu illusionieren, sondern wies auf die, wie er es nannte, formalen „*Ausbrüche*“ der Kunstwerke hin. Er sprach von einer neuartigen, affizierenden Wirkung, die von den haptisch-taktilen Qualitäten der materialen Oberflächen der Reliefs im Verbund mit der dreidimensionalen Aufsplitterung ausginge.

Die russische Formzerlegung, die zu dem „Ausbruch“ des Kunstwerks führte, hatte wesentlich im Rahmen der Rezeption des russischen Kubismus stattgefunden. „Kubismus“ war, wie vor allem russische Kunsthistoriker in den letzten Jahren betont haben, ein Sammelbegriff, unter dem verschiedene, sich als innovativ begreifende Verfahren unter dem gemeinsamen Nenner der Formzerlegung zusammengefasst waren.[3] Während einschlägige Studien die russische Rezeption des Kubismus entweder formal-ästhetisch erklärt oder die philosophischen Bezüge,

---

[1] Der Begriff „Konterrelief“ bezeichnet das Schneiden einer räumlichen Figur in einen Materialblock in der Bildhauertechnik. Tatlin unterstrich damit die konkret-handwerkliche Qualität seiner Materialarbeiten.

[2] Punin, Nikolaj: Razorvannoe soznanie 2, in: Iskusstvo kommuny 8 (26. Januar 1919), S. 2 „tak v rel’efe pokazan razryv“).

[3] Die russischen Künstler wählten, wenn sie den Kubismus beschrieben, Formulierungen wie „Zerstören“, „Konstrast“, „Kollision“, s. Wakar, Irina: Die russische Theorie des Kubismus, in: Ausst.-Kat. Kubismus. Ein künstlerischer Aufbruch in Europa 1906-1926, Sprengel Museum Hannover/TretJakov-Galerie Moskau, Hannover 2003, S. 25-29, S. 26, 27; zur Ästhetisierung der kubistischen Formzerlegung in der Rhetorik der Kunstkritik westeuropäischer Länder, vgl. Fleckner, Uwe: Das zerschlagene Wort. Kunstkritik des Kubismus und „kubistische“ Kunstkritik im Werk von Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaiere und Carl Einstein, in: Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900-1945, hg. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaethgens, Berlin 1999, S. 481-535.

etwa die Vorstellungen von der „vierten Dimension“, betont haben,[4] haben andere diese künstlerische Entwicklung in ihrem historischen Kontext neu beleuchtet. Aaron Cohen hat gezeigt, dass die Entwicklung der zeitgenössischen russischen Kunst in den 1910er Jahren, vor allem bei den Künstlern, die sich als „Futuristen“ oder „Kubisten“ bezeichneten, in besonderem Maße durch die Kriegssituation bestimmt wurde. [5] Im Kontext des Kriegspatriotismus wurde auch die Kunst von einer allgemeinen Retraditionalisierung erfasst und in einen nationalen Dienst gestellt. Mit dem Kriegsthema traten verstärkt figurativ arbeitende Künstler in den Vordergrund des Kunstgeschehens, es fanden Verkaufsausstellungen statt, deren Erlöse zur Unterstüzung von Soldaten verwendet wurden. Darüber hinaus veränderte der Krieg das künstlerische Leben auf allen Ebenen: Die Künstler, die noch Anfang der 1910er Jahre regelmäßig nach Paris oder München gereist waren, arbeiteten bedingt durch den Krieg isoliert vom westeuropäischen Kunstgeschehen. Außerdem wurden Malmittel knapp, und die materiellen Lebensbedingungen verschärften sich. Die parallel stattfindenen Veränderungen in der westeuropäischen Kunst setzte gerade die ‚Peripherien‘ unter Anpassungsdruck, wobei die russischen Künstler zunehmend radikaler in ihrer Positionierung im internationalen Kunstgeschehen wurden.[6] Vor diesem Hintergrund geriet der französische Kubismus zum Gegenstand kritischer Auseinandersetzungen und Abgrenzungen: *„Die Russen empfanden den französischen Kubismus als Schule und wollten nicht ewig Schüler bleiben.“* [7]

---

[4] Zu den ausgewiesenen Forscherinnen gehören: Bobrinskaja, Ekaterina: Futurizm i kubofuturizm, Moskau 2001, auch Wünsche, Isabel: Dies.: The Sixth Sense. Utopia and Reality in Russian Avant-Garde Art, in: Mapping the World. New Perspectives in the Humanities and Social Sciences, hg. von Freia Hardt, Tübingen/ Basel 2004, S. 65-80; Grundlagen hat bereitet Humphreys, Charlotte M.: Cubo-Futurism in Russia 1912-1922. The Transformation of a Painterly Style. PhD University of St. Andrews 1989.

[5] Cohen, Aaron J.: Imagining the Unimaginable. World War, Modern Art and the Politics of Public Culture in Russia 1914-1917, Lincoln/London 2008; Ders.: Making Modern Art Russian: Artists, Politics, and the Tret'iakov Gallery during the First World War, in: Journal of the History of Collections 14 (November 2002), 2, S. 271-281.

[6] Blakesley, Rosalind/ Reid, Susan E.: Long Engagement. Russian Art and the ‘West’, in: Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts, hg. von Rosalind P. Blakesley und Susan E. Reid, DeKalb 2006, S. 3-20. Zu den Zwängen, die der Kunstmarkt zu Beginn des 20. Jahrhunderts ausübte, s. Jensen, Robert: Marketing Modernism in Fin-de-Siecle Europe, Princeton 1994.

[7] Wakar, Irina: Die russische Theorie des Kubismus, in: Ausst.-Kat. Kubismus, S. 25.

MALWEISE UND FORMZERLEGUNG: DIE RUSSISCHE REZEPTION DES KUBISMUS

Die Malerei des französischen Kubismus lernten die russischen Künstler im Wesentlichen auf den Ausstellungen des „Goldenen Vlies“ und in den Moskauer Privatsammlungen kennen, nur wenige Künstler und Künstlerinnen reisten nach Paris. Die russischen Künstler verstanden im Allgemeinen nicht, warum in der kubistischen Malerei Dinge und Menschen in Stücke zerbrochen dargestellt werden sollten. Zum einen betrachteten sie die formalen Lösungen im Verhältnis zum dargestellten Sujet, so dass der Kubismus von vielen als „*Verzerrung*“ wahrgenommen wurde. Zum anderen fehlten wesentliche Bausteine der Theoriegebäude, innerhalb derer sich beispielweise der Kubismus in Frankreich etabliert hatte: Die Schrift von Gleize und Metzinger über den Kubismus erschien erst 1913 in Russland, Schriften von Apollinaire waren nur in Auszügen publiziert worden. [8] Gerade die fragmentarischen Übersetzungen von Apollinaire, die in Aufsätzen über die Entwicklung der französischen Malerei veröffentlicht wurden lieferten nur stichwortartige Erklärungen für die neuartige Malerei. Das trug dazu bei, dass Verfahren des Kubismus und dessen Begrifflichkeiten in Russland breiter besetzt werden konnten als in den Originaltexten. Die Bewertung des Kubismus als neuartiges formal-plastisches System folgte in Russland weniger der ästhetischen Idee der „reinen Malerei“, die Apollinaire in die Welt gesetzt hatte. Der Bezug von Gleize auf die nichteuklidische Geometrie und die Rede von der „vierten Dimension“ wurde eher philosophisch-spirituell als Anschauungsaum einer übergeordneten Struktur ausgedeutet. Ein Teil dieser philosophisch orientierten Künstler reicherte ihre Interpretation des Kubismus mit theosophischen oder naturphilosophischen Ideen an, prägend für diese Deutung wirkte Michail

[8] Eine Übersetzung von Apollinaires Schriften erschien in Auszügen im Sammelband „Karo-Bube“, Moskau 1913, zur Verbreitung der Theorie des Kubismus s. Babin, A. A.: Kniga A. Gleza i Z. Metcenže „O Kubizme“ v vosprijatii russkich chudožnikov i kritikov, in: Kovalenko, G. F. (Hg.): Russkij kubofuturizm, Sankt Petersburg 2002, S. 37-57. Zum Element einer formal argumentierenden Kunstgeschichte wurde der Kubismus erst in der zweiten Hälfte der 1920er Jahre, wie Tatjana Michijenko am Beispiel von Malevič gezeigt hat, s. Michijenko, Tatjana: Der Kubismus als Gegenstand der Lehre, in: Ausst.-Kat. Kubismus, S. 31-36. Ähnliches hat Irina Karassik für die Beschäftigung mit Cezanne nachgewiesen: Sezann i sezannizm v issledovatel’skoj praktike Gosudarstevennogo instituta chudožestvennoj kul’tury, in: Ausst.-Kat. Pol‘ Sezann i russkij avangard načala XX veka, Moskau 1998, s. Ausst.-Kat. Pol‘ Sezann i russkij avangard načala XX veka, Moskau 1998, S. 173-182.

Matjušin.[9] Die Formzerlegung brachten an Matjušin orientierte Künstler meist auf eine eher metaphorische Weise – etwa über den Begriff des „Organischen“ – mit den Strukturen solcher vermeintlich in höheren Sphären angesiedelten Welten in Verbindung.

Einen anderen Strang der Rezeption führten die Künstler und Theoretiker ein, die ihre Thesen über den Kubismus direkt aus der Anschauung der Werke selbst entwickelten und ihre Wertung mit einer kulturkritischen Perspektive verbanden: Sie richteten ihren Blick auf mögliche Verbindungen zwischen kubistischer Formzerlegung und der Lebensweise in der westeuropäischen fortgeschrittenen technisierten Kultur nebst den sozialen Begleiterscheinungen. Der Kubismus und die Formzerlegung erschienen vielen Künstlern als unmittelbarer Ausdruck der Veränderungen der urbanen Lebenswelt durch neue – technische – Dinge, Bauten sowie die dadurch hervorgebrachten Verhaltensweisen. Der Kubismus wurde zunehmend als direkte Umsetzung von Phänomenen des Alltags und der modernen urbanen Umwelt gedeutet. Diese Interpretation wurde durchaus nicht nur von den konservativen Kunstkritikern vorgebracht, die, wie zum Beispiel Benois, den Kubismus als Dilletantismus verhöhnten. Künstler wie Burljuk, die der westeuropäischen Kunst aufgeschlossener gegenüber standen, suchten die Formzerlegung als Merkmale eines neuen Stils aufzuwerten. Dennoch benutzten sie eine negative Rhetorik. So erklärte Burljuk das Neue an der Malerei des Kubismus damit, dass sie *„auf Begriffen aufgebaut ist, die den Begriffen der alten Malerei diametral entgegengesetzt sind: auf Disproportion, Disharmonie und Asymmetrie.“*[10] Solche Negativbegriffe wie *„Disharmonie“* und *„Disproportion“* blieben in der Kunstdiskussion haften und beeinflusste auch die Debatten um die Wirkung der im Zuge des Kubismus veränderten Malweisen.

Im französischen Kubismus begannen Künstler, mit Malmitteln zu experimentieren, mit Materialcollagen zu arbeiten, und sie integrierten

[9] Wakar, Theorie des Kubismus, S. 26; Matjušin verfasste einen Aufsatz über Matisse, in dem er auch ausführlich auf die Thesen von Henri Bergson einging in: Sojuz molodeži, 3 (1913), S. 25-34; s. auch allgemein Henderson, Linda Dalrymple: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, Princeton 1983.
[10] Zit. nach Krusanov, S. 100.

Alltagsmaterialien in ihre Bilder. Diese vermeintlich „authentischen Bruchstücke“[11] des Alltags forderten differenzierte Lesarten. Die Bruchstücke des Realen sollten als pars pro toto dem Bild Konkretheit und – in Analogie zur realen Welt – eine unmittelbar affektive Wirkung verleihen. Die aus manufakturell-handwerklichen Techniken abgeleiteten malerischen Verfahren, wie zum Beispiel das Verreiben oder Schleifen von Farben, unterstrichen den Kontrast zwischen technischen und handwerklich oder künstlerisch hergestellten sowie durch alltäglichen Gebrauch gekennzeichneten Oberflächen. Die Künstler versuchten damit, die Originalität ihrer Verfahren gegenüber den technischen und massenmedialen Bildwelten zu retten. Es ging dabei weniger um die Künstlerhandschrift, als vielmehr um künstlerisch-artifizielle Wertigkeiten.[12] Mit dieser Transformation der Malweise zu einer Malerei der unterschiedlichen Texturen suchten die Künstler die ästhetische Wirkungskraft ihrer Werke zu steigern. Letztlich zielten sie damit auch auf eine Steigerung des ästhetischen Erlebnisses, indem sie das haptisch-taktile Empfinden mit in die ästhetische Betrachtung zu integrieren suchten. Allerdings ging es, so die einschlägigen Studien zur Materialcollage im Werk der Kubisten oder anderer Materialkünstler wie zum Beispiel Kurt Schwitters, im Wesentlichen um das Wechselverhältnis von Affektion und ästhetischer Verfeinerung in der Bildbetrachtung: Farbe und Material befanden sich in den Materialcollagen in einem Zustand der „*Metamorphose*“ zwischen Stofflichkeit und Vergeistigung.[13]

Die russischen Künstler reflektierten die Materialcollage in starkem Maße im Kontext der modernen Lebenswelt. Der Kubismus wurde – wie bereits der Impressionismus – in den künstlerischen Auseinandersetzungen zur Epochendiagnose.

---

[11] Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001, S. 58.

[12] Monika Wagner behandelt die Anwendung von Techniken der Dekorationsmalerei im Kubismus und betont den Moment der ‚Enthüllung‘ des vermeintlich Materialen als Illusion, s. Wagner, Material, S. 33-36; in der sogenannten „Mechano-Faktur“ weitergeführt, Ebenda., S. 58.

[13] Eckett, Schwitters, S. 163-186. Zu einem anderen Einsatz von Farbe als Material, bei dem das affektive Potential im Bild nicht aufgelöst wurde, kam es erst nach dem II. Weltkrieg zum Beispiel in der Malerei von Jean Dubuffet oder Jean Fautrier, s. Wagner, S. 85, und Haas, Mechthild: Jean Dubuffet. Materialien für eine „andere Kunst“ nach 1945, Berlin 1997.

RUSSISCHE COLLAGEN UND FARBOBERFLÄCHEN

Für die russischen Künstler ergab sich das affizierende Potential der kubistischen Materialcollage auf einer buchstäblichen Ebene, und zwar sahen sie die Collagen als die Darstellung der Welt in einem Auflösungszustand an. Besonders deutlich trat diese Auslegung des Kubismus im Werk von Ljubov Popova hervor. Popova setzte sich mit Kubismus und Futurismus während ihrer Studienaufenthalte und Reisen nach Frankreich und Italien 1914 und 1915 auseinander, also in einer Zeit, in der Krieg und Kriegsrhetorik die kulturellen Debatten bestimmten. Die Stillleben, die sie nach ihrer Rückkehr malte, stellen zentrifugal auseinander strebende Gegenstandsteile dar, deren Oberflächentexturen sehr verschiedenartig ausgearbeitet sind und von einem groben, durch Beimischung von Sand körnigen bis zu einem lasierenden Farbauftrag reichen (ABB. 20).[14] Einige der kubistischen Kompositionen sind mit Collageelementen, zumeist mit verschiedenen Papieren, versehen: Popova verwandte Zeitungsfragmente aus der italienischen Tageszeitung „Le Figaro“ und aus der futuristischen Publikation „Lacerba“ und betonte damit den Aktualitätsanspruch und Zeitbezug ihrer Malerei.[15] Popova folgte mit ihrer formalen Aufspaltung der Bildgegenstände weniger dem Konzept der Mehransichtigkeit, das Gleize eingeführt hatte. Sie zeigte vielmehr, wie in einem Scherbenhaufen, ein Nebeneinander unterschiedlicher gegenständlicher Versatz- oder Bruchstücke des Alltags und setzte diese als materiale Vielfalt ins Bild. Die Formzerlegung und die materiale Bearbeitung der Motivfragmente waren in einem reziproken Verhältnis aufeinander bezogen: Das Zerlegen der Bildgegenstände auf der formalen Ebene brachte neue haptisch-taktile Werte hervor. Als eine Art Reisebericht aus dem Europa zu Kriegsbeginn ist die materiale Oberfläche in den Collagen von Popova motivisch und formal stark dramatisiert. Das Moment der harmonisierenden

---

[14] Zu Popovas Auseinandersetzung mit dem Kubismus, s. die Überblicksdarstellungen in Bowlt, John E.: From Surface to Space: The Art of Liubov Popova, in: The Structurist (1975-76), 15-16, S. 80-88; Sarabianov, Dmitri V./Adaskina, Natalja L.: Ljubov Popova, New York 1990; Sarab'janov, Dmitrij: Ljubov' Popova. Zivopis', Moskau 1994. Ausst.-Kat. Rodčenko & Popova. Defining Constructivism, Tate Modern London, hg. von Margarita Tupitsyn, London 2009, legt das Augenmerk auf die Geschlechterthematik; Künstler wie Lev Judin führten den Kubismus später noch als eine Malerei der Oberflächentexturen vor.

[15] Kokkori, Maria: Liubov Popova's Italian Still Life: An Unknown Painting ?, Conference Paper "The Object in Context: Crossing Conservation Boundaries: Contributions to the Munich Congress", 28.8-1.9.2006, https://www.iiconservation.org/publications/rcguide.php?page=13.

„Metamorphose“ von Formen und Materialien, das zum Beispiel Schwitters Merzarbeiten ausmachte, blieb in Popovas Arbeiten aus.

Zu den Künstlern, die den Kubismus kritisch betrachteten und auch nie ins Ausland gereist waren, gehörten Kasimir Malevič und Ivan Kljun. Beide standen in engem Austausch über die gestalterischen Möglichkeiten, die sich durch die kubistische Formzerlegung für die russische Kunst ergeben könnten. Malevič fertigte in dieser Zeit eine Reihe an Entwürfen für ein Portrait Kljuns, in denen er die kubistische Formzerlegung einführte (ABB. 21). Das Gesicht besteht aus mehreren ineinander verschobenen Flächen, während das eine Auge noch weitgehend intakt in den Schädel gesetzt ist, besteht das andere Auge aus kleinteiligen Ansammlungen von geometrischen Flächen: Die Formzerlegung ist als künstlerisches Konzept und gestalterischer Plan von Kljun buchstäblich in den Blick genommen. Kennzeichnend für das Portrait ist die alle Bildteile umfassende Glättung der aufgetragenen Farbe, die dem Gesicht einen metallischen Glanz und martialischen Ausdruck verleiht. Im Bild sind außerdem Teile eines Sägeblatts dargestellt. Das Sägeblatt führt an einigen Stellen direkt durch die Formen hindurch, die Formzerlegung erscheint so als Ergebnis eines im Motiv dargestellten Vorgangs. Malevič eignete sich die kubistischen Gestaltungsmittel in einer bissig-ironischen Weise an und verlieh der Formzerlegung ein beinahe aggressives Potential.

Als ein Gegenmodell zum Kubismus führte Malevič den künstlerischen Stil des Suprematismus ein (ABB. 22). Ziel des Suprematismus war, wie Malevič in mehreren Schriften explizierte, die Auflösungsprozesse aufzuhalten, die er in der zeitgenössischen Kunst zu erkennen meinte. Restauratorische Untersuchungen, die in den letzten Jahren an den suprematistischen Arbeiten Malevičs vorgenommen worden sind, haben gezeigt, dass Malevič seine malerischen Verfahren gezielt einsetzte, um eine spezifische materiale Wirkung zu erzielen: Malevič gestaltete die gesamte Bildoberfläche in einem gleichmäßigen Farbauftrag durch, mit einer dichten Pinselführung sowie durch Schichtungen von Farben erzielte er eine plane Oberfläche. [16] In seinen theoretischen Schriften stellte Malevič das Erzeugen von

[16] Kokkori, Maria: Malevich’s Suprematist Palette – “Color is Light”, in: InCoRM Journal 2 (2011), S. 47-57, http://www.incorm.eu/journal2011/suprematist%20palette.pdf.

Farbharmonien in den Vordergrund der Verfahren des Suprematismus. Indem er die Spuren des Farbauftrags und mögliche Texturbildungen weitestmöglich aus dem Bild zu tilgen versuchte, suggerierte er einen von haptisch-taktilen Eindrücken freien Bildraum. In dem von sinnlichen Eindrücken freien 'Gleiten' über das Bild konnten die Farbharmonien ihre "*reine"* Wirkung entfalten, so Malevičs oft benutzte Formulierung.

Ivan Kljun hatte sich gemeinsam mit Malevič intensiv mit dem Problem der Formzerlegung im Kubismus auseinandergesetzt. In einem „Selbstportrait", das sich an Malevičs Portrait von ihm als „Baumeister" anlehnte, bezog er Motiv und Verfahren in kritisch kommentierender Weise aufeinander. Während Kljun in vorbereitenden Studien für das Gemälde noch deutlich ein Gesicht ausarbeitete, lässt die Komposition des Gemäldes kaum noch figurative Elemente erkennen (ABB. 23). Die meist rechtwinkligen Formen überlagern und durchschneiden sich zu einer vielfarbigen Anhäufung von Flächen, die das gesamte Bild überziehen. Zwei bogenförmige Flächen und ein langgezogenes Dreieck in der Mitte des Bildes verweisen auf die Reste einer Physiognomie. Den deutlichsten Hinweis auf Gesichtszüge, die sich inmitten des Formenhaufens zu erkennen geben, sind zwei Zahnreihen, die schräg gegeneinander gesetzt sind. Durch die Zahnreihen führt ein Sägeblatt, in der unteren rechten Ecke lassen sich Teile eines Holzbretts erkennen, das den Ausgangspunkt für die Sägebewegung bildet. Diese figurativen Elemente, die Säge und die zerschlagenen Zähne, kommentieren, wie schon in Malevičs Portrait Kljuns, das formale und kompositorische Verfahren. Das dem Kubismus entnommene Verfahren, Gegenstandsformen mehransichtig aufzuspalten, setzt Kljun als Zerstörung und Aufbrechen des formal-motivischen Zusammenhangs ins Bild. Das Gesicht, das Sujet der Komposition, erscheint nicht aus mehreren Perspektiven gesehen oder gar in eine Art höhere Raumsphäre versetzt, sondern verunstaltet. Der Künstler sei mit der Säge durch das Bild gefahren und habe die Gesichtszüge, dem diagonalen Sägeverlauf folgend, in unzusammenhängende Teile geschnitten, so suggeriert der motivische Aufbau. Die Aufspaltung der Formen mache keinen Unterschied zwischen Menschen und Dingen, so nahm Kljun den Kritikansatz auf, der auch von anderen Künstlern geäußert worden war und der sich

am Sujet Portrait zuspitzen liess.[17] Kljun setzte in ähnlicher Weise wie Larionov eine spezifische Ironie ein, um seine Kritik innerhalb der russischen Kunstszene zu vermitteln.

In den suprematistischen Arbeiten, die Kljun im Anschluss an das „Selbstportrait“ malte, begann er, ebenso wie Malevič, eine spezifische Malweise zu entwickeln: Er setzte kurze Pinselstriche fast wie getupft dicht an dicht nebeneinander, so dass die Formen als *„vibrierende Farbflächen“*[18] erschienen. Dem Gleiten über das Bild, das Malevičs suprematistische Arbeiten evozieren sollten, setzte er damit die haptisch-taktile Bildoberfläche entgegen, die den Blick stärker an das Bild binden sollte. Mit Motivelementen wie den kreuzweise übereinandergelegten Flächen, die einen hängenden Hammer nachbilden, unterstrich er seine Auffassung von Farbe als Werkstoff (ABB. 24). Auch in dem „Selbstportrait“ setzte Kljun die harsche Aufsplitterung der Formen in besonderer Weise malerisch um: Die Flächen sind zum Teil nicht bis zu den Rändern ausgemalt, so dass sich keine scharfen Kanten bilden und der weiße Untergrund an diesen Stellen durchdringt. Außerdem ist die Farbe nicht sehr stark verstrichen, die gesamte Komposition ist daher von einer grobkörnigen Farbtextur durchwirkt. Später charakterisierte Kljun sein Verfahren als *„Zerstäuben“* von Formen und Farben. Dieses Zerstäuben wandte er nicht im Sinne Malevičs als eine Bereinigung

[17] Brigitte Obermayr hat sich mit der sowjetischen Sicht auf den Kubismus beschäftigt und herausgearbeitet, dass oft zum Beispiel des Portraits gegriffen wurde, um die Fehlleistungen des Kubsimus zu verdeutlichen: „Am Portrait muss, […], auch der Kubismus in seiner den Menschen mit den Dingen nivellierenden Einstellung scheitern. Die kubistische Brechung der Illusion der Dreidimensionalität von Raum und Körper mache keinen Wesensunterschied zwischen dem Körper des Menschen und jenem von Dingen, im Kubismus habe der „Mensch und sein Gesicht“ ihre Herrschaft und ihre Menschlichkeit „im Staub anderer voluminöser Körper“ verloren“ , s. Obermayr, Brigitte: Das ‚Leben‘ zwischen ‚Gegenstand‘, ‚Ding‘ und ‚Ähnlichkeit‘ in der russischen Kunstdiskussion der späten 1920er Jahre, in: Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, hg. von Anke Hennig und Georg Witte (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71), München 2008, S. 89-130, S. 114.

[18] Kljuns malerisches Verfahren beschreibt Avtonomova, N. B.: I. V. Kljun. Očerk žizni i tvorcestva, in: Ausst.-Kat. I. V. Kljun v Tret’jakovskoj galeree, Moskau 1999, S. 16-26, S. 21. Rückblickend (nach der intensiven Lektüre von Gleize und Metzinger) beschreibt Kljun seine Auseinandersetzung mit dem Kubismus mit den Begriffen „Deformation“ und darauf folgender „Konstruktion“, s. Kubizm kak živopis’nyj metod (1928), in: I. V. Kljun: Moj put‘ v iskusstve. Vospominanija, stat’i, dnevniki, hg. von Andrej Sarab’janov, Moskau 1999, S. 277-289, der Text wurde veröffentlicht in Sovremennaja architektura 6 (1928), S. 194-199. In einer weiteren späteren Schrift über Farbe beschreibt er die Lichtwirkung als Problem der Faktura, d. h. als Problem der Bearbeitung der Bildoberfläche als „glänzend“ oder „matt“, s. Problemy cveta v živopisi (1931), in: Kljun, Moj put‘, S. 363-368, S. 368 (Der Text über die Farbe wurde veröffentlicht in Maljarnoe delo 2 (1931), S. 44-48).

des Bildes an, sondern als Darstellung der farblich-materialen Substanz der Bildelemente. Kljun wandte sich im Zuge seiner Auseinandersetzung mit dem Kubismus vom Suprematismus Malevičs ab, da er dessen Einsatz der Farbe als *„tote“* Farbe kritisierte. Gegen die tote Farbbehandlung im Suprematismus behauptete er seine *„lebendige“* Farbe, die ihre Ausdruckskraft durch eine ausgearbeiteten Farbtextur gewänne: *„In der Kunst der Farbe lebt die Farbmasse und bewegt sich.“*[19]

Popova verschärfte die kubistische Formzerlegung mittels der Maltechnik. Andere Künstler, Malevič oder Kljun, arbeiteten – zwar mit jeweils anderer ästhetischer Zielsetzung –, an einer homogen erscheinenden Farboberfläche. Gemeinsam ist den vorgestellten Versuchen, die gemalte Oberfläche als „lebendige“ oder „gute“ Faktura zum sinnlichen Gegengewicht zu den materialen Collageelementen sowie zu den formalen Brüchen auszuarbeiten. Diese Gestaltung der malerischen Oberflächen zielte auf eine Sensibilisierung der haptisch-taktilen Wahrnehmung als Gegenpol zur visuellen Irritation. Mittels malerischer Texturbildungen suggerierten die russischen Kubisten haptisch-taktile Qualitäten, die die Formzerlegung abmilderten. Die malerische Textur der besprochenen Bilder gleicht nicht der skandalös inszenierten offenen Malweise der Experimente mit der Maltechnik, die die Auseinandersetzung mit dem Impressionismus begleitet hatte. Die Arbeiten der russischen Kubisten zielten darauf, einen ästhetischen Prozess in Gang zu setzen, der letztlich der Formdestruktion entgegen wirken würde.

VLADIMIR TATLINS MATERIALARBEITEN

Tatlin stellte seine Materialarbeiten zuerst im Mai 1914 in seinem Atelier aus und setzte seine Werke damit einen besonderen Deutungsrahmen. Er platzierte sie bewusst jenseits des etablierten Kunstbetriebs und stattdessen in der städtischen Umgebung. In einigen dieser ersten Materialarbeiten verwendete er Mittel der Collage, die auch die französischen Kubisten gebrauchten: Papier, Tapetenstücke, Beimischungen zur Farbe (Sand, Mörtel u. ä).[20] Daneben setzte er eine Vielzahl an

[19] Problemy cveta v živopisi (1931), in: Kljun, Moj put‘, S. 360.
[20] Zu den verwendeten Materialien s. sehr pointiert Stern, Radu: Tatlin’s Bottle, in: Arts Magazine 62 (1987), 4, S. 56/57. Stern beschäftigt sich nicht mit Problemen der Wahrnehmung, sondern deutet die Materialarbeiten semiotisch als „exclusion of any literary subject“.

anderen Mitteln ein, Putzmörtel oder Gegenstandsreste. Die Arbeiten waren unter dem Titel „Malerische Reliefs“ („Synthesostatische Kompositionen“) ausgestellt worden.[21] Mit der Betitelung sind als Zielpunkte der kompositionellen Anordnung „Synthese“ und „Statik“ benannt. Der Zusammenhalt, der „synthesostatische“ Zustand, ist in erster Linie in der Montagtechnik, dem Verkanten, Verschrauben oder Kleben und Nageln, realisiert. Demgegenüber finden sich aber auch Elemente der Bewegung in den Reliefs: Bewegung wird in der formal-räumlichen Gestalt suggeriert, die Gegenstandsstücke modifizieren immer geometrische Grundformen, Tatlin arbeitete wie die Kubisten mit starken Flächenüberschneidungen.

Nach diesen „Synthesostatischen Kompositionen“ begann Tatlin die Reihe der „Konter-Reliefs“, in denen er keinen Bildträger mehr verwandte, sondern räumlich arbeitete: Das „Konterrelief“ von 1915 besteht aus Metallblechen und Holzstücken mit Resten einer alten Bemalung (ABB. 2). Wie die in dem „synthesostatischen Relief“ verwendeten Materialien weisen die Bleche und Hölzer Spuren äußerer Einwirkung auf, so Oberflächenveränderungen und andere Abnutzungserscheinungen, die in den Bereich der alltäglichen Verwendung der Materialien weisen. In den zurechtgeschnittenen Formen lassen sich Gegenformen erkennen, so dass der Prozess des Konstruierens ebenfalls am Werk abzulesen ist. Die verschiedenen Nutzungsspuren verstärken den Eindruck der Uneinheitlichkeit des Gebildes. In der Art der Bearbeitung, dem handwerklich hergestellten Zusammenhalt, hebt Tatlin dieses vermeintlich Ungestaltete wieder auf. In dem „Konter-Relief“ werden die einzelnen Elemente durch Schrauben verbunden oder sind wie in Tischlerarbeiten verkantet, die Konstruktion wird insgesamt aufgerichtet durch aufgespannte Hanfseile. Mechanische Verknüpfungen halten das Konstrukt unter Ausnutzung physikalischer Materialspannungen zusammen.[22] Der reale Raum-Zeit-Bezug der Komposition wird auch durch seine räumliche Aufstellung betont: Aufgrund der Verspannung in einer Ecke ist das Relief beweglich und kann

[21] Zu den zeitgenössischen Ausstellungen Tatlins s. Ausst.-Kat. Vladimir Tatlin. Retrospektive, Köln 1993, S. 399-403.

[22] Zur Rekonstruktion dieses Werks s. Dimakov, Dmitrii: Die Wiederherstellung von Tatlins Werken als Erschließung seiner Methode der „Materialkultur“ (Thesen), in: : Harten, Jürgen (Hg.): Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung. Ein internationales Symposium, Köln 1993, S. 69-75.

durch Bewegungen im Ausstellungsraum zum Vibrieren gebracht werden. Tatlin verortete seine Kunstwerke im Raum-Zeit-Gefüge des Hier und Jetzt.

In einer etwas später entstandenen malerischen Arbeit nahm er ebenfalls auf das äußere Umfeld Bezug, in dem das Werk entstand. In der Komposition „Tafel No 1“ von 1916/1917 sind die Buchstaben „Staro-Basman“ geschrieben, die den Anfang des Namens der Straße Staro-Basmannaja Ulica bildet, in der sich zu der Zeit Tatlins Atelier befand (ABB. 1). In der Staro-Basmannaja war eine Vielzahl an Handwerksbetrieben ansässig, das Viertel galt als typisches Milieu des alten Moskaus. Tatlin benutzte in dieser Arbeit als Bildträger eine aus mehreren Latten zusammengesetzte Tafel, die für Inneneinrichtungen, Türen oder Möbel benutzt werden konnte. Die Tafel weist Nutzungsspuren, Kratzer und Rillen auf, die durch die weiße Grundierung hindurchtreten, ebenso ist in der rechten oberen Ecke ein Stempelaufdruck zu erkennen, der auf eine frühere Verwendung der Holzteile hinweist. Die Komposition besteht im Wesentlichen aus rechtwinkligen Formen, die aber, im Unterschied zur ungeordneten Verteilung der Flächen in Kljuns Arbeit, meist parallel zueinander stehen und außerdem nicht die gesamte Bildfläche ausfüllen. Der Schriftzug „Staro-Basman“ ist Teil einer Fläche, die mit leicht aufgetragener weißer Farbe gefüllt und weiß umrandet ist.[23] Die weiße Lasur schimmert wie die Spiegelung auf einer Fenster- oder Schaufensterscheibe. Die Flächen, die an den Rändern der Komposition platziert sind, laufen zum Teil unregelmäßig aus. Unterschieden sind die Flächen farbig, vor allem aber durch die Art des Farbauftrags, dicke und dünne Farbschichtung und mehrfache Übermalungen. Tatlin bildet mit seinen maltechnischen Verfahren Ablagerungen und Nutzungen im Malmaterial nach. Die Oberfläche ist zudem geschliffen, so dass die gesamte Komposition mit einem leichten Schimmer überzogen ist. Damit setzt Tatlin zum einen die Forderung nach einer vollendeten Oberfläche um, die im Zuge der Restaurierungen von Ikonen aufgestellt worden war. Zum anderen bekräftigte er die Vorstellung von der Schönheit der künstlerischen Ausführung, die auch in tradierten Konzepten der Tafelmalerei enthalten war. Im Unterschied zu solchen normativen Modellen ist die Bandbreite der Texturen erweitert, Tatlin, der selber

[23] Tatlin verwendete hier Levkas, eine Mischung aus Leim und Kreide, die auch in der Ikonenmalerei bei der Grundierung der Holztafeln Anwendung fand.

nie ins Ausland gereist war, gestaltete damit eine Art russisches Gegenstück zum Kubismus. Das Gebilde aus Flächen und Farben ist nicht, wie etwa bei Malevič Suprematismus über Farbharmonien erschliessbar, sondern über die Assoziationen einer konkreten Umgebung, der Straße oder des Ateliers, in der das Kunstwerk entstand. Gegenüber der kubistischen Formzerlegung, die für die russischen Künstler die Unordnung der westeuropäischen Lebenswelt darstellte, setzte er maltechnische Verfahren und gestalterische Herstellungsprozesse, mit denen das Kunstwerk ein spezifisches Raum-Zeit-Gefühl in den Betrachtern bewirken konnte: Es ging um das sukzessive Vertiefen und Erschließen von unterschiedlichen Eindrücken. In seinen Materialarbeiten verwendete Tatlin vornehmlich Gebrauchsmaterialien aus dem Handwerk, die Anreicherung der Kunst mit handwerklichen Praktiken er gestaltete ein Äquivalent der komplexen und zum Teil diffusen Inanspruchnahme der Sinne durch die Lebenswelt, die Markov als das „*Geräusch*“ beschrieben hatte.

Fakturen im Krieg

In der Tatlinforschung dominiert die These eines organisch begründeten Materialempfindens. In der frühen Rezeption der Materialarbeiten, die zum Zeitpunkt ihres Entstehens maßgeblich von dem Theoretiker Nikolaj Punin vorangetrieben wurde, fehlte ein solcher Bezug hingegen vollständig:[24] Auf die Materialarbeiten Tatlins reagierte Punin bereits unmittelbar nach einer der ersten Ausstellungen der „Konter-Reliefs“, die Tatlin selbst 1916 unter dem Titel „Geschäft“ organisierte hatte. Tatsächlich fand diese Ausstellung in einem leerstehenden Geschäft an einer der bekanntesten Ladenstraßen Moskaus, der Petrovka, statt. Punin notierte dazu in seinem Tagebuch: *„Nur vor den ‚Reliefs‘ von Tatlin kann man erfahren, wie vernichtet die Welt ist. Stückchen von*

[24] Punin hatte Kunstgeschichte studiert und seit 1913 eine Stelle am Russischen Museum in St. Petersburg inne, wo er für die altrussische Kunst zuständig war. Über seine Tätigkeit als Autor für die Zeitschrift „Apollon“ war er gleichzeitig in die künstlerische Szene in Petersburg involviert. Zu Punins Biographie s. Krieger, Verena: Transformationen des Denkens angesichts der Revolution. Kunst und Politik in den Schriften Nikolaj Punins, in: Kultur im Umbruch. Transformationsprozesse und Systemwandel in Russland und der Sowjetunion im 20. Jahrhundert, hg. von Isabelle Guntermann, Bochum 1999, S. 133-158. Ausgewählte Schriften von Punin sind herausgegeben und kommentiert in Punin, N. N.: O Tatline, hg. von I. N. Punina und V. I. Rakitin, Moskau 1994.

Schöpferischem, von Schönheit, von Wahrheit. Die Ära europäischer Ästhetik."[25] Den Kontext der Tagebucheintragung bildete die Kriegssituation: Die Textstelle ist eingebunden in Schilderungen des durch den Krieg geprägten Alltags – Punin ging auf die Lage an der Front ein und beschrieb die Kriegsversehrten im Hospital, in dem er gerade auf seine Kriegstauglichkeit untersucht worden war.[26] Punin begann seine Auseinandersetzung mit den Materialarbeiten also in dem deutlichen Bewusstsein einer gesellschaftlichen und kulturellen Krise, in deren Kontext er die Kunst seiner Zeit setzte.[27]

Tatlin hatte selbst in den vorangegangenen Jahren an Verkaufsausstellungen teilgenommen, deren Erlöse für wohltätige Zwecke im Kriegszusammenhang verwendet wurden.[28] Mit dem von ihm gewählten Ausstellungstitel „Geschäft" setzte Tatlin seine Werke programmatisch in einen konkreten Verwertungszusammenhang, indem er sie in einer Ladenstraße ausstellte und damit den Vergleich mit den Waren aufbrachte. Die Ausstellungsinszenierung war allerdings weniger als Abgrenzung gegenüber der modernen Warenwelt zu verstehen, denn viele Geschäfte in der Petrovka standen wegen des in Stocken geratenen Wirtschaftsverkehrs leer. Die Materialarbeiten fungierten eher als Art ‚Ersatzwaren' inmitten des brachliegenden kulturellen Lebens. Tatlin arbeitete daran, wirklich *„zeitgenössische" („sovremennoe")* Werke zu schaffen, die sich sowohl vom national geprägten Kunstbetrieb als auch vom fernen Europa abgrenzten. Er schloss an die bereits ein Jahrzehnt lang geführten Debatten um die affektive Ausstrahlung experimenteller Malverfahren an, indem er die haptisch-taktilen Materialwerte des Kunstwerks herausstrich und auf eine erweiterte Wahrnehmung zielte. Da Tatlin ostentativ den Formbruch und die Herkunft der Materialien und malerischen Techniken aus dem zeitgenössischen Alltag vorführte, brach er den Anspruch auf ein ungebrochenes sinnliches Empfinden. Er

[25] Zykova, L. A. (Hg.): Mir svetel ljubov'ju. N. Punin. Dnevniki, pis'ma, Moskau 2000, S. 102 (Tagebucheintrag vom 23. Oktober 1916).
[26] Ebenda., S. 102/103 (Tagebucheinträge vom 7. Oktober und 6. November 1916).
[27] Punins Tagebuchaufzeichnungen sind publiziert von Zykova, L. A. (Hg.): Mir svetel Ljubov'ju. N. Punin. Dnevniki, pis'ma, Moskau 2000. Punin griff den Antipassatismus des Futurismus auf, um die Forderung nach Innovation in der Kunst zu stellen, und weniger um einen bestimmten sozialistischen Stil zu gestalten
[28] Chudožnicy – žertvam vojny, 24.12.1914-1915, Moskau, s. Ausst.-Kat. Vladimir Tatlin. Retrospektive, Köln 1993, S. 400.

thematisierte, vergleichbar mit Markovs These vom „Geräusch“ der Gegenwart, die Vermischungen einer kulturell geprägten Wahrnehmung, die – unter dem Eindruck des Krieges – die auf ein reines Harmonieempfinden ausgerichtete ästhetische Wahrnehmung überholt hatte.

„Zerrissenes Bewusstsein“

Punin hob in seiner Beschreibung der Materialarbeiten auf die formale Zergliederung ab – die Materialarbeiten schienen für ihn in „Stückchen“ zu zerfallen. [29] In dem formalen Aufbau der „Reliefs“ seien nurmehr die Reste der europäischen ästhetischen Tradition („Schönheit“ und „Wahrheit“) zu erahnen. In Tatlins Arbeiten erkannte Punin zudem eine antagonistische Bewegung: Die „Reliefs“ kennzeichneten gleichmaßen die Zergliederung von Formen wie die Ausformung von neuen haptischen und taktilen Gebilden, die Arbeiten seien durch eine dramatische Bewegung zwischen Auflösung und Neubildung bestimmt. Punin argumentierte einerseits im Rahmen der Kubismus-Kritik seiner Zeit, indem er die Formzerlegung als einen destruktiven und destablisierenden Impetus, als Sinnbild einer drohenden Zerstörung, ausdeutete. Er verstand den in den Materialarbeiten vollzogenen visuellen Bruch allerdings weniger als provokante Geste, sondern sah in der Formauflösung eine kraftvolle Bewegung, die eine neue dynamische plastisch-räumlichen Gestalt hervorbrächte. Aber auch die Eigenschaften der verwendeten Materialien selbst wirkten bei diesem Gesatmeindruck mit: Er sprach der materialen Beschaffenheit von Tatlins Reliefs eine eigenständige ästhetische Qualität zu. Punin sprach von „*trockenen und überarbeiteten Formen*“, die die Materialien qua ihrer technisch-mechanischen Bearbeitung und Gebrauchsspuren mit sich brächten und die eine übergreifende Struktur bildeten. [30] In den Materialarbeiten träfen damit verschiedene Kräfte aufeinander: Eine ungestüme Gestaltkraft und eine von den Materialien ausgehende heterogene Struktur aus technischen Überformungen und historischen Ablagerungen. In der Bewegung der Zergliederung und Neubildung von

[29] Der Formbegriff, den Punin zugrunde legt, entsprach der an den Universitäten vermittelten Auffassung der philosophischen Ästhetik, s. den Eintrag von Klaus Städtke „Form“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 2, S. 462-494.
[30] Punin, Tagebücher, 23. Oktober 1916, S. 103.

Formen erkannte Punin eine Struktur wieder, die auch der Dynamik kultureller Entwicklung zugrunde liege. Punin erweiterte damit ein etabliertes Deutungsmuster historischer Entwicklung seiner Zeit, die mit dem Paradigma der Kraft, dem energetischen Wechselverhältnis zwischen Kraftausübung und Kraftausbruch, als Motor geschichtlicher Bewegung argumentierten.[31] Für ihn war allerdings weniger das Prinzip von Kraft und Gegenkraft zentral, als vielmehr der Zusammenprall heterogener Kräfte.

Wenige Jahre später übertrug Punin diese These von den antagonistischen Kräften, von denen das zeitgenössische Kunstwerk erfasst sei, explizit auf eine Grunddisposition des zeitgenössischen Menschen. 1918 wurde Punin Vorsitzender der Abteilung für Bildende Künste (IZO) des NARKOMPROS Petrograds (Volkskomissariat für Aufklärung) und hatte in diesem kulturpolitischen Amt die Funktion, die verschiedenen Strömungen in der Gegenwartskunst zu sondieren und kritisch zu selektieren, um Perspektiven für eine neue Kunst zu entwickeln.[32] Diese Aufgabe realisierte er vor allem als Herausgeber und Autor der Zeitschrift „Die Kunst der Kommune" („Iskusstvo kommuny"), dem Presseorgan der Abteilung IZO.[33] Im Zentrum seiner Aufsätze für die „Kunst der Kommune" standen die Materialarbeiten Tatlins, die er in zwei Artikeln als Ausdruck eines *„zerrissenen Bewusstseins" („Razorvannoe soznanie"*) analysierte.[34] Die Zerlegung der Formen in den Reliefs beschrieb Punin in der drastischen Rhetorik der Futuristen; die Reliefs seien *„zerschlagen, zerbrochen, zerrissen, nach außen gekehrt"*[35] und stellten damit das zeitgenössische Weltempfinden als „zerrissenes Bewusstsein", den Bruch mit

---

[31] Zu den verschiedenen Kräftemetaphern in Wissenschaft und Kultur des 19. Jahrhundert s. Brandstetter, Thomas/ Windgätter, Christof (Hg.): Zeichen der Kraft. Wissensformationen 1800-1900, Berlin 2008, darin zu Kunst und Kunstwissenschaft, Asendorf, Christoph: „Die Dynamomaschine und die hl. Jungfrau". Energetische Schauspiele in der Malerei, S. 27-45.

[32] Zu Punins Tatäigkeit für die „Kunst der Kommune" s. Krieger, Verena: Transformationen des Denkens angesichts der Revolution. Kunst und Politik in den Schriften Nikolaj Punins, in: Kultur im Umbruch. Transformationsprozesse und Systemwandel in Russland und der Sowjetunion im 20. Jahrhundert, hg. von Isabelle Guntermann u. a., Bochum 1999, S. 133-158.

[33] Christina Lodder platziert die Zeitschrift „Die Kunst der Kommune" in der Medienlandschaft nach der Revolution, s. Art of the Commune. Politics and Art in Soviet Journals, 1917-20, in: Art Journal 52 (1993) 1, S. 24-33. Das zentrale Anliegen von „Kunst der Kommune" beschreibt sie als die Frage „how the avant-garde should accommodate the new ideology", S. 30.

[34] Razorvannoe soznanie/Zerrissenes Bewusstsein, in: Iskusstvo kommuny 7 (19. Januar 1919), S. 3, und Razorvannoe soznanie 2/Zerrissenes Bewusstsein 2, in: Iskusstvo kommuny 8 (26. Januar 1919), S. 2.

[35] Zerrissenes Bewusstsein.

kultureller Norm und Sehgewohnheit, dar. Zutage trete ein anderes Prinzip, und zwar die *„Intuition“*: *„Die Form kann als Zustand des Bewusstseins bestimmt werden, sie ist damit der Intuition, dem schöpferischen Prozess, entgegengestellt.“*[36] Dieser Antagonismus zwischen Intuition und Bewusstsein produziere eine Mischung von unterschiedlichen Sinneseindrücken und Wahrnehmungsleistungen, auch hier hob er auf das Zusammentreffen von Formzerlegung und haptisch-taktilen Werten ab. Hinterlegt war seine Argumentation damit weniger von einer Vorstellung von Synästhesie, die auf der Annahme eines Austausches oder gar der Verschmelzung von verschiedenen körperlich-sensuellen Wahrnehmungen beruhte. Es ging vielmehr um das Aufeinandertreffen von kulturell geprägten Wahrnehmungen und Wahrnehmungsbrüchen. Er formulierte damit eine grundlegende Skepsis gegenüber dem Kunstwerk als Einstieg in eine affektiv wirksame „Tastwelt“, die zeitgleich auch andere Kritiker, wie zum Beispiel Viktor Šklovskij, zum Ausdruck brachten.

[36] Ebenda. Punin untermauert seine Vorstellung von Intuition mit einem Zitat von Richard Wagner aus dessen Schrift „Die Kunst und die Revolution“ (1848/1849), in der er die Kraft der Revolution mit der Intuition verglich.

VI EINE NEUE „MATERIELLE KULTUR“

Nach der Revolution gehörte der Begriff der Faktura zum terminologischen Instrumentarium der Lehrprogramme für die Künstlerausbildung. Ausschlaggebend war hier ein Beschluss des IZO, in dem eine Objektivierung und Professionalisierung künstlerischer Arbeit sowie die genauere Bestimmung der Elemente künstlerischer Arbeit gefordert wurde und an dem auch Nikolaj Punin mitgewirkt hatte. Zu den malerischen Elementen von „professionellem“ Wert wurde an erster Stelle gezählt: das *„Material: Oberfläche, Faktura, Elastizität, Dichte, Gewicht und andere materiale Eigenschaften.“*[1] Besonders in der Phase der Umstrukturierungen der künstlerischen Ausbildungsstätten, als die Unterrichtsentwürfe umgeschrieben wurden, wurden entsprechend dieser Forderung maltechnische Verfahren intensiv verhandelt und neu bewertet. Im Unterschied zu der ästhetischen Bewertung von Maltechniken, die von Künstler- und Kritikerseite vor der Revolution vorgebracht worden waren, wurde die Maltechnik in der frühen sowjetischen Zeit stärker funktional bestimmt: Fragen des Farbauftrags wurden in den größeren Zusammenhang der künstlerischen Materialbearbeitung gesetzt, die für den Aufbau einer neuen sozialistischen „materiellen Kultur“ nutzbar gemacht werden könne. Die Faktura-Diskussion in den 1920er Jahren hatte einen konkreten normativen Anspruch und stand in enger Wechselbeziehung mit der ideologischen Wertebildung und den staatlich definierten gesellschaftlichen und sozialen Aufgaben des Aufbaus sowie dem zeitgenössischen Arbeitsbegriff.

Eine neue „materielle Kultur“ bildete den zentralen Topos in den kulturpolitischen Programmen und in der Rhetorik, die sich nach der bolschewistischen Revolution in Russland dem Aufbau der neuen Gesellschaft widmeten. Agitation und Propaganda verbreiteten Ideen von der Gestaltung eines sozialistischen Alltags („novyj byt“), mit dem auch ein „Neuer Mensch“

[1] Položenie otdela izobrazitel’nych iskusstv i chudožestvennoj promyšlennosti NKP po voprosu “o chudožestvennoj kul’ture”, 1919, in: Iskusstvo kommuny 11 (16. Februar 1919), S. 4, abgedruckt in: Maca, S. 63/64. IZO war in dieser Zeit im Wesentlichen von Künstlern und Kunsttheoretikern besetzt, an dem Beschluss wirkte Nikolaj Punin mit, s. Evsev’ev, M. Ju.: O Petrogradskom otdele izobrazitel’nych iskusstv kommisariata narodnogo prosveščenija, 1918-1921, in: Sovetskoe iskusstvoznanie 23 (1988), S. 297-316.

herangezogen werden konnte.[2] Die Ansprüche an den sowjetischen Neuen Menschen waren umfassend, es ging nicht nur um alte und neue Verhaltensweisen, sondern um ein ‚richtiges', an sozialistischen Prinzipien – etwa dem Kollektiven und einem umfassenden Arbeitsethos – ausgerichtetes Bewusstsein. Zu den wichtigsten kulturpolitischen Maßnahmen, diese Programme umzusetzen, gehörte ein klarer Erziehungsauftrag an die Kunst und die Künstler. Strukturell wurde dieser Erziehungsauftrag dadurch vorgegeben, dass die künstlerischen Institutionen und Museen, so wie die Schulen, dem Volkskommissariat für Aufklärung (NARKOMPROS/Narodnyj komissariat prosveščenija), das heißt dem Erziehungswesen, zugeordnet waren.[3] Die künstlerischen Ausbildungsstätten wurden – zumindest formell – für Studierende mit unterschiedlichen Vorbildungen geöffnet, das Lehrpersonal zu großen Teilen ersetzt, so dass viele junge Künstler wie Aleksandr Rodčenko und Ljubov Popova die Möglichkeit erhielten, eine Lehrtätigkeit aufzunehmen. Doch die kulturpolitische Forderung, die künstlerischen Tätigkeiten in den gesellschaftlichen Aufbau einzubinden, stellte sich aus mehreren Perspektiven konfliktreich in der Umsetzung dar. In der jungen Sowjetunion fehlte zunächst ein kulturpolitischer und künstlerischer Masterplan, was den Boden für heftige Richtungskämpfe unter Künstlern und Kunsttheoretikern bereitete.[4] Die Arten und Funktionen künstlerischer Tätigkeit waren außerdem sehr grundsätzlich zur Disposition gestellt. Jenseits des Einsatzes von Bildmedien für Agitation und Propaganda stand die Frage, wie die Bildenden Künste, insbsondere die Gattung der

---

[2] Vorstellungen vom Neuen Menschen wurden vor allem in den 1920er Jahren in unterschiedlichsten utopischen Projekten und Experimenten in verschiedenen Wissenschaftszweigen generiert: Sie knüpften an vorrevolutionäre Entwicklungen in der Philosophie, der Pädagogik und den Humanwissenschaften an. Die theoretischen Herleitungen der Konzepte zur Optimierung des Menschen über Erziehung reichten von lebensreformerisch orientierten Ansätzen zu den eugenischen und darwinistischen Konzepten von Lev Trockij, über die physiologischen und biologischen Forschungen von Aleksandr A. Bogdanov und die körpertechnischem sowie arbeitswissenschaftlichen Modelle von Nikolaj Fedorov bis hin zu biokosmischen Vorstellungen, z. B. von Valerian Murav`ev, aus der Fülle der Literatur vgl. exemplarisch Groys, Boris (Hg,): Die neue Menschheit: biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jh., Frankfurt/M. 2005; Rüting, Torsten: Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse über Disziplinierung in Sowjetrussland, München 2002.

[3] Das bis heute gültige Standardwerk zum NARKOMPROS lieferte Fitzpatrick, Sheila: The Commissariat of Enlightment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky October 1917-1921, Cambridge 1970.

[4] Fitzpatrick, Sheila: The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia, Ithaca 1992, besonders Introduction: On Power and Culture, S. 1-32, und Kap. Professors and Soviet Power, S. 37-64; Mally, Lynn: Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia, Berkeley 1990, besonders Kap. Institution Building: The Proletkult's Place in Early Soviet Culture, S. 32-60.

Tafelmalerei, für die Ausbildung eines gesellschaftlichen sozialistischen Bewusstseins eingesetzt werden könnten. Im Hintergrund solcher Überlegungen stand das Problem der Klassenzuordnung der Künstler, das sich an der Frage nach der Aktzeptanz künstlerischer Tätigkeit als Arbeit entzündete.[5] Eine Aufgabe der neuen Lehrprogramme bestand also darin, das Verhältnis zwischen Kunst und Arbeit zu bestimmen und damit die gesellschaftlichen Funktionen der Bildenden Künste zu klären: Angesetzt wurde an der sozialen und gesellschaftlichen Herleitung der künstlerischen Tätigkeit. Neben der Tätigkeit für Agitation und Propaganda ergaben sich Legitimationsmöglichkeiten über die Zuordnung der künstlerischen Tätigkeit zu Handwerk und Technik, die eine konkrete Mitarbeit am Aufbau ermöglichen könnten.

ANGRIFFE AUF DIE „HANDWERKELEI" („KUSTARNIČESTVO")

Es waren vor allem Künstler und Kunsttheoretiker, und weniger Kulturfunktionäre, die den Anschluss der Kunst an die Manufaktur oder an technische Verfahren problematisierten. Sie brachten oft polemisch das Verhältnis zwischen Handwerk, Technik und Bildender Kunst zur Sprache. Dabei griffen sie Problemstellungen auf, die bereits vor der Revolution angelegt waren und die sich unter den neuen kulturpolitischen Bedingungen verschärften: Die künstlerische Avantgarde der 1910er Jahre hatte sich gegen die kommerziellen und ideellen Vereinnahmungen des Handwerks für nationale Vorstellungen gewandt. Vor allem die Vorstellung von einer primären, in einer volkstümlich-ursprünglichen Lebensweise verwurzelten Wahrnehmung betrachteten die Künstler mit Vorbehalt. Einer handwerklich-manufakturellen Durchdringung der Bildenden Kunst standen die Künstler skeptisch gegenüber und bezeichneten sie als *„kustarničestvo",* als *„Handwerkelei"*.[6] Auch westeuropäischen Diskursen über das Handwerk, beispielsweise die Arts-and-Crafts-Ästhetik von William Morris, hatten die russischen Künstler mit großem Unverständnis verfolgt. Die russischen Kulturtheoretiker und die meisten Künstler

[5] Zum Streit um die sogenannte „Staffeleikunst" („stankovoe iskusstvo") gegenüber der „Produktionskunst", s. Bown, Matthew Cullerne (Hg.): Socialist Realist Painting, New Haven 1998, Kap. 1 „The Tower of Babel: Conflicting Forces in the Soviet Art World", S. 41-130

[6] Programmatische Erklärungen der anwendungsbezogenen Fakultäten, s. RGALI, f. 681, op. 2, d. 128, l. 75ff (1920-1921).

sahen nicht ein, warum sich technisch entwickelnde Gesellschaften auf einfache Produktionstechniken zurückgreifen sollten.[7] Plattformen für die kritischen Auseinandersetzungen um das Handwerk waren die neuen Zeitschriften und Publikationen der kulturpolitischen Institutionen, in denen Theoretiker der Avantgarde ausgefeilte und zum Teil hochtrabende Argumentationen führten. Ihre Texte waren wie die kulturpolitischen Programme aufgeladen mit Forderungen und Verurteilungen.

Der Einfluss der sowjetischen Arbeitswissenschaften

Parallel zu den Auseinandersetzungen um das Handwerk gewannen die Arbeitswissenschaften in der frühen Sowjetunion an Popularität. Dieser aufstrebende Wissenschaftszweig behandelte die Zusammenhänge zwischen Arbeitsprozessen und körperlichen sowie Sinneserfahrungen. Die Konzepte der Arbeitswissenschaften im sowjetischen Kontext sind bereits breit erforscht und dargelegt worden. Sie lassen sich in den allgemeinen Szientismus der frühen sowjetischen Gesellschaft einordnen, der auch die Kulturpolitik durchdrang und die Schlagworte Technik und Wissenschaft allgegenwärtig machte.[8] Es gab jedoch auch einige strittige Punkte, die die Objektivierbarkeit des Menschen und seines Körpers im Hinblick auf soziale Faktoren und individuelle Eigenschaften betrafen. Gemeinsam war den Arbeitswissenschaften und der künstlerischen Auseinandersetzung mit Arbeitskonzepten das Anliegen, die sensuellen Einflüsse auf die jeweiligen Werkprozesse zu klären. Die Arbeitswissenschaften, die zeitgleich in anderen Ländern, besonders in Deutschland, betrieben wurden, stuften im

[7] Die Idee der Materialgerechtigkeit blieb den russischen Künstlern fremd, die seit dem 19. Jahrhundert ein beliebtes Argument in der westeuropäischen Kunst bildete. Die Forderung nach Materialgerechtigkeit ist als Faktor bürgerlicher Geschmacksbildung beschrieben worden von Rottau, Nadine: Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert, Aachen 2012. In vielen Texten sprachen sich Theoretiker gegen die Kunstauffassung von William Morris aus.

[8] Die zentrale Vermittlerfigur zwischen Kunst und Arbeitswissenschaften war Aleksej Gastev, der am Institut für "Wissenschaftliche Arbeitsorganisation" (NOT) tätig war. Zu den Kontroversen innerhalb der sowjetischen Arbeitswissenschaften, s. Bailes, Kendall E.: Aleksej Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism, 1918-24, in: Soviet Studies 29 (1977), 3, S. 373-394; zur Kritik an der deutschen Arbeitswissenschaft und der Psychotechnik, s. Eckardt, Georg: Die Thematisierung des Sozialen in der frühen Psychotechnik in Deutschland, in: Psychologie und Geschichte 8 (1998), 1-2, S. 18-33.

Allgemeinen sensuelle Empfindungen als störend ein.[9] Auch die sowjetische Arbeitsphysiologie zielte auf eine Schulung des Menschen in diesem Sinne: Das Institut für „Wissenschaftliche Arbeitsorganisation“ (NOT), das unter Aleksej Gastev zur zentralen Forschungsstelle für Arbeitsphysiologie avancierte, war von Pavlovs Reflexologie inspiriert: *„Sie zielte auf die disziplinierende Unterdrückung autonomer Prozesse und die Selbstregulierung des körperlichen Mechanismus als moralisches Verhalten*“.[10] Auch wenn der Anspruch eines „social engineering“ in den Arbeitswissenschaften deutlich hervortrat, so sollte doch ein wesentlicher Aspekt nicht außer Acht gelassen werden: Auf einer konkreten Ebene barg die sowjetische Arbeitswissenschaft zunächst das einfache Versprechen, dass die industrialisierte Arbeit, die Tätigkeit an der Maschine, den Menschen von Mühsal und Leiden befreien würde.

Der literarische Begriff des „Dings“

Auftrieb für die künstlerische Kritik am Handwerk gaben ebenfalls die Auseinandersetzungen, die in den Bereichen der Literatur und Kulturtheorie geführt wurden und die sich um eine zeitgemäße Vorstellung vom „Alltag“ („byt‘“) drehten. Der Alltag galt bis dato in der ästhetischen Diskussion als die ungeformte Lebenswelt und als Gegenpol der Kultur.[11] Dieses negative zeitgenössische Konzept des Alltags („byt‘) wurde breit in der zeitgenössischen Literatur und Literaturtheorie verhandelt, und es entstanden zahlreiche Texte über das neue Alltagsleben. Kunst- und Literaturszene standen dabei in engem Austausch. Die literarischen Diskurse drehten sich um Begriffe „Gegenstand“ und „Ding“: Der Begriff „Ding“ („vešč‘“) bezeichnete für Literaturtheoretiker und Schriftsteller wie Sergej Tretjakov ein Objekt primärer Wahrnehmungen, das „Ding“ war somit Ausgangspunkt sensueller

[9] Pethes, Nicolas: Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsention nach 1900: David Katz, Walter Benjamin / Distant Touch. Tactility and the Representation by the Media: David Katz and Walter Benjamin, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 117 (2000), S. 33-57.
[10] Tagungsbericht Laien – Lektüren – Laboratorien. Populäre Diskurse in Russland zwischen Wissenschaftstransposition & Wissenstransformation 1860-1960. 01.07.2005-02.07.2005, Berlin, in: H-Soz-u-Kult, 20.07.2005, <http://hsozkult.geschichte.hu-berlin.de/tagungsberichte/id=829>. (17.12.2012);
[11] Kiaer, Christina: Boris Arvatov’s Socialist Objects, in: October 81 (1997), S. 105-118; Kiaer verweist auf die umfassende Darstellung des Alltagskonzepts bei Boym, Svetlana: Commonplaces. Mythologies of Everyday Life in Russia, Harvard 1994, S. 29-73; s. auch die kurze Beschreibung von Aleksandr Flaker: byt‘ in: Russian Literature 19 (1986), 1, S. 4-5.

Empfindungen, im Unterschied zum „Ding“ wurde der kulturell codierte „Gegenstand“ („predmet“) gesetzt.[12] Schriftsteller und Literaturtheoretiker schrieben Texte über eine Objektwelt, in der die „Dinge“ und „Gegenstände“ miteinander kollidierten, die Lebensweisen veränderten und damit einen bestimmten Menschentypus prägen könnte.[13] Hinter dem Streit um das Handwerk, Manufaktur und industrielle Fertigung stand die Vision von einer umfassenden Bedürfnisregulierung in der sozialistischen Gesellschaft. [14]

PROTOTYPEN ZWISCHEN HANDWERK, TECHNIK UND KUNST

Die Vorbereitung von Musterstücken und Prototypen, die für die Standardisierung und Typisierung in industriellen Produktionsweisen gebraucht wurden, schienen einen Quereinstieg der Künstlers in den Arbeitsbereich möglich zu machen. Der Begriff der „künstlerischen Produktion“ kennzeichnete in den 1920er Jahren einen Zwischenbereich zwischen Kunst, Handwerk und Technik. Doch die Verbindungen zwischen künstlerischer, kunsthandwerklicher und maschineller Fertigung in der künstlerischen Produktion wurden sehr divers und kontrovers betrachtet: In den ersten Jahren nach der Revolution erlangte das Handwerk in der durch Krieg und Bürgerkrieg bedingten Versorgungsnotlage neue Aktualität als Wirtschaftszweig. Unmittelbar nach der Revolution wurden daher mehrere staatliche Kommissionen ins Leben gerufen, um die Perspektiven des Handwerks in der sozialistischen Gesellschaft zu bestimmen. Diese Kommissionen waren zum einen im Bereich der Wirtschaft, zum anderen in den staatlichen Kulturabteilungen angesiedelt: Eine Kommission für künstlerische Produktion war 1918 der wissenschaftlich-technischen Abteilung des Obersten Rats für Volkswirtschaft angegliedert

---

[12] Hennig, Anke: Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde, Hamburg 2010, stellt eine umfangreiche Sammlung dieser Texte zur Verfügung.

[13] Eingehende Analysen des Alltagskonzepts und Menschenbildes stellen an Hennig, Anke: Die Vergegenwärtigung der Dinge. Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts 2 (2009), S. 1-21; Obermayr, Brigitte: Das ‚Leben‘ zwischen ‚Gegenstand‘, ‚Ding‘ und ‚Ähnlichkeit‘ in der russischen Kunstdiskussion der späten 1920er Jahre, in: Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, hg. von Anke Hennig und Georg Witte (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71), München 2008, S. 89-130; in Bezug auf den frühen sowjetischen Film s. Widdis, Emma: Faktura. Depth and Surface in Early Soviet Set Design, in: Studies in Russian and Soviet Cinema 3 (2009), 1, S. 5-32.

[14] Kiaer, Socialist Objects; Dies.: Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism, Cambridge 2005.

.

(„Chudožestvenno-proizvodstevennaja komissija (Naučno-techničeskij otdel (N.T.O.)/Vysšij sovet narodnogo chozjaistva“), und auch die Abteilung für Bildende Kunst des Volkskomissariats für Aufklärung, das sowjetische Kultusministerium, beaufsichtigte eine solche Kommission *(„Chudožestvenno-proizvodstevennyj sovet/IZO“*). [15] Im Hintergrund der Diskussion um das Handwerk, die im Umfeld dieser staatlichen Einrichtungen geführt wurden, standen Fragen des raschen ökonomisch-technischen Aufbaus und der effektiven Organisation von Arbeit zur Herstellung von Gebrauchsgegenständen. Möbel, Geschirr und Bekleidungsstücke sollten schnell und in großer Zahl produziert werden können. Eine Retraditionalisierung in der Beurteilung der handwerklichen Verfahren und demgegenüber das Dogma des technischen Aufbaus markierten auch die Ausgangslage für eine Neubestimmung der malerischen Techniken.

Die „Erste allrussische Konferenz für künstlerische Produktion“ (1919)

In den ersten Jahren nach der Revolution galt es, unter den genannten Bedingungen des Aufbaus, die künstlerischen Arbeitsweisen mit denen des Handwerks und der Industrieproduktion abzugleichen. Die Stellungnahmen auf zwei Konferenzen zum Thema der „künstlerischen Produktion“ zeigen das Spektrum der Deutungen der künstlerischen Verfahren auf, die für den Anwendungsbereich zur Verfügung standen. Im August 1919 organisierte die Abteilung für Künstlerische Produktion des IZO ein Zusammentreffen von Vertretern künstlerischer und kunsthandwerklicher Ausbildungsstätten aus verschiedenen Regionen, die „*Erste allrussische Konferenz für künstlerische Produktion*“.[16] Nikolaj Punin nahm als Vertreter des Petrograder IZO teil. In den Vorträgen und Berichten aus den regionalen Werkstätten ging es vorrangig um Versorgungsfragen. Die Diskussionen drehten sich um die materielle Ausstattung, um die Zentralisierung der Ausbildungsstättten und die Vereinheitlichung der Lehrprogramme. Als Ergebnis der

[15] Programma-deklaracija Chudožestvenno-proizvodstvennoj komissii (1920), in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika (1967), 10, S.14-15, enthält einen Abdruck der Deklaration der Kommission am Obersten Rat für Volkswirtschaft; verschiedene Dokumente, Deklarationen und Programmentwürfe der Kommission der IZO sind abgedruckt bei Maca, S. 63-67.
[16] Pervaja Vserossijskaja konferencija po chudožestvennoj promyšlennosti avgust 1919, Moskau 1920.

Konferenz wurde die Forderung nach der Herstellung von Prototypen und Anschauungsmaterialien notiert, an denen sich die Arbeiten der regionalen Werkstätten ausrichten sollten.[17] Das Handwerk als Produktionsweise wurde weniger in Frage gestellt, sondern vielmehr noch als Mittel des sozialen Aufbaus angesehen, thematisiert wurde, wie die Materialbearbeitung verbessert werden könne, indem beispielsweise die Qualität von Farben und Arbeitsgeräten angehoben und standardisiert werde.[18] Wie wichtig die manuelle Fertigung noch eingeschätzt wurde, zeigt eine Vortragsreihe, die während der Laufzeit der Konferenz zum Thema „*Material – Kultur und Anforderungen an den Künstler*" abgehalten wurde und in denen die „*realen Fragen, die aus dem gegenwärtigen Leben erwachsen, und die realen Bedürfnisse der Werkstätten*" diskutiert werden konnten.[19] Ausschlaggebend für diese frühe Beurteilung des Handwerks war die Dringlichkeit der Aufgaben. Die frühen Musterstücke richteten sich an den vorhandenen Beispielen der sogenannten Volkskunst aus. Auch die Ausstellungen zur „künstlerischen Produktion" zeigten diese Ausrichtung an der Volkskunst auf, indem sie nach national-ethnischen Kriterien aufgeteilt waren: Gestalterischer Ansatzpunkt war die ornamentale Musterung, neben der regional spezifischen und tradierten Ornamentik etablierten sich Propagandamotive.[20]

Eine neue Diskussion über die Relevanz des Handwerks für die zeitgenössische Kunst bahnte sich in Zusammenhang mit den Umstrukturierungen der künstlerischen Hochschulen an, in deren Verlauf das Handwerk zunehmend negativ bewertet wurde: Die programmatischen Erklärungen der Fakultäten bauten auf die Schlagworte der technischen Revolution, Maschinentechnik und

[17] Ebenda., Proekt Gosudarstvennoj Chudožestvennoj masterskoj promyšlennych obrazcov i risunkov pri Pod'otdele Chudožestvennoj Promyšlennosti otdela Isobrazitel'nych Iskusstv Narkomprosa, § 3, S. 78.
[18] Ebenda., S. 101-102.
[19] Ebenda., S. 5, 8.
[20] Ein prominentes Beispiel ist die „Vserossijskaja vystavka chudožestvennoj promyšlennosti", die 1923 ausgerichtet wurde. Solche Ausstellungen legten die Grundsteine für ein Aufleben der primordialen Zuordnung des Handwerks in der sowjetischen Folklore, die in der Nationalitätenpolitik protegiert wurde. Die Kontinuitäten zwischen den indigenen Konzepten vom Handwerk in der spätzarischen Zeit, dem Kunsthandwerk in der frühen Sowjetunion und der sowjetischen Folklore in den 1920er und 1930er Jahren zeigt Jenks, Andrew: From Periphery to Center: Palekh and Indigenization in the Russian Heartland, in: Kritika 3 (2002), 3, S. 427-458.

Massenfertigung, Industrialisierung und auch Elektrifizierung.[21] Diesem technischen Zukunftsoptimismus schloss sich die Mehrzahl der Künstler und Theoretiker an.

Künstlerische Konzepte für die „Kunst in der Produktion“

Das zentrale Ereignis, das die Auseinandersetzungen mit dem Handwerk bündelte, war die Konferenz „*Kunst in der Produktion*“, die von IZO organisiert und in Moskau ausgerichtet wurde.[22] Teilnehmer waren Führungsleute der regionalen Vertretungen der Abteilungen für künstlerische Produktion aus dem Wirtschafts- und Kulturbereich, außerdem Vertreter der Berufsverbände. Die Vertreter der im Wirtschaftsbereich angesiedelten Kommissionen befürworteten den Ausbau des Handwerks, da sie in der handwerklichen Produktion idealtypische Äußerungen des Volkes, seiner Traditionen und Lebensweisen, verwirklicht sahen.[23] Die Teilnehmer aus den Bereichen der Kunst, die an dieser Konferenz in stärkerem Maße als in der ersten Veranstaltung beteiligt waren, lenkten ihre Argumentationen hingegen auf die zu erwartete Veränderungen der Lebensweisen durch die Anwendung von Maschinentechnik. Mit den neuen Lebensweisen verbanden sie die Fragen nach neuen visuellen Ausdruckformen: Als zentrales Problem der Kunst formulierte die Redaktion die „*Umgestaltung der Formen*“ („*preobrazovanie form*“).[24] Die Vorschläge zu dieser Umgestaltung waren vielgestaltig, hier wurden zentrale Leitmotive für die zeitgenössischen Künstler entwickelt. Mit der „*Umgestaltung der Formen*“ waren nicht nur visuelle Erscheinungen angesprochen, sondern auch haptisch-taktile Eigenschaften. Vorbilder dafür, wie diese haptisch-taktilen Momente visuell vermittelt werden konnten, entwickelten verschiedene Referenten auf der Konferenz nicht nur aus den Bereichen der Gegenstandsgestaltung, sondern vor allem aus der zeitgenössischen Bildenden Kunst.

---

[21] S. zum Beispiel die Deklarationen der Fakultät für Keramik an den SVOMAS: „Elektrifizierung ohne Keramik ist nicht denkbar”, RACH, f. 7, op. 1, d. 150, l. 17.

[22] Iskusstvo v proizvodstve. Sborniki chudožestvenno-proizvodstvennogo Soveta Otdela Izobrazitel’nych Iskusstv Narkomprosa, Moskau 1921. Veranstalter war der Rat für künstlerische Produktion („Chudožestvenno-proizvodstevennyj sovet“) Der Rat baute auf der Abteilung für künstlerische Produktion des IZO auf, umfasste nun aber auch Vertreter der Berufsverbände der Handwerksgruppen.

[23] Filippov, A.: Proizvodstvennoe iskusstvo, in: Iskusstvo v proizvodstve, S. 9-12; V. Voronov, „Čistoe“ i „prikladnoe“ iskusstvo, in: Iskusstvo v proizvodstve, S. 19-27.

[24] Ot redakcii, Iskusstvo v proizvodstve, S. 4.

Die Utopie einer „reinen Bildlichkeit“

Ein Schlüsseltext zu den Aufgaben der „künstlerischen Produktion“, der aus der Konferenz hervorging, war der Aufsatz von David Arkin zum Wechselverhältnis von „*bildender Kunst und materieller Kultur*“. [25] Arkin war Kunsthistoriker, der 1921 noch an der Moskauer Universität Kunstgeschichte und Altertumswissenschaften studierte und sich in den 1920er Jahren als Spezialist für Kunsthandwerk etablierte. Den Begriff „materielle Kultur“ verwendete Arkin in der Bedeutung, den er in den kulturgeschichtlichen Disziplinen (Archäologie, Ethnologie) bis dato hatte: Er meinte den Komplex aus Lebens- und Arbeitsweisen, der den Alltag des Menschen bestimmt. Arkin thematisierte den Bezug zwischen Kunst und „materieller Kultur“ des Alltags. Er ging von einem Bruch zwischen der „materiellen Kultur“ und der Bildkultur aus, der vor allem durch die maschinelle Massenfertigung ausgelöst worden sei. Er charakterisiert diesen Bruch als den Verlust eines „*physischen und physiologischen Bezugs*“[26] zwischen der Bildenden Kunst und der materiellen Kultur. Beispielhaft nannte Arkin die Wandmalerei, bei der zwischen Bild und dessen Umgebung eine unmittelbare Verbindung bestände. Eine vergleichbare Beziehung sei von der Bestückung des neuen sozialistischen Alltags mit Gebrauchsobjekten und Bildern zu erhoffen. Die Suche nach einer Alternative zur Bildkultur der Gegenwart sei unter den gegenwärtigen Bedingungen höchst problematisch, das Handwerk könne allenfalls individuellen Bedürfnissen nachkommen, aber nicht den gesellschaftlichen Bedürfnissen auf einer breiteren Basis. Arkin verwies das Handwerk in den Bereich des Kustar und maß ihm lediglich einen Stellenwert in der sowjetischen Kultur im Kontext nationaler Folklore zu.[27] Als Leitkonzept für eine Kunst der Zukunft forderte er hingegen die „*reine Bildlichkeit*“ („*izobrazitel’nost‘“).*[28]

---

[25] Arkin, David: Izobrazitel’noe iskusstvo i material’naja kul’tura, in: Iskusstvo v proizvodstve, S. 13-18.
[26] Ebenda., S. 14.
[27] Arkin, David: Vserossijskaja chudožestvenno-promyšlennaja vystavka, in: Vestnik GVK 4 (1923), S. 30-32; ebenso argumentierte Jakov Tugendchold: Vystavka chudožestvennoj promyšlennosti v Moskve, in: Russkoe Iskusstvo (192), 2-3, S. 101-107. N. Tarabukin hingegen kritisierte die wirtschaftliche Funktionalisierung des „kustar“, das „kustar“ vermittele ein falsches Bild von Russland, in: LEF, No. 1 (1923), S. 250/251.
[28] Iskusstvo v proizvodstve, S. 18.

In Auseinandersetzung mit zeitgenössischen Künstlern versuchte Arkin, eine Vorstellung von dieser „*reinen Bildlichkeit*“ zu entwickeln: Er kritisierte die Materialarbeiten Tatlins, die er als „*naive Nachahmungen maschineller Fabrikation*“ bezeichnete. Vorbilder sah er eher in den suprematistischen Arbeiten Kasimir Malevičs: Deren plane Oberfläche verstand er als Annäherung an die „reine Bildlichkeit“. [29] Die „*reine Bildlichkeit*“ setzte Arkin in engen Bezug zum zeitgenössischen Begriff der „*Gegenstandslosigkeit*“, den Malevič für den Suprematismus beansprucht hatte. Die „reine Bildlichkeit“ war für Arkin also nicht nur eine Sache der formalen Bildstruktur, sondern auch eine der materialen Ausstrahlung. Malevičs im Suprematismus angewandte Maltechnik erschien ihm als die Möglichkeit, künstlerisch ein Äquivalent zur mechanisierten Herstellungstechnik zu schaffen. Arkins Vorstellung von malerischer „Reinheit“ traf sich mit den vorrevolutionären Argumenten gegen die „Gestaltlosigkeit“. Die „reine Bildlichkeit“ als Kunst der Zukunft, die Arkin visionierte, lässt sich als Gegenmodell zu dem gesamten, negativ aufgeladenen Komplex der Vorstellungen über affektive Erregung, materiellen Verfall und kulturelle Degeneration verstehen, die die Rhetorik der vorrevolutionären Kunstkritik der Malweise durchzogen. Mittels der „Reinigung“ der Bildkultur entstände auch eine neue materialle Kultur.

Technische und künstlerische Form

Der Konferenzteilnehmer Aleksej Toporkov wies in seinem Aufsatz „*Über die technische und künstlerische Form*“ auf die Kluft zwischen der handwerklich-künstlerischen und der maschinell-technischen Gestaltbildung hin, die es in der künstlerischen Produktion zu überwinden gelte.[30] Toporkov hatte unter anderem für das „Goldene Vlies“ geschrieben und war mit den zeitgenössischen künstlerischen Strömungen vertraut. Er unterschied die Qualitäten und Aufgaben des Alltagsobjekts nach dessen Anwendungsbereichen: Während das „*häusliche*“ Leben von der Nähe zu den Gegenständen und ihrer Greifbarkeit bestimmt sei, werde das neue Arbeitsleben von technischen Gegenständen und immer

[29] Ebenda.
[30] Toporkov, A.: Forma techničeskaja i forma chudožestvennaja, in: Iskusstvo v proizvodstve, S. 28-33.

abstrakteren Funktionsabläufen strukturiert. Als Entwicklungsperspektiven für die Kunst der Gegenwart stellte er die gegensätzlichen Konzepte der „*technischen*“ und „*künstlerischen Form*“ vor. Toporkov schätzte die „technische Form“ zunächst in vielerlei Hinsicht als vorbildhaft ein, da die aus maschineller Materialverarbeitung entstehende technische Form ökonomisch in der Verwendung von Material, Energie und Zeit sei. Allerdings bilde eine Gestaltung, die auf reiner Utilität beruhe, keine ästhetischen Formen aus: „*Die technische Form ist unvollständig und formt den Gegenstand nicht im Ganzen, im Gegenstand bleibt vieles nicht geformt, urwüchsig und gestaltlos*.“[31] Es seien vor allem die vielen Einzelteile, die einen technischen Gegenstand bilden, die diese Unförmigkeit des technischen Gegenstands bedingten. Die technische Gegenstandsgestaltung gebe allerdings bereits verschiedene Ausgangspunkte für die ästhetische Ausgestaltung vor: Die technischen Gegenstände forderten zum einen ein dynamisches Sehen heraus, da sie zumeist selbst Bewegungsabläufe vollzögen oder bedingten. Zum anderen zwängen sie zur Abstraktion, dem Erkennen eines inneren (Funktions)prinzips. Nach diesen Funktionsprinzipien müssten sich auch die Merkmale der neuen künstlerischen Formen ausrichten.

„Schliff, Farbe, Polierung“

Toporkov nennt am Ende seiner Ausführungen Beispiele für einen technischen Gegenstand des neuen Alltags, in dem idealtypische Gestaltungsverfahren bereits angelegt seien, nämlich das Auto und das Motorboot.[32] In einer späteren Publikation griff er dieses Beispiel auf und bezog sich auf den bekannten Autohersteller Gabriel Voisin, der bereits in den 1920er Jahren schnittige Rennwagen entwarf und damit u. a. Le Corbusier beeindruckt hatte.[33] Zum einen sei in den neueren Automodellen eine zusammenhängende Gesamtform geschaffen. Am Beispiel des Autos definierte er außerdem die herausstechenden Merkmale der

[31] Toporkov, Forma, S. 29. Toporkov nannte als die Eisenbahn und griff damit eine Szene aus Tolstojs „Anna Karenina“ auf, in der die Eisenbahn mit einem bedrohlichem Fortschritt assoziiert ist.
[32] Ebenda., S. 33.
[33] Toporkov, Techničeskij byt, S. 169; zur Begeisterung von Künstlern und Intellektuellen für Automobile, s. Amado, Antonio: Voiture Minimum. Le Corbusier and the Automobile, Cambridge/London 2011, S. 25, 27.

neuen künstlerischen Formen prägnant als *„Schliff, Farbe, Polierung“ („otdelka, cvet, polirovka“).*[34]

Auf beiden Konferenzen wurde sowohl für die handwerkliche als auch für die technische Produktion die Herstellung von Prototypen gefordert. Die Befürworter des Handwerks konnten auf vorhandenes Anschauungsmaterial, vor allem aus ethnografischen Studien resultierende Ornamentzeichnungen, zurückgreifen, und die regionalen Werkstätten für künstlerische Produktion in den 1920er Jahren orientierten sich an solchen – älteren, vorrevolutionären – Vorlagen. Diejenigen, denen ein radikal anderer Alltag vorschwebte, suchten nach Anknüpfungspunkten in der zeitgenössischen Kunst. Die Orientierungpunkte für die Prototypenherstellung – die abstrakte Malerei des Suprematismus und die Automobilindustrie – lagen auf den ersten Blick weit auseinander. In beiden Fällen ging es jedoch darum, durch die Oberflächenmodellierung visuelle und haptisch-taktile Eindrücke zu verschleifen. In den Materialvisionen verbarg sich die Hoffnung auf neue Gegenstandskultur und – angesichts des herrschenden allumfassenden Mangels – eine Befreiung von Mühsal und körperlichem Leid.

[34] Toporkov, Forma, S. 33.

VII MATERIALKULTUR GEGEN ORGANISCHE KULTUR

Die Herstellung von Prototypen für Gebrauchsgegenstände war als Aufgabenbereich den Kunsthochschulen zugewiesen. Die Zentren der Kunstausbildung lagen mit den Freien Künstlerischen Werkstätten (SVOMAS) in Petrograd sowie mit den Höheren Künstlerisch-Techischen Werkstätten (VCHUTEMAS) in Moskau. Die SVOMAS wurden 1918 in der Zarischen Akademie der Künste eingerichtet, die erste Umstrukturierungsphase der Akademie zu den Freien Werkstätten erstreckte sich über die Jahre 1918 bis 1923. Die Studenten der SVOMAS kamen im Wesentlichen aus dem Lehrbetrieb der Akademie, ab 1923 auch aus dem Stieglitz-Institut für Kunstgewerbe, das den SVOMAS angeschlossen wurde. Die Kunsthochschulen wurden in der frühen Sowjetunion massiven Umstrukturierungen unterzogen, um die zeitgenössischen Arbeits- und Aufbauideale in die Bildende Kunst hineinzutragen. Das Kunststudium diente darüber hinaus der Ausbildung einer sozialistischen Persönlichkeit, das Studium an den SVOMAS trug den Charakter eine Umschulung: Die Studierenden aus der Akademie sollten aus ihren „*alten Traditionen*“ gelöst werden, wie in der programmatischen Gründungserklärung des SVOMAS formuliert war. [1] Auch die Aufnahme von Studenten ohne höhere schulische Bildung oder akademische Vorbildung, zumeist aus Handwerksberufen, wurde unterstützt. Die Ziele der künstlerischen Ausbildung wurden im Vokabular materialistischer Theorie formuliert: Die Studenten wurden als „*Material*“ charakterisiert, das nach dem Grad seiner „*Kultivierung*“ eingeteilt werden könne. Die Verwaltung unterschied die Ausbildung der Studenten nach vier Stufen: „*Wenn wir dieses Material aus dem Blickwinkel der malerischen Kultur betrachten, teilt es sich in vier Gruppen: In ein Element, das noch keiner Kultivierung unterworfen ist und II. das auf dem Weg der Kultur ist, sich aber noch nicht von alten Traditionen befreit hat, III. das einfache rohe Material und schließlich IV. das bewusste Element.*“[2] Die künstlerische Ausbildung wurde als ein Erziehungsprozess dargestellt, in dem ein bestimmtes Bewusstsein, das „bewusste Element“, in den Studierenden ausgebildet werden

[1] RACH, f. 7, op. 1, d. 34, ohne Seitenzahl (1919) (Dokumente über die organisatorische, didaktische und gesellschaftliche Arbeit der Fakultäten, 1919).
[2] Ebenda.

solle. Solche programmatischen Erklärungen trugen Ideen des Materialismus als der neuen Leitideologie in den Bereich der ästhetischen Bildung.

Vor der Revolution war der Begriff der materiellen Kultur im Bereich der Archäologie gebräuchlich, dort meinte er die Gesamtheit kultureller Praktiken in historischen Epochen, d. h. die materielle Kultur bildete sich, so die Perspektive der zeitgenössischen Wissenschaft, aus dem Zusammenhang von Realien, Praktiken und Vorstellungen. Die Diskursbildungen um den Begriff der Faktura nach der Revolution waren ideologisch aufgeladen, da die Faktura in Verbindung mit dem „Material" als dem obersten Wertbegriff der zeitgenössischen Ideologie stand. Die Begriffe des Materials und der materiellen Kultur standen im sowjetischen Kontext in Relation zur politischen Rhetorik des Materialismus in seiner marxistisch-leninistischen Auslegung, im Begriff Material überschnitten sich politische und ästhetische Diskurse.[3] Im Rahmen der als Staatsphilosophie angesetzten Theorie des historischen (oder dialektischen) Materialismus erhielt der Begriff des Materials eine neue ontologische Grundierung. Materiale Zustände galten in der materialistischen Gesellschaftstheorie als Triebkräfte von Geschichte.[4] Es ging um das Herausschälen einer wirksamen „Basis" aus den komplexen Zusammenhängen von sozialen, gesellschaftlichen und kulturellen Lebensformen. „Material" war dabei ein Begriff mit hohem assoziativem Gehalt. Das materialistische Vokabular, das in den 1920er Jahren alle Bereiche der öffentlichen Rhetorik durchdrang, schuf in der frühen Sowjetunion eher Zweifel als Klarheit: *„Der Materialismus wird mit jedem Tag in unsere Köpfe gehämmert",* schrieb Aleksandr Rodčenko zu Beginn der 1920er Jahre.[5] Auch in der Notiz *„Materialisierung ist eine gute Sache, aber wenn sie alles ablehnt, außer Hosen, das heisst, dass Dilettanten das Ruder an sich gerissen haben,*

---

[3] Auf die Verzweigungen des Materialbegriffs in den 1920er Jahren und die Deutungen in unterschiedlichen gesellschaftspolitischen Kontexten, im Rahmen der „Materialökonomie" am Bauhaus, der „Materialästhetik" in der marxistisch orientierten westlichen Ästhetik weist hin Monika Wagner in dem Eintrag „Material", in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 3, S. 865-882, S. 876/877.

[4] Zur Geschichtsphilosophie, s. Halfin, Igal (Hg.): From Darkness to Light. Class, Consciousness, and Salvation in Revolutionary Russia, Pittsburgh 2000, besonders Kap. Marxism as Eschatology, S. 39-84; Ders.: IntrodUction, in: Ders. (Hg.): Language and Revolution. Making Modern Political Identities, London 2002, S. 1-26. In der marxistisch-leninistischen Auslegung des historischen Materialismus waren diese materialen Zustände durch die Klassenzugehörigkeit (beziehungsweise den Zugang zu den „Produktionsmitteln") determiniert.

[5] Aleksandr Rodčenko. Opyty dlja buduščego. Dnevniki, stat'i, pis'ma, zapiski, hg. von Aleksandr Lavrent'ev, Moskau 1996, Tagebucheintrag vom 15. Juni 1920, S. 85.

die nicht schöpferisch sein können,“[6] drückte Rodčenko seine Zweifel an der politischen Programmatik einer neuen materiellen Kultur aus und wendete sich mit dem Hinweis auf das „Schöpferische“ gegen einen drohenden Bedeutungsverlust des künstlerisch-ästhetischen Auftrags.

Der Transfer materialistischer Begrifflichkeiten in die frühe sowjetische Kunstwissenschaft ist bislang kaum rezeptionsgeschichtlich betrachtet worden. Hubertus Gaßner hat das Phänomen, dass die Kategorie des „Materials“ parallel in der politisch-ideologischen Diskussion und auf der Ebene der gestalterisch-künstlerischen Arbeit relevant wurde, kurz angesprochen: Er geht allerdings von einer einfachen Begriffsübernahme aus, die Künstler fassten ihre Malmaterialien als „materia prima“ auf und übertrugen das philosophische ontologische Verständnis von Materie damit direkt in ihr Ressort.[7] Gaßner interpretiert diese Übertragung eines Begriffs aus der politischen in die ästhetische Theorie als Zeichen einer schrittweisen Anpassung der Künstler an das neue politisch-ideologische System: Die Behauptung, mit „Material“ zu operieren, nutzten die Künstler als Möglichkeit, um an eine offizielle Rhetorik anzuknüpfen und die Relevanz ihrer Arbeit unter dem zunehmenden Legitimationsdruck zu unterstreichen. Im Unterschied zu der Rezeptionsweise, die Gaßner zwischen Wissenschaft, Politik und Ästhetik anlegt, könnte eine Zirkulation von Begriffen angenommen werden, in der die Bedeutungen der damit verbundenen Vorstellungen verschoben wurden.

Solche Begriffszirkulation lässt sich in verschiedenen Bereichen der frühen sowjetischen Kultur beobachten: Es liegen beispielsweise aufschlussreiche Arbeiten zur Sprachpolitik vor, die vor allem die wissenschaftliche Sprache als Schmelztiegel verschiedener Termini aus marxistischer Rhetorik, einem neuen bürokratischen Vokabular und Neologismen beschrieben haben.[8] Ergebnis war eine mehrdeutige Verwendung vieler Begriffe, die zum einen einen hohen Legitimationsdruck schuf, zum anderen aber auch unterschiedliche Interpretationen von Seiten der Kulturtheorie herausforderte.

---

[6] Ebenda.

[7] Gaßner, Hubertus: Aleksandr Rodschenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren, Frankfurt/M. 1984, S. 17, 23.

[8] Gorham, Michael S.: Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia, DeKalb 2003, S. 9.

In den Schriftdokumenten der Lehre an den SVOMAS kam die Kategorie der Faktura kaum vor, da die Programme nur die grobe Struktur des Ausbildungsplans darstellten und selten Details der Aufgabenstellungen enthielten. Werktitel wie „*Materialmalerei*“ oder „*Faktur-Arbeit*“, die sich in den erhaltenen Ausstellungslisten aus den 1920er Jahren finden und die sich auf Arbeiten von Künstlern aus Tatlins Kreis beziehen, lassen aber auf die Auseinandersetzung mit der Kategorie der Faktura schliessen. Von den Arbeiten selbst, in denen das Thema des Materials und der Faktura ausgearbeitet wurde, sind allerdings keine erhalten.

FAKTURA IN DER KÜNSTLERISCHEN FORSCHUNG (SVOMAS)

Im Zuge der Umstrukturierung der Akademie zu den Freien Werkstätten begannen ab 1921 die Planungen von wissenschaftlichen Forschungswerkstätten. Solche Abteilungen sollten an allen höheren Ausbildungsstätten entstehen und direkt mit dem NARKOMPROS in Verbindung stehen, um den Austausch zwischen Kulturpolitik und Bildungsinstitution zu ermöglichen.[9] In der Praxis hieß das, dass die Abteilungen zur ständigen Berichterstattung gegenüber dem NARKOMPROS verpflichtet waren. In den Forschungswerkstätten der SVOMAS sollten die neuen Inhalte der Lehrpläne erstellt werden, um eine *„Kunst unter den neuen Lebensbedingungen“* zu erarbeiten, wie es in den Vorgaben hiess. Die Arbeit in den Werkstätten wurde zunächst bewusst offen gehalten, wie in den Gründungsparagraphen festgehalten wurde: *„Die Kunst unter den neuen Bedingungen des Lebens […] kann keine veralteten Formen haben, deshalb werden die Forschungswerkstätten gegründet, um die neuen Errungenschaften in der Kunst zusammenzufassen und Wegzeichen für die Schulprogramme zu setzen*.“[10] Am 7. Februar 1922 wurde auf einer fakultätsübergreifenden Sitzung beschlossen, dass die Pläne für die Einrichtung der speziellen Forschungswerkstätten an den SVOMAS von Vladimir Tatlin und Michail Matjušin erarbeiten werden sollten.[11]

Bereits am 14. Februar 1922 hielt Matjušin vor der Planungskomission für die Forschungswerkstätten einen Vortrag, in dem er die Konzeption der

[9] RACH, f. 7, op. 1, d. 98, l. 1 (8.8.1921) (Konzeptentwurf für wissenschaftliche Forschungsinstitute und Zusammenschlüsse der Forschungsinstitute an den Höheren Bildungsstätten).
[10] RACH, f. 7, op. 1, d. 150, l. 8, § 7.
[11] RACH, f. 7, op.1, d. 98, l. 7 (7.2.1922) (Protokoll der Sitzung des übergreifenden Fakultätsrats).

Werkstätten und ihre Schwerpunkte darstellte: Matjušin sprach von einer „*Werkstatt für Konstruktion, für Produktionsmuster sowie für Materialien*“ und einer Werkstatt für „*organische Kultur*“.[12] Dieser Konzeption wurde auch stattgegeben, woraufhin Tatlin und Matjušin die Programme für zwei Werkstätten einreichten.[13] Die Werkstätten Tatlins und Matjušins vertraten auf den ersten Blick diametral entgegengesetzte Vorstellungen von Wahrnehmung, sie waren jedoch als korrespondierende Einrichtungen konzipiert worden.

Obwohl die Forschungswerkstätten auf eher geringes Interesse stießen und sich wenige Studierende dort einschrieben,[14] fand zumindest bis Ende 1923 eine Arbeit unter der Leitung von Tatlin und Matjušin an den SVOMAS statt. Überlagert wurden die weiteren Planungen für die Forschungswerkstätten und deren Programmgestaltung auch durch die Zusammenführung mit dem Stieglitz-Institut, der Kunstgewerbeschule, im Jahr 1923, im Zuge derer auch die Lehrpläne wieder umgeschrieben wurden. Eingerichtet wurden Werkstätten, deren Programme sehr viel konventioneller an der akademischen Ausbildung und der gattungsmäßigen Aufteilung der Fakultäten orientiert waren. Sowohl Tatlin als auch Matjušin verlagerten ihre Forschungsarbeit dann an das GINCHUK (Institut für Künstlerische Kultur).

Tatlin und Matjušins künstlerischen Konzepten wird von der Forschung bis heute die Vorstellung einer „organischen Kultur“, ein Arbeiten nach dem Vorbild biologischer Vorgänge, hinterlegt. Sehr hartnäckig hat sich im Zuge dieser Fokussierung der vermeintlich organischen Seite der sowjetischen Avantgarde die These von einem organisch-biomorphen Körperempfinden als konzeptuellem Leitbild vieler Künstler durchgesetzt.[15] Margareta Tillberg hat diese These in Bezug

---

[12] RACH, f. 7, op.1., d. 98 , l. 8 (Vortrag von Matjušin „Vorschlag für eine Werkstatt für Konstruktion und Produktionsbeispiele für „Materialien“ und eine organische [Werkstatt]“)

[13] RACH, f. 7., op. 1., d. 98, l. 18 (21.7.1922) (Programm des Werkstatt-Laboratoriums zur Erforschung der künstlerisch-materiellen Kultur); RACH, f. 7, op. 1, d. 98, l. 17 (ohne Datum) (Plan und Methoden der Arbeit der besonderen Arbeit in der Forschungswerkstatt […] von M. V. Matjušin). Die Forschung (Shadowa, Tillberg, Wünsche) hat bisher auf die Arbeit der beiden Künstler am GINCHUK fokussiert. Diese Dokumente über die Arbeit an den SVOMAS werden hier erstmals betrachtet.

[14] Der ‚harte Kern‘ um Tatlin waren I. Meerson, T. Šapiro und S. Dymšic-Tolstaja, die auch auf den Fotografien von der Arbeit am Denkmal zu sehen sind.

[15] Schon die russische Chronistin von Tatlins Werk, Larissa Shadowa, spitzt Tatlins gestalterische Tätigkeit auf die „organische Form“ zu und fand in Tatlins Entwürfen und Modellen eine deutliche Bezugnahme auf den – von ihr als organische Einheit gefassten – menschlichen Körper wieder, s.

auf Matjušin differenziert und gezeigt, dass Matjušins Wahrnehmungskonzept ebenso als Auseinandersetzung mit den Einflüssen der lebensweltlichen Umgebung auf den Menschen angesehen werden kann.[16] Ein Vergleich der Lehrprogramme und -methoden in den Werkstätten an den SVOMAS entwirft ein erweitertes Bild von der frühen Lehre, in der die künstlerisch-materielle Kultur und organische Kultur in einem dialektischen Verhältnis aufeinander bezogen waren.

Tatlins „Erforschung der künstlerisch-materiellen Kultur“

Tatlin richtete 1921 die Forschungswerkstatt zur „Erforschung der künstlerisch-materiellen Kultur“ an den SVOMAS ein. Bis dahin hatte er an dem „Denkmal für die III. Internationale“, einem Monument für den 1919 in Moskau ausgerichteten Weltkongress der kommunistischen Parteien, gearbeitet.[17] Mit einer sehr übersichtlichen Anzahl an Künstlerkollegen und Studierenden baute er in der ehemaligen Mosaikwerkstatt der Akademie der Künste die spiralförmige Holzkonstruktion eines Turms. Während der Arbeit dem Turm war die Losung „*Wir stellen das Auge unter die Kontrolle des Tastsinns*“ auf einem Banner als programmatisches Leitbild in der Werkstatt befestigt.[18] Tatlins Äußerungen im

---

Shadowa, Larissa: Tatlin, Weingarten 1988, Kap. Tatlin, der Künstler der materiellen Kultur, S. 88-163. Hubertus Gaßner vertritt die These vom Materialempfinden Tatlins besonders vehement in: Auf der Suche nach Materialgerechtigkeit. Mißverständnisse und gekrümmte Linien, in: Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung. Ein internationales Symposium, hg. von Jürgen Harten, Köln 1993, S. 37-58. Eine weitergehende Interpretation der Arbeit Tatlins hat Christina Kiaer vorgestellt: Sie hinterlegt Tatlins Arbeiten ebenfalls die Auffassung vom menschlichen Sinnessystem als einer organisch gebildeten Einheit, s. Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism, Cambridge 2005, besonders Kap. Everyday objects, S. 41-88. Der Mythos von einem besonderen Materialgefühl der russischen Künstler wurde kürzlich aktualisiert von Anna Szech: „Faktura“ als ein zentraler Begriff der russischen Avantgarde. Tatlins materielle Kultur, in: Ausst.-Kat. Tatlin: Neue Kunst für eine neue Welt, Museum Tinguely, Ostfildern 2012, S. 90-97.

[16] Tillberg betont das Moment der Autosuggestion, das Matjušin dem Entstehen von Farbharmonien in der ästhetischen Wahrnehmung zuschrieb. Tillberg stellte Matjušins wissenschaftliche Forschungsarbeit am GINCHUK und sein systematisches Hinarbeiten auf einen Farbenatlas (erschienen 1932) in den Vordergrund, s. Tillberg, Margareta: Coloured Universe and the Russian Avant-Garde. Matiushin on Colour Vision in Stalin’s Russia 1932, Stockholm 2003; zu Matjušins Organizismus vgl. Wünsche, Isabel: Kunst und Leben. Michail Matjuschin und die Russische Avantgarde in St. Petersburg, Köln 2012, besonders Kap. Faktura. Der lebendige Stoff der Natur, S. 52-59.

[17] Milner, John, Vladimir Tatlin and the Russian Avant-Garde, New Haven 1984; Lynton, Norbert: Tatlin’s Tower. Monument to Revolution, New Haven 2009; Kap. Revolution, Architektur, Utopie – Tatlins Turm, in: Tatlin. Neue Kunst für eine neue Welt., hg. von Museum Tinguely, Basel/ Ostfildern 2013, S. 42-57.

[18] Tatlin, Vladimir/ Schapiro, T.: „Naša predstojaščaja rabota“, in: VII Sezd Sovetov (Ežednevnyj bjulletin sezda) 13 (1. Januar 1921), S. 11, Übersetzung in Shadowa, Larissa A. (Hg.): Tatlin,

Kontext seiner Arbeit an dem Denkmal weisen auf seine zentralen Interessen hin: Es ging um die Rolle der Sinneswahrnehmungen in der Kunst und die Funktionsbestimmungen der Kunst, die er in erster Linie mit den aktuellen Vorstellungen von Arbeit und Bewusstseinsbildung verband.

Tatlins Programm wendete sich sowohl an Künstler und Kunststudenten als auch an Handwerker, die auf der Grundlage ihres angewandten Berufs eine künstlerische Weiterbildung erhalten sollten. Der anwendungsorientierte Ansatz von Tatlin sah als Zielpunkt der Ausbildung eine künstlerische Tätigkeit vor, die als Bestandteil des „*sozial-ökonomischen Lebens*“ aufzufassen sei. Zum Lehrkörper sollten ein Ingenieur, ein Tischler, ein Maler und Schlosser gehören.[19] Die Werkstattarbeit verlief, laut Tatlins Lehrplan, in drei aufeinander bauenden Stufen, in einem ersten Schritt wurden in einer „*vorbereitenden Prüfung*“ die vorhandenen Kenntnisse bestimmt. Die Arbeit in der Werkstatt gliederte sich daraufhin gleichermaßen in praktische wie theoretische Übungen, an „*materiellen Beispielen*“ wurden die Eigenschaften von Materialien erforscht und parallel Wissen über Physik, Chemie, Materialkunde sowie auch Gesellschaftskunde vermittelt. In der letzten Stufe sollten, auf den erarbeiteten Wissensgrundlagen aufbauend, neue Bearbeitungsmöglichkeiten verschiedener Materialien systematisch erfasst und erprobt werden, so dass schlussendlich die Verfahren der Materialbearbeitung in „*wissenschaftlichen Theorien*“ beschrieben werden könnten.

Von den konkreten Arbeitsergebnissen aus der frühen Werkstattarbeit ist kaum etwas dokumentiert. Aufschluss über die studentischen Arbeiten lässt sich durch einige erhaltene Projektskizzen gewinnen. Sie stammen von Studenten, die sich 1922 in die Forschungswerkstätten eingeschrieben und ein Jahr später 1923 ihr Studium dort abgeschlossen hatten: In dem Bericht des Studenten Ellonen aus Tatlins Werkstatt, findet sich folgende Aussage zum Zusammenhang zwischen Materialbearbeitung und Formgebung: „*In der Annahme, dass jedes Material seinen*

Weingarten 1987, S. 258/259. Eine Fotoaufnahme der Werkstatt mit dem Banner im Hintergrund vom November 1920 ist abgebildet in Ausst.-Kat. Vladimir Tatlin. Retrospektive, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1993, S. 32 sowie Anmerkung S. 262.

[19] RACH, f. 7, op. 1, d. 98, l. 18, Marcadé, Jean-Claude: Über die Beziehung zum Material bei Tatlin, in: Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung. Ein internationales Symposium, hg. von Jürgen Harten, Köln 1993, S. 28-36, nennt Tatlins Verhältnis zum Material das eines „Fachmanns bei der Verarbeitung von Holz, Metall und anderen Materialien“, um dann allerdings gleich im Anschluss Tatlins Sicht auf das „Material als ein lebendes Wesen“ hervorzuheben, S. 32.

eigenen Aufbau besitzt, kann es sich nur mit den ihm eigenen Formen zusammenfinden. Daraus folgt: Die Form [entsteht] im Rahmen der Darstellung in Abhängigkeit vom Material (Holz, Stein, Bronze). Die Form ist [...] das Zeichen der Gesetzmäßigkeit des Materials. Meine Aufgabe besteht darin, die Formen zu finden, die am stärksten ihre Materialien ausdrücken, und zugleich feste Verbindungen eingehen.“[20] Der Bericht basiert auf zwei Annahmen: Erstens ging der Student Ellonen von einer besonderen Ausstrahlung der Materialien aus (die Materialien haben einen „*Ausdruck*“), die ihnen qua ihres natürlichen „*Aufbaus*“ eigne. Zweitens aber betonte er das Wechselspiel mit der Form, Form und Material ständen in einem Abhängigkeitsverhältnis, erst die Form bringe das Material zum Ausdruck. Dem Bericht zufolge wurden in Tatlins Werkstatt sorgfältig gearbeitete einzelne Werkstücke gefertigt. Das Gesamtziel der Werkstattsarbeit benannte Tatlin als die Ausbildung einer „*erfinderischen Initiative*“. Diese Initiative war nicht in einem genialischen Sinne als Inspiration bestimmt, sondern war vielmehr auf vorrevolutionäre Vorstellungen von der Arbeit eines Ingenieurs bezogen und als kulturelle Leistung bestimmt. Im Ausbildungsprogramm von Tatlins Werkstatt standen das Aneignen von Kenntnissen und das Erlernen von praktischen Fähigkeiten im Vordergrund der Ausbildung, Kunst war somit als Bestandteil der sozialen und kulturellen Erziehung des Menschen definiert.

Die Werkstatt von Michail Matjušin zur „organischen Kultur“

Während also Tatlin bereits in dem ersten Satz seines Werkstattplans das „*sozial-ökonomische Leben*“ als Ausgangs- sowie Zielpunkt der künstlerischen Ausbildung benannte, so ging es Matjušin um das „*Begreifen der Natur und der Welt als einen ganzheitlichen Organismus“ („postiženie prirody i mira, kak edinogo celogo organizma“*).[21] In der Werkstatt von Matjušin stand die Erforschung der natürlichen Dispositionen des menschlichen Sehens und Fühlens im Zentrum. Matjušin konzentrierte seine Forschungsarbeit im Unterschied zu Tatlin auf die Sinne, es ginge darum, „*im Künstler eine neue Kultur und einen neuen Organismus der*

[20] RACH, f. 7, op. 1, d. 161, l. 15 (20.2.1923).
[21] RACH, f.7, op. 1, d. 98, l. 17.

Wahrnehmung zu schaffen und zu entwickeln".[22] Auch basierten Matjušins Anweisungen zur Materialbearbeitung nicht wie bei Tatlin auf einem Verständnis von handwerklich oder technisch zu verarbeitenden Stoffen und Materialien. Matjušin entwickelte sein Materialverständnis am Beispiel organischer Materie. Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang war Matjušins Definition des Tastens. Er legte das Konzept von einem dynamischen Sehvorgang an, das Auge begriff er weniger als statischen optischen Apparat, sondern als ein sich den Körperbewegungen anpassendes Organ. Zu einer harmonischen ästhetischen Wahrnehmung komme es vor allem dann, wenn Bewegungen des Auges auf entsprechend vorgeformte Gestaltungen – wie eben in der Natur der Fall – träfen, da sich dann die Augenbewegungen mit dem Tastsinn deckten (ABB. 25). Der Tastsinn entwickele sich daher am besten in der Beobachtung von Wachstumsprozessen, zum Beispiel beim Studium von *„Heu, Ästen […] und anderen Bildungen des Lebens" („izučenie kopnej, suckov, napylov, i pročich obrazovanii žizni"*).[23] Angewendet auf harte Stoffe, Metall, Stein und andere feste *„Bildungen der Erde*", ergab eine solche Auffassung vom tastenden Nachvollzug der Strukturen *„Dissonanzen*". Solchen Dissonanzen entgegenzuwirken, stellte sich für Matjušin als die zentrale Aufgabe künstlerischer Gestaltung dar. Das Tasten war für Matjušin somit weniger als unmittelbare sensuelle Erfahrung zu verstehen, sondern war über das Sehen vermittelt. Die Studentin Marija Sasko aus Matjušins Werkstatt sprach von Studien zu *„Bewegung"* und *„Licht*", die sich in einem *„sphärischen Sehen*" erschließen und darin erst die eigentliche *„Form*" und den *„Raum*" des Kunstgegenstands erkennbar machen.[24] Ergebnis solcher Studien waren vermutlich malerische Arbeiten.

Weder Tatlin noch Matjušin ging es um das vermeintliche Ertasten des Artefakts als einem affizierenden Wahrnehmungsvorgang. Im Vordergrund stand die Verbindung verschiedener Elemente in der Bild- und auch

[22] Ebenda..
[23] Ebenda.. Zu den Studien von Naturmaterialien s. den reich bebilderten Ausstellungskatalog Organica. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century, Galerie Gmurzynska Köln, hg. von Alla Povelikhina, Köln 1999.
[24] RACH, f. 7, op. 1, d. 161, l. 16 (12.3.1923).

Gegenstandsgestaltung – Farbigkeit, Form, Funktion, Oberfläche – und unterschiedlicher Faktoren der sinnlichen Wahrnehmung von Sehen und Tasten.

Im Unterschied zu dem Kunstkonzept, das Matjušin für seine Werkstatt formulierte, ging Tatlin weniger von den physiologischen Strukturen des kognitiven Wahrnehmungapparats des Menschen aus. Mit den Programmen der Werkstätten standen sich zwei Konzepte vom menschlichen Wahrnehmungsvermögen polar gegenüber: Matjušins „Organik“ ging von physiologischen Strukturen der menschlichen Wahrnehmung aus, er orientierte sich an der Idee einer sich selbsttätig entwickelnden Natur und übertrug dieses organisch-biologische Konzept auf die Struktur der menschlichen Wahrnehmung. Im ästhetischen Erleben ließen sich die Sinneswahrnehmungen selektieren, einzeln intensivieren und zu einem erweiterten Empfindungskomplex wieder zusammen-führen. Tatlin orientierte sich weniger an biologischen Vorgängen, so dass er die Materialien weniger mit einer Art selbsttätigem Leben oder einer bestimmten organischen Kraftbewegung versehen sah. Die Materialien besaßen seinem Verständnis nach vielmehr bestimmte, erforschbare Eigenschaften, die dann in „*Konstruktione*n“ in ein optimales Verhältnis gebracht werden könnten.

Tatlin und Matjušin nutzen die praktischen Übungen mit konkreten Materialien dazu, das Tastempfinden in seinen Bezügen zu anderen Faktoren der Wahrnehmung permanent zu erweitern. Auch wenn Matjušin aktiv die zeitgenössischen physiologischen Wahrnehmungstheorien rezipierte, so ging er doch grundsätzlich vom Prinzip der Autosuggestion aus und vertrat die Auffassung von einer kulturell beeinflussten dynamischen Wahrnehmung.[25] Tatlins und Matjušins Interpretationen der Wahrnehmung lassen sich von dem Verständnis der „Tastwerte“ absetzen, das das pädagogische Konzept in den Werkstätten am Bauhaus grundierte und demnach das Tastempfinden unmittelbar in einem gegebenen Körperempfinden verankert war. Tatlin und Matjušin etablierten vielmehr ein relationales Verständnis von der Sinneswahrnehmung, das in engem

[25] Ausführlich Tillberg in der Studie über die Vorarbeiten zu Matjušins Farbenatlas. Zur Auffassung vom Experimente, s. auch Tillberg, Margareta: Farbe als Erfahrung. Experiment und praktische Anwendung in Kunst und Wissenschaft an der Moskauer GAChN und am Leningrader GINChUK, in: Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre, hg. von Aage A. Hansen-Löve, Paderborn 2013, S. 209-224.

Austausch mit dem zeitgenössischen Arbeitsbegriff stand und auf die Ausbildung des – sozialistischen – Bewusstseins ausgerichtet war.

MATERIAL UND EMPFINDUNG IN DER FRÜHEN SOWJETISCHEN WISSENSCHAFTEN

Da Tatlin im Unterschied zu Matjušin keine genauen Hinweise auf bestimmte Theorien der Wahrnehmung gab, von denen er inspiriert war, und selbst keine aktive Wissenschaftsrezeption betrieb, ist sein Ansatz schwieriger herzuleiten. Seine wesentlichen Grundannahmen über Wahrnehmung gewann er offenbar über den Austausch mit Punin: In der Schrift des Studenten Ellonen finden sich fast genau im Wortlaut Formulierungen aus Texten von Nikolaj Punin.[26] Der Bericht von Ellonen belegt, dass Punins Schriften in Tatlins Werkstatt gelesen wurden und als Leitfäden dienten. Punin setzte sich in den Schriften, die er unmittelbar nach der Revolution verfasste, intensiv mit den zeitgenössischen positiven Wissenschaften in ihrem Verhältnis zur Ästhetik auseinander. Punins Thesen zur ästhetischen Wahrnehmung, die er in seinen größeren Schriften aus den Jahren nach der Revolution darlegte, entwickelten sich in dem Spannungsfeld der frühen sowjetischen (Natur-)Wissenschaften: Die materialistische Geschichtsauffassung, die mit einem umfassenden Anspruch in alle Diskursbildungen über das kulturelle und soziale Leben drang, rieb sich an bis dato vertretenen Ansätzen der positiven Wissenschaften, die Materie in einem breiten Sinne und unterschiedlich konzeptualisierten. Die Grundproblematik dieser Konflikte lag in dem ontologischen Grundansatz des materialistischen Weltverständnisses, der mit Ansätzen des Empiriokritizismus, der sich in den Wissenschaften etabliert hatte, kollidierte. Die materialistische Geschichts- und Gesellschaftslehre verstärkten auch die ontologisch argumentierenden Ausrichtungen in den Humanwissenschaften: Die zeitgenössische Physiologie erklärte die Empfindungsfähigkeit aus der materialen Verfassung des Sinnessystems (den Nerven) und definierte so die Vorstellung von primären Wahrnehmungen. Unter dem Einfluss des dialektischen Weltmodells des Marxismus-Leninismus veränderten sich die Haltung gegenüber der Physiologie und die Auffassungen von den primären Wahrnehmungen sowie den Gesetzmäßigkeiten

[26] Vgl. Gegen den Kubismus (1921), in: Punin, Nikolaj. O Tatline, hg. von I. N. Punina und V. I. Rakitin, Moskau 1994, S. 27-41, S. 32.

ihrer Funktionen. Zwar verfestigte sich einerseits die Idee von den materialen Triebkräften, um jedoch die Vorstellung von einer Entwicklungsbewegung aufrechterhalten zu können, wurden andererseits die primären Wahrnehmungen in einem Spannungsverhältnis zu den sogenannten „höheren Nerventätigkeiten“, wie zum Beispiel dem Willen, gesehen.[27]

Machismus

Die Anfänge von Punins Konzeptualisierungen der Kategorie Material lassen sich in die Krisendiskussion um die positiven Wissenschaften einbinden, die im Empiriokritizismus europaweit geführt wurde und in die Kunstdiskussion hineinreichte. Im sowjetischen Kontext besaß der Empiriokritizismus politische Sprengkraft. Bereits vor der Revolution hatte der Empiriokritizismus in Russland zu einer heftigen Debatte geführt, in der vor allem die über Aleksandr Bogdanov in Russland verbreiteten Theorien von Ernst Mach als Prüfstein materialistischer Theorie verhandelt wurden.[28] In seiner zentralen Publikation *„Die Analyse der Empfindungen und das Verhältnis des Physischen zum Psychischen“* (Erstveröffentlichung 1886) hatte Mach die These aufgestellt, dass die positiven Wissenschaften weniger kausale Zusammenhänge und Abhängigkeiten zwischen materiellen Dingen untersuchten, sondern es vielmehr mit Empfindungs- und Wahrnehmungskomplexen zu tun hätten. So konstituiere sich beispielsweise der menschliche Raumbegriff rein in den Empfindungen, es existiere keine Kluft zwischen der wirklichen und der empfundenen Welt. Mach kam zu der Aussage*:*

[27] Zur Entwicklung der sowjetischen Wissenschaften unter dem EInfluss des Marxismus-Leninismus, s. Rüting, Torsten: Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse über Disziplinierung in Sowjetrussland, München 2002; Kotschinski, Eduard I.: Dialektik als intellektueller Knüppel: Auf der Suche nach einer marxistischen Synthese zwischen Philosophie und Biologie, in: Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler, hg. von Dietrich Beyrau, Göttingen 2000, S. 84-105; zur den absurden Zügen, die die sowjetische Genetik unter dem Einfluss der materialistischen Philosophie nahm, s Roll-Hansen, Nils: The Lysenko Effect. The Politics of Science, Amherst 2005.

[28] Lenin, Vladimir I. Materialismus und Empiriokritizismus (1908); Soboleva, Maja: Aleksandr Bogdanov und der philosophische Diskurs in Russland zu Beginn des 20. Jh.: Zur Geschichte des russischen Positivismus, Hildesheim 2007, besonders Kap. II: Der „Kritische Positivismus“ in Russland: Charakteristik und Ursprung. Zu Bogdanov als Vermittlerfigur zwischen Wssenschaft und Kunst s. Günther, Hans: Proletarische und avantgardistische Kunst. Die Organisationsästhetik Bogdanovs und die LEF-Konzeption der „lebensbauenden“ Kunst. In: Ästhetik und Kommunikation (1973) 12, S. 62-75.

„Nicht die Dinge (Körper), sondern Farben, Töne, Drucke, Räume, Zeiten sind eigentliche Elemente der Welt."[29] Nachdem der historische Materialismus in der Sowjetunion zur Staatsphilosophie geworden war, wurde der „*Machismus*" zu einem der zentralen Gegenbegriffe des Leninismus. Der „*Machismus*" war, ähnlich wie der „*Formalismus*", ein Begriff, der in hohem Maße diskreditierend eingesetzt wurde. In westeuropäischen Künstlerkreisen hatten Machs Thesen eine breite Rezeption nach sich gezogen und bestätigten ein populäres Weltbild, das die Existenz einer stabilen, in sich zusammenhängenden Außenwelt in Zweifel zog und demgegenüber die intuitiven und Imaginationskräfte des Menschen stark machte.[30]

Punin rezipierte Machs Thesen ähnlich selektiv wie die europäische Kunstszene. In seinen frühen Artikeln über den Futurismus und Tatlin zitierte Punin Mach mit folgender Diagnose: *„Die Welt hat die Kraft der Gegenüberstellung verloren (Ich und nicht Ich), und verliert sie weiter."*[31] Machs Beschreibung entsprach in diesem Aspekt Punins Vorstellung von einer kulturellen Krise und dem Schwinden der ordnenden Kräfte in der Gegenwartskultur. Die Unterschiede zwischen Punins und Machs Argumentationen lassen sich an der Auffassung von der „Empfindung" verdeutlichen: Punin benutzte nicht den Begriff „*Empfindung*", mit dem Mach argumentierte, um die menschlichen Wahrnehmungen angesichts der Umwelt zu charakterisieren. Punin beschrieb vielmehr die Erfahrungen, die dem Menschen unmittelbar über die Sinneswahrnehmung vermittelt werden, als „*Konkretheit*". Diese Konkretheit werde vom Menschen als „Druck" empfunden, da sie in ihrer Kraft nicht verarbeitet werden könne: *„die lebendige Realität, die die plastischen Kräfte des Universums, ist zu konkret; […] der Kampf, den das Leben führt, ist eben der Kampf mit der Konkretheit, die die Welt erfüllt."*[32] Gegenüber den

---

[29] Ernst Mach in „Analyse der Empfindungen" [1914], zitiert nach Munz, Volker A.: Reception of a Philosophical Text: A Case Study. Ernst Mach and Viennese Modernity, in: newsletter MODERNE 7 (2004), 2, S. 17-23, S. 18.

[30] Zur Popularisierung und der künstlerischen Rezeption der Thesen von Mach, s. Diersch, Manfred: Empiriokritizismus und Impressionismus. Über Beziehungen zwischen Philosophie, Ästhetik und Literatur um 1900 in Wien, Berlin 1973; Munz, Volker A.: Reception of a Philosophical Text: A Case Study. Ernst Mach and Viennese Modernity, in: newsletter MODERNE 7 (2004), 2, S. 17-23; Asendorf, Christoph: Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert, Berlin 1984, besonders S. 121-124 und 127-128.

[31] Punin, Nikolaj: Razorvannoe soznanie 2, in: Iskusstvo kommuny 7 (19. Januar 1919), S. 3.

[32] Punin, Gegen den Kubismus, in: Punin, Nikolaj. O Tatline [Über Tatlin], hg. von I. N. Punina und V. I. Rakitin, Moskau 1994, S. , S. 34.

Sinnen sei es die Anwendung von „*Verstand*“ und „*mechanischer Arbeit*“, die es dem Menschen ermögliche, mit dieser das Bewusstsein zu überfluten drohenden Macht der Sinne umzugehen (*„wir haben keine Kräfte, mit denen wir den Druck vermindern können, der von dieser mächtigen Konkretheit ausgeübt wird; da, wo die Rhythmen in einem Zustand sind, der uns nicht mehr dienlich sein kann, wenden wir den Verstand und unser Wissen an*.“)[33] An diesem Punkt, an dem es um die regulativen Kräfte der menschlichen Wahrnehmung ging, verortete Punin die spezifische Wirkungsweise der ästhetischen Wahrnehmung. Die ästhetische Erfahrung bilde ein Gegengewicht zur „Konkretheit“ der Sinne, die der Mensch in der Welt macht.

Gerade aufgrund dieser katalytischen, die Sinneseindrücke differenzierende Fähigkeit der ästhetischen Erfahrung sei das Kunstwerk Träger und Vermittler von „Kultur“. Punin knüpfte an die komplizierte ideologische Kontroverse um den Materialismus und Empiriokritizismus an: Er positionierte allerdings die Kunstwissenschaft in der zeitgenössischen Konkurrenz der Wissenschaften um Deutungshoheit über die Gegenwart an erster Stelle, d. h. die Ästhetik wurde von ihm – auch gegenüber der materialistischen Geschichts- und Gesellschaftswissenschaft – zur Leitdisziplin erklärt.

Technikphilosophie: Das Kunstwerk als Erfindung

Gegenüber dem Machismus aktualisierte Punin eine andere philosophische Strömung seiner Zeit, die russische Technikphilosophie: An mehreren Stellen bezog er sich auf den bekannten Technikphilosophen Petr K. Engelmeier und auf dessen Schrift „*Theorie des Schöpferischen*“, die Engelmeier 1910 in der prominenten Reihe „Populäre naturwissenschaftliche Bibliothek“ veröffentlicht hatte.[34] Die Technikphilosophie gehörte in ihrer Tendenz ebenfalls zum Empiriokritizismus, argumentierte aber im Wesentlichen außerhalb der Wahrnehmungsphysiologie. Sie war eine frühe Kulturtheorie der Technik und bildete eine wichtige Grundlage für den zeitgenössischen Technik- und Arbeitsbegriff, auf den sich auch Punin und Tatlin bezogen.

---

[33] Ebenda.
[34] Engel’mejer, Petr K.: Teorija tvorčestva, Sankt Petersburg 1910.

Petr Engelmeier war ein erfolgreicher Ingenieur und Unternehmer, dessen Schriften zum Zusammenhang von Technik, Wissenschaft und Kultur am Jahrhundertanfang breit rezipiert wurden und in denen er eine spezifische „Philosophie der Technik“ entwarf. Er vertrat eine Art dritten Weg zwischen technokratischen Phantasien und der Technikskepsis, die vor allem religiös orientierte Philosophen äußerten.[35] Engelmeier charakterisierte den technischen Gegenstand und den Prozess des technischen Erfindens als kulturelle Leistungen und grenzte das technische Erfinden vom naturwissenschaftlichen Arbeiten ab.[36] Engelmeier ging nicht davon aus, dass es für die Entwicklung von Formen bestimmte organische Prädispositionen gäbe, sondern betonte das Element der „*Erfindung*“ bei jeglicher Art von Gestaltung. Die Erfindung bringe nicht nur ein neues materielles Objekt in die Welt, sondern gleichermaßen einen Gedanken und eine neue Handlungsweise: *„Die Erfindung ist ein künstlicher Gegenstand, eine Handlung und eine Idee (die letzten beiden sind immer künstlich), die die Bedeutung eines Instruments haben.“*[37] Engelmeiers Ausgangspunkt für den erfinderischen Geist war keine ursprüngliche Naturumgebung, sondern die Vorstellung von der menschlichen Umwelt als einem künstlich hergestellten Mikrokosmos.[38] Mit seiner Bestimmung der Erfindung wand er sich gegen philosophische und auch naturwissenschaftlich-technische Vorstellungen vom ‚Ding an sich‘ und betonte die kulturellen Umstände, die zu einer Erfindung führten. Engelmeier definierte aus seiner Perspektive des Empiriokritizismus heraus Empirie als „gesunden Verstand“: *„Aus diesem Blickwinkel sind die Wissenschaften und die Philosophie nicht mehr als*

[35] Zum Werk und Einfluss von Engelmeier aus Sicht der Technikgeschichte s. Gorochov, Vitalij G: Petr K. Engel’mejer, Moskau 1997, Ders.: Technikphilosophie und Technikfolgenforschung in Russland, Bad Neuenahr-Ahrweiler 2001, Hans-Joachim Braun: Allgemeine Fragen der Technik an der Wende zum 20. Jahrhundert. Zum Werk P. K. Engelmeyers, in: Technikgeschichte 42 (1975), 4, S. 306-326.
[36] Engelmeiers Einfluss auf künstlerische Vorstellungen ist im kunsthistorischen Zusammenhang bisher für den Bereich der Architektur behandelt worden, vgl. Volcok, Jurij P.: Theoretische Probleme der Wechselwirkung zwischen Konstruktion und architektonischer Form um die Jahrhundertwende in Rußland, in: Ausst.-Kat. Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur, Stuttgart 1991, S. 62-67, macht den Einfluss Engelmeiers für den Einfluss morphologischer Vorstellungen vom Konstruieren gegenüber den traditionellen Proportionssystemen geltend.
[37] Engelmeier, Theorie des Schöpferischen, S. 57.
[38] Sein Menschenbild entsprach damit Punins Vorstellung vom Menschen, das dieser folgendermaßen formulierte: „Der Mensch ist ein technisches Lebewesen (“Čelovek – životnoe techničeskoe“), vgl. Punin, Vorlesungszyklus, S. 58.

der ordentliche gesunde Verstand".[39] Engelmeier setzte seine technische Weltanschauung von einer rein wissenschaftlichen Weltanschauung ab, die technische Tätigkeit sei ihrem Wesen nach schöpferisch und motiviert durch „Intuition", d. h. nicht wie wissenschaftliche Ansätze durch Logik. Engelmeier verfolgte dabei nicht den Begriff der „Intution", den anderen Zeitgenossen mit dem psychologisch erklärten Unbewussten verbanden, sondern „Intuition" war für ihn „Lebenspraxis": *„Das Endziel des (wissenschaftlichen wie künstlerischen) Wissens ist die Technik, darunter verstanden wird: eigentliche Technik, schaffende Kunst, Experimentierkunst, Lebenspraxis, Ethik."*[40] Diese Auffassung von Experimentierkunst, die Engelmeier als Motor kultureller Bewegung definierte, findet sich als Grundzug auch in Punins Argumentationen wieder.

Punins Konzept von der ästhetischen Bildung des Menschen war von einer aus der Technikphilosophie abgeleiteten nicht-deterministischen Auffassung der Wahrnehmung hinterfangen. Eine Parallele fand dieses Konzept in Tatlins Vorstellung von der sozialen Erziehung des Menschen, das Tatlin als die Ausbildung der *„erfinderischen Initiative"* benannte.[41] Während Matjušin vom Innenleben der menschlichen Wahrnehmung sprach, ging es Tatlin um die Wechselwirkung zwischen den Wahrnehmungen des Menschen und seiner sozio-kulturellen Umgebung. Die in den beiden Werkstätten vertretenen Konzepte der Wahrnehmung konnten wie die zwei Seiten einer Medaille aufeinander bezogen werden. Aufschluss über den konkreten Austausch zwischen den Werkstätten und den Verbindungen zwischen den auf den ersten Blick entgegengesetzten Konzepten menschlicher Wahrnehmung geben gemeinsame Aktivitäten, die Tatlin und Matjušin an der Hochschule initiierten.

---

[39] Engelmeier, Theorie des Schöpferischen, S. 42 („Po etomu vzgljadu, nauky i filosofija est' ne bolee, kak uporjadočennyj zdravyj smysl'".) Bekannt wurde Engelmeier durch die Definition der schöpferischen Tätigkeit als „Dreiakt", bestehend aus den Faktoren Wollen, Wissen und Können.
[40] Engel'mejer, Petr: Techničeskij itog XIX veka/ Das technische Ergebnis des 19. Jh., zitiert nach: Gorochov, Technikphilosophie, S. 16.
[41] Auch in der bereits erwähnten Verordnung des IZO über die „künstlerische Produktion" spielte der Begriff der „Erfindung" eine zentrale Rolle, in diesem Begriff überschnitten sich vorrevolutionäre Diskurse mit der neuen Arbeitsideologie.

Punin, Tatlin und Matjušin waren an der Organisation eines breiten Zusammenschlusses von Künstlern an den SVOMAS beteiligt, der „*Vereinigung neuer Tendenzen in der Kunst*“. Die „Vereinigung“ wurde 1922 zeitgleich mit dem Einrichten der Forschungswerkstätten von Tatlin und Matjušin gegründet. Mit den Planungen für eine Ausstellung wurde im Mai begonnen.[42] Punin schrieb die programmatischen Thesen der Vereinigung: Der zentrale Begriff, mit dem er den künstlerischen Ansatz der Vereinigung definierte, war die *„Suche“* nach einer neuen Kultur: *„In der Erkenntnis, dass die neue Kunst sich bis heute im Stadium ihres Entstehens befindet, verbindet die Vereinigung keine der bestehenden künstlerischen Formen mit dem heutigen Alltag und auch nicht mit der heutigen staatlichen Taktik; die neue Kunst befindet sich vollständig auf der Suche nach den Elementen, die die Grundlagen der Kultur der Zukunft legen können.“*[43] Punin ging es um die Synergieeffekte zwischen den vorhandenen unterschiedlichen Ansätzen in der zeitgenössischen Kunst. Wichtig war ihm zu betonen, dass die Kunst keinen „vorgefertigten Formen“, etwa aus der Geometrie, folgen könne.[44] Der Vereinigung und ihrer Ausstellung lag die Hypothese zugrunde, dass sich in den verschiedenen Strömungen der Gegenwartskunst ein Vorgang des Werdens spiegle, aus dem die Kunst der Zukunft erwachse. Der Künstlerzusammenschluss sprach, zumindest auf der konzeptuellen Ebene, den unterschiedlichen und zum Teil sogar gegenläufigen Tendenzen der Gegenwartskunst Raum für Wechselwirkungen und Veränderungen zu.

Malerische Organisationsprozesse

Die Arbeit in der Gruppierung sollte beispielhaft Organisations- und Entwicklungsprozesse im Bereich der Kunst aufzeigen: Punin stellte den

[42] Zur „Vereinigung“ gibt es keine substantielle Forschung. Die Dokumente zu den Plänen der Vereinigung für eine Umstrukturierung der SVOMAS und das Material über die Ausstellungstätigkeit sind veröffentlicht worden von Šichireva, Olga: K istorii “Ob’edinenija novych tečenij v iskusstve”, in: Russkij avangard: problem reprezentacii I interpretacii, Sankt Petersburg 1998, S. 53-70. Shadowa, Tatlin, hat vereinzelte Dokumente aufgenommen.
[43] Punin, Nikolaj: Thesen der Vereinigung, Punkt 5, Manuskript, veröffentlicht in: Punin, O Tatline, S. 117-118, S. 117.
[44] Ebenda..

Zusammenschluss der „Vereinigung“ als eine vorbildhafte „*Organisation*“ dar. Der Begriff der „Organisation“ hatte in den frühen 1920er Jahren zunehmend politische Relevanz erhalten, da er sich unmittelbar auf die Institutionalisierung der bolschewistischen Bewegung bezog. Er bildete einen festen Bestandteil der zeitgenössischen politischen Theorie. Die politische Organisation bezog sich auf die Ausbildung eines Kollektivs. Gemäß der zeitgenössischen politischen Theorie entstand die Organisation durch den permanenten Austauschprozess zwischen dem Einzelnen und einer Gruppe. Punin sprach ebenfalls vom „Kollektiv“ als dem Ziel der Kultur und erklärte diese folgendermaßen: „*Wir müssen einen solchen Zusammenhalt herstellen, ein solches Wechselverhältnis zwischen einzelnen Persönlichkeiten und einzelnen Gruppen, dass ihre Beziehungen organisiert sind.*“[45] Diese Vorstellung von Organisation war zum einen das Leitbild für die Struktur der Vereinigung. Zu den Dokumenten, die die Tätigkeit der Vereinigung belegen, gehört auch ein Plan für eine Neustrukturierung der Ausbildung an den SVOMAS. Die Ausbildungsstätte sollte in zwei Abteilungen gegliedert sein, die „*akademische Ästhetik*“ und die „*materialistischen neuen Tendenzen*“. [46] Die „akademische Ästhetik“ in der traditionellen Aufteilung Architektur, Skulptur und Malerei bildete das Sammelbecken für ältere Kunstauffassungen. Das Studium in der – progressiveren – Abteilung für die „*neuen materialistischen Tendenzen*“ selbst hatte die drei Schwerpunkte „*materielle Kultur*“, „*organische Kultur*“ sowie „*Konstruktion utilitärer Malerei*“. Am Horizont dieser Konzeption stand natürlich, dass sich die Abteilung der „akademischen Ästhetik“ skuzessive auflöse und die Studierenden in den Bereich der „neuen künstlerischen Tendenzen“ wechseln, an dem sich wiederum immer neue Werkstätten bilden. Die „Vereinigung“ sollte also auch die Grundlage für eine nochmalige Neustrukturierung der Ausbildung an den SVOMAS darstellen, die in ihrem Aufbau ebenfalls die Struktur des „Kollektivs“ nachbilde. Die

[45] Punin, Vorlesungszyklus, S. 57; Shadowa hat ein Manuskript Tatlins, das er für eine Veröffentlichung in einer Zeitschrift 1919 vorbereitet hatte und in dem er sich mit dem Problem des Kollektivs beschäftigt, veröffentlicht, s. „Die Rolle der initiierenden Einheit in der schöpferischen Tätigkeit des Kollektivs. These“, S. 257.

[46] Šichireva, Anhang 2: Plan organizacii VCHUZ’a (b. Akadem. Chud.), S. 62-64. Zwischen die beiden Abteilungen sollten zum einen die Rabfak („Arbeitsfakultät“/“Rabočij fakul’tet“) geschaltet werden, ein Technikum, in dem praktische Grundkentnisse und gesellschaftliche Einstellungen geprüft und aufgebaut werden sollten. Außerdem sollte ein Institut gegründet werden, das die Entwicklung eines „ideologischen Überbaus“ vorantrieb. Neben den praktischen Übungen waren stark theoretisch-wissenschaftlich ausgerichtete Lehreinheiten angesetzt.

Organisationsprozesse, die Punin als konstitutive Faktoren des Künstlerzusammenschlusses beschrieb, bildeten eine Makrostruktur für den ästhetischen Erziehungsprozess. In gleichem Maße spielten Organisationsprozesse auf einer Mikroebene, auf der Ebene des Kunstwerks, seiner Gestaltung und Wahrnehmung, eine wesentliche Rolle: In anderen Schriften hatte Punin die „Organisation“ explizit auf die Gestaltung eines Kunstwerks bezogen.[47] Die „Organisation“ gehörte, so Punin, auch zum künstlerischen Formfindungsprozess und wirke *„gegen die Willkür der Inspiration, die sich nicht als Organisation versteht, sondern als zufällige schöpferische Erregung des Organismus.“*[48] Der „zufälligen schöpferischen Erregung“ setzte Punin sein Verständnis von „Organisation“ als „schöpferischer Spannung“ entgegen, die in den Wechselbeziehungen von Form und Material entstehe. Mit der „Organisation“ des Kunstwerks konnte und sollte, und das ist der hier interessierende Aspekt, auch das Verhältnis von visueller und haptisch-taktiler Wahrnehmung sowie von kulturell geformter und sensueller Empfindung reguliert werden. Punin und Tatlin richteten gemeinsam mit Matjušin eine Ausstellung aus, in der wie in einem Modellversuch die „Organisation“ des Kunstwerks und Entwicklung einer neuen Kunst vorgeführt wurde und in der Materialarbeiten eine zentrale Rolle spielten.

Die Ausstellung der „Vereinigung neuer Tendezen“ (1922)

Die Ausstellung fand im Juni 1922 im „Museum für künstlerische Kultur“ am GINCHUK statt. Für die Ausstellung der Vereinigung gab es keine Zulassungsbeschränkungen. Es wurden Arbeiten aus den Werkstätten von Tatlin und von Matjušin öffentlich besprochen.[49] Nicht dokumentiert ist, ob Matjušin und Tatlin eigene Arbeiten ausgestellt haben.[50] Die Ausstellungslisten spiegeln das gesamte Spektrum der künstlerischen Tätigkeit wieder, die Punin mit der „akademischen Ästhetik“ sowie der „organischen“ und „materiellen Kultur“

---

[47] Punin, Nikolaj: Mera ikusstva, in: Iskusstvo kommuny 9 (2. Februar 1919), S. 2.
[48] Punin, Vorlesungszyklus, S. 16.
[49] Programm der Ausstellung“ Überblick der Neuen Künstlerischen Strömungen“ (1922), in: Shadowa, Tatlin, S. 262.
[50] Eine Auflistung der ausgestellten Arbeiten, s. Šichireva, Olga: K istorii “Ob’edinenija novych tečenij v iskusstve”, in: Russkij avangard: problemy reprezentacii i interpretacii, Sankt Petersburg 1998, S. 53-70, Anhang 3, S. 66-69.

klassifiziert hatte: Die eher konservativen Arbeiten zeigten das etablierte Motivrepertoire, Stilleben und Landschaften. Den Gegenpol zu solchen Arbeiten bildeten eine Reihe von Materialarbeiten: Die Kunstwerke, die auf dieser Ausstellung präsentiert wurden, geben Beispiele für die Art der Arbeiten, die in den frühen Forschungswerkstätten von Tatlin und Matjušin entstehen sollten. Vladimir Lebedev zeigte eine *„Übung in der Bearbeitung der Oberfläche, farbig begrenzt" („upražnenie v obrabotke poverchnosti v cvetovych granicach*"), Vladimir Pakulin drei Arbeiten zum Thema *„Formale Lösung der Faktura" („Formal'noe razrešenie faktury")*, Sofia Dymšic *„Glasfarben", („stekl. kraski")* und die Materialarbeit *„Kompass*", A. Zvereva *„Materialmalerei" („Material'naja živopis'")*. Die meisten dieser Arbeiten lassen sich nicht mehr recherchieren. Eine der wenigen erhaltenen Arbeiten, die Materialarbeit *„Kompass*" von Dymšic-Tolstaja, ist aufgrund der vielen verschiedenen verwendeten Materialien interessant: Den Farben beigefügt ist Sand, in das Bild ist ein Faden genäht, und an einer Stelle ist Aluminiumfolie aufgebracht (ABB. 26).[51] Das Bild lässt fragmentarische Kreisformen erkennen, einen in pastos und glatt modellierter weißer Farbe gemalter Halbkreis sowie weitere Kreisbruchstücke, die in grauer Farbe gemalt sind. Am unteren Bildrand ist grober Sand auf das Bild gestreut, in der oberen rechten Bildecke ist ein Faden in langen Schlaufen auf das Bild genäht, so dass es scheint, an dieser Stelle habe sich die zugrunde liegende Leinwand aufgelöst. Der Titel „Kompass" verweist auf ein technisches Gerät, das seine Funktion aus der Nutzung physikalischer Kräfte, magnetischer Kraftfelder, gewinnt. Tatsächlich bilden die Bruchstücke des Kreises, das Aufreißen der Leinwand sowie der zu Sand zermahlene Stein Hinweise auf Kräfte, die die Komposition in Bewegung setzen.

Dieser Arbeit und den anderen mit Materialien experimentierenden Werken war gemeinsam, soweit sich aus den Titeln schließen läßt, dass die Experimente mit der Faktura und materialen Oberflächen in einen kompositorisch-motivischen oder systematischen Bezugsrahmen eingepasst waren – es ging offenbar um das Wechselverhältnis zwischen materialen Oberflächen und, wie die Titel aussagten,

[51] Aluminium war zu der Zeit ein noch neues industrielles Material, s. Eintrag „Aluminium" von Lars Mextorf in: Lexikon des künstlerischen Materials. Werkstoffe der modernen Kunst von Abfall bis Zinn, hg. von Monika Wagner u. a., München 2002, S. 17-22.

„farbigen Begrenzungen“ oder *„formalen Lösungen“* . Damit veranschaulichten diese progressiven Arbeiten das von Punin früher formulierte Konzept von dem Antagonismus zwischen Material und Form. Von der Ausstellung der „Vereinigung“ erhofften sich die Veranstalter wesentliche Impulse für die Ausbildung eines neuen ästhetischen Bewusstseins: Den Materialarbeiten war, dem Konzept der Ausstellung zufolge, die Rolle zuteil, die Wahrnehmung aufzurütteln, so dass schliesslich alte, überholte Formgebungen von neuen Formgebungen, die in direktem Austausch zu zeitgenössischen Umgebung ständen, unterschieden werden könnten. [52]

Die Konzeption der Ausstellung spricht dafür, die Werkstätten der materiellen und organischen Kultur nicht als konkurrierende, sondern vielmehr als korrespondierende künstlerische Konzepte anzusehen, die auf der Suche nach einer Synthese waren. Die Ausstellung der Vereinigung ebenso wie die Werkstätten an den SVOMAS sollten als Generatoren für künstlerisch-gestalterische Prozesse wirken: Form und Material würden sich als bildnerische Mittel zunehmend durchdringen. Ergebnis dieses Austauschprozesses würde ein ‚erfühltes‘ Bild sein, in dem sich kulturell geprägtes Sehen und sensuelles Empfinden zu einer Einheit fügten.

STANDARD-DECKFARBEN

Tatlin beendete um 1923 seine Arbeit an den SVOMAS, als nach dem Zusammenschluss mit der Kunstgewerbeschule eine stärker traditionelle Aufgliederung der Fakultäten erfolgte. Er setzte seine Forschungen zur „materiellen Kultur“ und die Herstellung von Prototypen am GINCHUK fort. Das GINCHUK war als Forschungsinstitut mit einer eigenen Sammlung konzipiert und sollte im Austausch mit den Forschungswerkstätten an den SVOMAS arbeiten, Tatlin konzentrierte seine Arbeit am GINCHUK weiter auf die Entwicklung von Prototypen, am GINCHUK entstanden die berühmten Entwürfe für verschiedene Gebrauchsgegenstände: Mäntel, Öfen, Tassen. Christina Kiaer hat Tatlins

[52] Maria Gough hat gezeigt, dass Ausstellungen in den 1920er Jahren als Erziehungsmittel mit großem Wirkungspotential angesehen wurden, Futurist Museology, in: Modernism/Modernity 10 (2003), 2, S. 327-348, S. 338, 342.

Designkonzept als eine „Verweigerung eines visuellen Stil“ („refusal of visual style“) charakterisiert, mit der sie auch ein bestimmtes Regime der Wahrnehmung verband.[53] Ihrer Argumentation zufolge mündete Tatlins Designkonzept letztendlich in einer Aufwertung des Taktilen als körperliches Empfinden der Berührung („touch“).[54] Die Frage nach der Wertigkeit der sinnlichen Wahrnehmung („touch“) in Tatlins Kunstkonzept steht im Vordergrund der Entwicklung von „Standard-Farben“ in Tatlins Werkstatt: Hier lassen sich hier deutliche Bezüge zur Wahrnehmungsanalyse erkennen, die in der vorrevolutionären Debatte sowie in der frühen Werkstattarbeit an den SVOMAS eine Rolle spielte.

Tatlins verankerte seine Standardfarben nicht wie Matjušin in den zeitgenössischen Farbtheorien, die auf farbige Harmonien zielten, sondern im Anwendungsbereich, er legte den Schwerpunkt auf einen möglichst funktionalen Farbauftrag. Die Probleme der Standardisierung von Farben und Farbanstrichen waren in der frühen Sowjetunion vor allem im Bereich der Architektur ein wichtiges Thema.[55] Die zentralen Probleme waren die Dauerhaftigkeit der Farben unter den regionalen klimatischen Bedingungen als auch die Möglichkeiten der Mechanisierung des Anstrichs. Tatlin schien sich offensichtlich an diesem Anwendungsbereich zu orientieren, denn als die wichtigsten Eigenschaften von Deckfarben bestimmte er die dauerhafte Verbindung mit dem Trägermaterial, die eben die Voraussetzung für die räumliche Anwendungsmöglichkeit bilde. Grundlage der Werkstattarbeit waren, laut Notizen in den Arbeitsberichten, die Erforschung der Materialeigenschaften verschiedener Farbsubstanzen, Experimente zu Grundierung, Farbverbindungen, Färbeintensität und Trockeneigenschaften. Diese Arbeit entsprach der Forderung nach der Herstellung von Prototypen, die auf den Kongressen für künstlerische Kultur gestellt wurde und durch die Abteilung IZO als Teil der professionellen Ausbildung an den Kunsthochschulen eingeführt wurde.

---

[53] Kiaer, Christina: The Russian Constructivist ‘Object’ and the Revolutionizing of Every Day Life 1921-1929, PhD University of California Berkley 1995, S. 61.
[54] Ebenda., S. 67.
[55] S. zum Beispiel: Techničeskie uslovija na kraski, in: Stroitel’naja promyšlennost‘ (1925), 3, S.213-214; Novejšaja technika okraski sooruženij, in: Stroitel’naja promyšlennost‘ (1925), 8, S. 501-502.

Von den in den Arbeitsberichten der Jahre 1923 und 1924 erwähnten *„vierzig Mustern von Standards“*[56] sind keine Ausfertigungen erhalten, es existieren lediglich Beschreibungen Tatlins: Ergebnis der Arbeit in der Werkstatt war, laut Bericht Tatlins, zum einen ein Sortiment aus Farben mit guten Färbeeigenschaften, die für mechanische Anwendungen geeignet seien und auch bei einem schnellen maschinellen Farbauftrag deckend und gleichmäßig wirkten. Der weitere Schwerpunkt lag aber offenbar auf den manuellen Herstellungs- und Verarbeitungsmöglichkeiten von Deckfarben, die Arbeit in der Werkstatt konzentrierte sich in dieser Hinsicht auf die *„Oberflächenbearbeitung“*, die Mal- und Arbeitstechniken. Es ging bei der Herstellung der Standards also nicht um ein Farbsortiment im Sinne von Matjušins Farbatlas, sondern um ein Sortiment, in dem verschiedene Verarbeitungsweisen von deckenden Farben entwickelt wurden. Auch wenn Tatlin in seinen kurzen Skripten die genauen Verfahrensweisen nicht benannte, so ließen sich diese Anwendungsversuche unter der Kategorie der Faktura fassen. Der praktische Schwerpunkt auf der Arbeits- und Maltechnik sollte eine möglichst breite Anwendung im *„täglichen Leben*“ ermöglichen, wie Tatlin notierte. Diese Anwendungsweise bezog Laienarbeit explizit mit ein: *„Das Ziel wurde mit der Absicht verfolgt, den Anwendungsbereich der Deckmaterialien zu erweitern, deshalb haben wir neue Verfahren der Oberflächenbearbeitung erprobt. Die Abteilung stellte auch eine Reihe von Farbsortimenten vor, die wegen ihrer spezifischen koloristischen Eigenschaften gut in der Produktion verwendet werden könnten. Die Abteilung untersucht außerdem Standards zur Verarbeitung einiger Deckmaterialien (Standardfarben), die es ermöglichen könnten, diese Materialien weitestgehend im täglichen Leben zu verwenden.“*[57] Potentiell sollte jeder mit diesen erprobten Anleitungen für einen deckenden Farbauftrag operieren können, für die Tatlin auch den individuellen Gebrauch im häuslichen Bereich vorsah, die *„Ausgestaltung von […], Wohnungen, Gegenständen usw.“*[58] Als Sinn und Zweck der Anwendung von Deckfarben nannte Tatlin schlicht die *„Annehmlichkeit für Auge*

---

[56] Rechenschaftsbericht über die Arbeit der Abteilung Materielle Kultur für die Jahre 1923/1924, in: Shadowa, Tatlin, S. 275.
[57] Rechenschaftsbericht über die Forschungsarbeit im Jahre 1924. Abteilung Materielle Kultur, in: Ebenda., S. 277-278.
[58] Forschungsplan der Abteilung Materielle Kultur beim Museum für Künstlerische Kultur für die Jahre 1924 und 1925, in: Ebenda., S. 274.

und Lebensweise". Er formulierte sein Anliegen weniger programmatisch als Umgestaltung gemäß bestimmter formaler Leitbilder, etwa einer organischen oder technischen Formbildung, oder als Rückführung auf ein vermeintlich natürliches Empfinden. Er ging auf einer pragmatischeren, allgemeinen Ebene von einer positiven Wirkung der Ausgestaltung der Umgebung aus, die den gesamten Organismus, Fühlen und Denken des Menschen, erfassen und stabilisieren könne. Damit machte er implizit auch eine Aussage über die Funktion des Tastens, das als Regulativ gegenüber der „Erregung" durch das (ungestaltete) Leben wirken könne.

Tatlins auf den ersten Blick rein pragmatisches Kunstkonzept lässt eine historische Reflexionsebene erkennen: Tatlin stellte seine Arbeit in mehreren Vorträgen öffentlich vor. Er erläuterte seine Arbeit in kunstgeschichtlich ausgerichteten Vorträgen, die oft einfach in seiner Werkstatt stattfanden. Dokumentierte Vortragstitel wie beispielsweise *„Spezifische Farbfelder in den verschiedenen Epochen der Kultur"*[59] weisen darauf hin, dass Tatlin eine umfassende (kunst-)historische Einordnung seiner Arbeit an den Standard-Farben anstrebte und in ihnen eine bestimmte gesellschaftliche Situation und kulturelle Entwicklungsstufe widergespiegelt sah. Tatlin verstand seine Arbeit an den Standard-Farben auch als eine bestimmte historische Position in der Entwicklung der Malerei. Dabei knüpfte er an die vorrevolutionären Debatten um die Malweise als Indikator kultureller Entwicklung an. Er richtete seine funktional und materiell als „Deckmaterial" aufgefassten Farben gegen *„den Impressionismus und andere ‚Ismen'"*. Tatlin grenzte seine Farbfelder vom Impressionismus ab und begab sich damit in die Argumentation der russischen Kritik, die Verfahrensmerkmale des Impressionismus mit Auflösungserscheinungen in der äußeren Welt in Verbindung gebracht hatten. Der offen sichtbare Pinselstrich und die dadurch hervorgerufene visuelle Reizung bildeten die zentralen Topoi der negativen Kritik. Tatlin stellte seine Farbfelder explizit in den Kontext der Raumwahrnehmung, in dem Vortrag *„Die Entwicklung der räumlichen Wahrnehmung von den neuesten künstlerischen Strömungen bis zum Konterrelief"*[60] erläutert Tatlin das Ziel seiner Arbeit als die

[59] Ebenda..
[60] Shadowa, Rechenschaftsbericht über die Forschungsarbeit im Jahre 1924. Abteilung Materielle Kultur. II. Experimentelle Untersuchungen von Eigenschaften des Materials, Ebenda., S. 278.

Synthese von Raum, Form und Material. Er bezog sich hier auf Punins Thesen und sprach wie dieser von einer *„synthetisierenden Gestaltung des Materials.“*[61] Während Tatlin in seinen frühen Materialarbeiten eine heterogene Struktur ausarbeitete, indem er Formzerlegung und Materialwirkung in ein Spannungsverhältnis brachte, so arbeitete er am GINCHUK an der Reduktion der sinnlichen Eindrücke. Seine Standardfarben ließen sich also auch, vor dem Hintergrund der vorrevolutionären Debatten, als der Versuch ansehen, eine allgemeine Beruhigung der Wahrnehmung zu erzielen.

Ergänzend zu diesen historisch reflektierenden Vorträgen hielt Tatlin auch Übungen ab, in denen er, vermutlich anhand von Bildmaterial, Illustrationen in Zeitschriften, Zeitungen o. ä. , Gestaltungsweisen und Erscheinungsbilder in verschiedenen gesellschaftlichen Systemen (*„Untersuchung der Produktion der UdSSR*“ und *„Untersuchung der Produktion des Auslandes*“) thematisierte. [62] In der zeitgenössischen Diskussion war der technische Fortschritt der neuralgische Punkt im Systemvergleich zwischen der jungen Sowjetunion und den „kapitalistischen“ Ländern sowie ein Legitimationmoment der Revolution. In dem von sich verschärfenden Gegensätzen zwischen Stadt und Land sowie zwischen Handwerk und Fabrikarbeit geprägten russischen Alltag wurde die technische Entwicklung zu einer visionären „Kultur der Zukunft“ stilisiert.[63] Tatlin hingegen setzte sich offenbar von diesem Technikkult ab. Er unterschied in seiner Prototypenherstellung verschiedene Herstellungstechniken und Anwendungsbereiche: In seiner Werkstatt ging es sowohl um ein Farbsortiment, das für industriell-maschinelle Produktion tauglich war, als auch um Deckmaterialien, die „im täglichen Leben“ verwendet werden könnten. Diese letztgenannte Anwendungsweise bezog sich auch auf die manuelle Arbeit von Laien. Tatlins permanente Hinweise auf die Be- und Verarbeitungsmöglichkeiten der Farbe, die Forderungen nach vielfältigem Wissen über Materialien in ihren verschiedensten Erscheinungs- und Anwendungsformen,

---

[61] Ebenda., S. 277.

[62] Forschungsplan der Abteilung Materielle Kultur beim Museum für Künstlerische Kultur für die Jahre 1924 und 1925, Sektion zur Organisation des Materials für den Gegenstand, in: Ebenda., S. 275.

[63] Gestwa, Klaus: Technik als Kultur der Zukunft. Der Kult um die „Stalinschen Großbauten des Kommunismus“, in: Geschichte und Gesellschaft 30 (2004), S. 37-73.

erscheinen wie die Suche nach Bewältigungsstrategien, um sich in der defizitären Gegenwart einrichten zu können.

Tatlins Losung „*Wir unterstellen das Auge der Kontrolle des Tastsinns*“ zielte also weniger auf eine verstärkte sensuelle Selbstwahrnehmung. Gegenüber den auch von Künstlerseite angestellten Versuchen, die haptisch-taktilen Wertigkeiten des Kunstobjekts mit seinen visuellen Eigenschaften zu verschleifen, arbeitete Tatlin kontinuierlich an einer Entflechtung der taktilen Wahrnehmung und visuellen Elementen sowie sensuellen Eindrücken. Ein Stück weit distanzierte er sich im Verlauf dieser künstlerischen Forschungsarbeit von dem Konzept der „Organisation“ und „Synthese“, das er mit Punin an den SVOMAS vertreten hatte, sowie von seinen Materialarbeiten. Die Polarisierung zwischem Visuellem und Haptisch-Taktilem, die Kiaer in den Vordergrund ihrer Studie über Tatlin stellt, lässt sich nicht als kategorische oder qualitative Gegenüberstellung ansehen. [64] Es ging Tatlin nicht um das Freilegen einer im Schwinden begriffenen primären Wahrnehmungsfähigkeit. Er setzte seine Experimente zu Deckfarben explizit in Kontrast zu einem Materialempfinden, das als primäre Wahrnehmung aufgefasst werden sollte und damit ein natürliches Körperempfinden impliziert. Der Tastsinn übernahm im komplexen System der Wahrnehmung die Funktion eines Erfahrungspeichers. Kreativität war in diesem Konzept gleichbedeutend mit Arbeit. Tatlin aktualisierte in seiner Werkstattarbeit den nach der Revolution etablierten frühen Arbeitsbegriff, nachdem Arbeit als Befreiungsprozess in einem konkreten Sinne verwandt wurde: Die Erleichterung der Lebensbedingungen war am Anfang der Umstrukturierungen der künstlerischen Ausbildungen als die Zielsetzung der künstlerischen Produktion definiert.

In der weiteren Entwicklung des GINCHUK geriet Tatlins Materialforschung immer weiter ins Hintertreffen, so dass von seinen Arbeiten nur ein Bruchteil erhalten wurde.[65] Das GINCHUK als Forschungsinstitution hat in der jüngeren

---

[64] Kiaer, Christina: The Russian Constructivist ‘Object’ and the Revolutionizing of Every Day Life 1921-1929, PhD University of California Berkley 1995, besonders Kap. Tatlin as a Constructivist Maker, S. 88, 91.

[65] Über die Rekonstruktionen von Tatlins Materialarbeiten, s. Dimakov, Dmitrij: Unsere getane Arbeit. Die Rekonstruktion des Modells des „Denkmals der III. Internationale“, in: Ausst.-Kat. Vladimir Tatlin. Retrospektive, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1993, S. 53-61, und Ders.: Vladimir Tatlins Reliefs, in: Ausst.-Kat. Tatlin: Neue Kunst für eine neue Welt, Museum Tinguely, Ostfildern 2012, S. 98-107.

Forschung große Aufmerksamkeit erfahren, im Zuge derer auch Tatlins Arbeit massiv aufgewertet wurde. Irina Karassik hat die vielfältigen Tätigkeiten am GINCHUK, von den inhaltlichen Fragestellungen bis zum Aufbau einer Sammlung für zeitgenössische Kunst, beschrieben. Sie hat herausgearbeitet, dass der Schwerpunkt der Beschäftigung auf dem Entwurf von Historiographien lag, die die zeitgenössische russische Kunst im Wesentlichen in ihrem Verhältnis zur westeuropäischen Kunst bestimmten. Verantwortlich für die kunstwissenschaftliche Geschichtsschreibung war maßgeblich Kasimir Malevič, der die Gruppierung der Sammlung vornahm. Tatlins Arbeiten sowie die der ihm nahestehenden Künstler Bruni, Miturič u. a. waren in einem vorläufigen Entwurf für die Sammlungspräsentation unter der Rubrik „individuelle Probleme“ subsummiert.[66] Tatlins Einwand und Vorschlag, in die Systematik auch die Gruppe „Materielle Kultur“ aufzunehmen, wurde übergangen. In den folgenden Konzepten für die Gruppierung der Sammlung kamen Tatlins Materialarbeiten gar nicht mehr vor.[67] Im Rahmen dieser Bewertungsmaßstäbe gestaltete sich auch die Auswahl und Integration von Zeugnissen „materieller Kultur“ aus dem Bereich des Alltags schwierig. Es waren hauptsächlich kunsthandwerklich oder handwerklich gearbeitete Gebrauchsgegenstände aus anderen Museumssammlungen, die gesammelt wurden und von den Bildenden Künsten gesondert präsentiert wurden. Die Sammlung des GINCHUK fokussierte im Ergebnis auf die klassischen Medien der Malerei und Grafik.[68]

[66] Irina Karassik hat sich mit den kunsthistorischen Konzeptionen der Sammlung beschäftigt, s. Ausst.-Kat. Muzej v muzee. Russkij avangard iz kollekcii muzeja chudožestvennoj kul’tury v sobranii gosudarstvennogo russkogo muzeja, hg. von Irina Karassik, Staatliches Russisches Museum, Sankt Petersburg 1998, S. 382 (Protokoll der Sitzung der Leitung des Instituts für Künstlerische Kultur, 4. März 1925).
[67] Ebenda., S. 384-385 (Plan der wissenschaftlich-anschaulichen Präsentation des Museum für Künstlerische Kultur für den formal-theoretischen Bereich, 16. Oktober 1925).
[68] Ebenda.

VIII KUNST UND IDEOLOGIE DER FAKTURA

Den Umstrukturierungen an den Moskauer VCHUTEMAS eignete ein stärker bürokratischer Zug als den Maßnahmen an der Petrograder Hochschule, die mehr von einem Protestgeist gegen die ehrwürdige Einrichtung der Zarischen Akademie geleitet waren und daher die Selbstorganisation betonten.[1] Die Kategorie der Faktura nahm in den Lehrprogrammen der Moskauer Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (VCHUTEMAS) eine zentrale Rolle ein. Die Entwürfe und Konzeptvorlagen für die Lehrprogramme der künstlerischen Werkstätten an den VCHUTEMAS sind sehr viel ausführlicher als die der SVOMAS, sie geben Einblick in die Diskussionen und in die praktischen Übungen, in denen die Kategorie der Faktura eine Rolle spielte.

Auch gelten die VCHUTEMAS stärker noch als die SVOMAS als der Ort, an dem das politische Programm des Umbaus zum Neuen Menschen die künstlerischen Lehrprogramme mit bestimmte. Die Frage nach der Haltung der Künstler und ihrer Reaktion auf die Direktiven der Kulturpolitik, sich an der Erziehung und sozialistischen Bewusstseinsbildung der Bevölkerung zu beteiligen, beschäftigte die Forschung zur sowjetischen Kunst durchgehend.[2] Die eigene künstlerische Arbeit in den sozialistischen Aufbau einzufügen, motivierte vor allem die jungen Künstler und führte zur Fokussierung der Gegenstandsgestaltung. Darüber hinaus verschränkten die Künstler zunehmend gezielt Fragen der Ästhetik und der Wahrnehmung und versuchten, im Sinne der gesellschaftlichen Bewusstseinsbildung, künstlerische Verfahren und ästhetische Wirkungen in einen systematischen Zusammenhang zu setzen. Die russische Avantgarde-Kunst schien

---

[1] Die VCHUTEMAS entstanden auf der Basis der Moskauer Hochschule für Malerei, Skulptur und Baukunst, die wie die Petersburger Akademie 1918 zu Freien Künst-lerischen Werkstätten umstrukturiert worden waren. 1920 wurden diese Freien Künstlerischen Werkstätten Moskau mit der Stroganov-Kunstgewerbeschule zusammengefasst und in Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten umbenannt. S. Einträge zu SVOMAS Petrograd, Die Große Utopie, S. 720/721; zu den VCHUTEMAS, S. 709/710.

[2] S. grundlegend die Aufsätze von Paul Wood und Hubertus Gaßner in Ausst.-Kat. Velikaja utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915 - 1932 [Die große Utopie. Russische und Sowjetische Avantgarde 1915 - 1932], Schirn Kunsthalle Frankfurt u.a., Bern/ Moskau 1993; einen kritischen Blick auf die Haltung von Avantgardekünstlern wirft Werckmeister, Otto Karl: Formen des Politischen – Von der Avantgarde zur Elite: Bemerkungen zu Majakovski, Tatlin und Beuys. Ein Vortrag, in: Avantgarde: Critical Studies 14 (2000), S. 505-524.

.

einigen Forschern auf die Manipulation von Wahrnehmung hinauszulaufen: Der künstlerisch protegierte Neue Mensch, so eine in der kunsthistorischen Forschung dominante Sicht auf die frühe sowjetische Kultur, sollte sich weniger in der Reflexion über Wahrnehmung, sondern vor allem in der Konditionierung neuer Verhaltensmuster realisieren. Die Künstler beteiligten sich somit an dem Aufbau eines technisch-rationalen Menschenbildes. Bereits in den 1980er Jahren entwickelte Hubertus Gaßner am Beispiel der Arbeiten Rodčenkos die These, dass der von Rodčenko vertretene Konstruktivismus letztlich auf ein umfassendes Training der sensuellen Fähigkeiten des Menschen abziele, das auch unmittelbar die haptisch-taktile Wahrnehmungsweise beträfe: Die Konstruktivisten zielten auf eine *„vollständige Beherrschung der Natur (Materie*)",[3] in dem ein – von Gaßner als gegeben angenommenes – sensibles Materialempfinden der Konstruktionstätigkeit untergeordnet werde.[4] In Gaßners Perspektive werde damit auch ein materialgerechtes Verständnis der Faktura in Mitleidenschaft gezogen und sogar unterdrückt: Vor allem im Konstruktivismus sei *„die Faktur als materialgerechte Bearbeitung der Farbmaterie […] abgelöst worden von der Tätigkeit des Konstruierens im Raum*." Die Konstruktivisten strebten nach einer *„Kunst, das Leben zu organisieren*."[5] Diese analytische Arbeit an der menschlichen Wahrnehmung trage letztlich einen manipulativen Charakter, die Künstler arbeiteten als *„Ingenieure der Seele*" wie das politisch-gesellschaftliche System an der vollständigen Herrschaft über das Bewusstsein.[6]

Die Behauptung, an der Manipulation von Wahrnehmung zu arbeiten, betraf vor allem die Moskauer Konstruktivisten, deren Tätigkeiten in den Kontext eines *„wissenschaftlich verankerte[n], technisch konsequent umgesetzte[n] Programm[s] einer angewandten Experimentalkultur*" gesetzt wurden.[7] Die

---

[3] Gaßner, Aleksandr Rodschenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren, Frankfurt/M. 1984, S. 88.
[4] Ebenda., S. 60.
[5] Ebenda..
[6] Groys, Boris: Gesamtkunstwerk Stalin, München/ Wien 1988, hat die Grundlage für diese Argumentation gelegt, indem er die künstlerische Haltung der Avantgarde mit dem hegemonialen Anspruch der politischen Führer verglich: „Gerade in der Kunst der Avantgarde zeigt der künstlerische Wille zur Beherrschung des Materials und zu seiner Organisation gemäß vom Künstler diktierter Gesetzte eine unmittelbare Verbindung zum Willen zu Macht", S. 11.
[7] Vöhringer, Margarete: Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion, Göttingen 2007, S. 233.

Avantgarde gehöre damit, einer pessimistischen Sichtweise auf die Bild- und Wissenskulturen moderner Gesellschaften folgend, zu einer Bewegung, die *„Zeiten der unbewussten Konditionierung“* vorbereitete.[8] Auch das Konstruieren von Objekten wurde in neueren Forschungen zum Konstruktivismus nicht nur als Versuch angesehen, den Bildenden Künsten einen Anwendungsbezug zu verleihen, sondern als Problem des Neu-Verhandelns der Subjektkonstitution des Künstlers. Maria Gough sieht in der Entwicklung der russischen Avantgarde-Kunst einen fundamentalen Wandel im künstlerischen Selbstverständnis: Sie deutet die künstlerische Hinwendung zur Konstruktionstätigkeit als Versuch eines *„Auslöschens von Subjektivität“ („erasure of subjectivity“)*.[9] Die Künstler in der jungen Sowjetunion ersetzten, so Gough, die Vorstellung von einem individuell schöpferischen Subjekt durch eine rational-technische Wahrnehmungskonzeption und suchten damit das Wesen der sozialistischen Persona zu strukturieren. Solche weitreichenden Interpretationen liefern Grund genug, die Konzepte von Wahrnehmung in der sowjetischen Avantgarde im Umfeld der VCHUTEMAS noch einmal zu beleuchten und zu konkretisieren.

Die Lehrprogramme und Unterrichtsentwürfe geben Aufschluss darüber, was die Konstruktivisten als Determinanten der Wahrnehmung verstanden, welche Rolle sie den einzelnen Wissenschaften bei der Erklärung der Wahrnehmung zumaßen und wo sie ihre Maßstäbe für die Bewertung der Wahrnehmung überhaupt herleiteten. Insbesondere die eigenen künstlerischen Versuche, die Kategorie der Faktura umzusetzen, sollten neue Grundlagen liefern, die die Künstler wiederum zur Bestätigung oder zur Revision wissenschaftlicher oder gesellschaftlicher Setzungen anführen konnten. Theoretiker und Künstler generierten mittels ihrer eigenen künstlerischen Experimente Thesen der Wahrnehmung, die die sich etablierenden Vorstellungen modifizierten oder sogar alternative Vorstellungen entwarfen.

[8] Vöhringer, Psychotechnik, S. 236.
[9] Gough, Artist as producer, S. 10 passim.

THEORIEN ÄSTHETISCHER WAHRNEHMUNG (VCHUTEMAS)

Teil des inhaltlichen Umbaus an den VCHUTEMAS war die Neukonzeption der kunstwissenschaftlichen Kurse sowie der Kurse zu Kunstgeschichte und Geschichte.[10] Die Grundlagenkurse verfolgten ähnlich wie die propädeutischen Kurse des Bauhauses das pädagogische Konzept, nach dem zu Beginn des künstlerischen Studiums in zwei Studienjahren künstlerische Grundfähigkeiten ausgebildet werden sollten.[11] Die reformierte Ausbildung zielte weniger, wie im akademischen Verständnis des Kunststudiums, darauf, bereits vorhandene besondere Befähigungen zu verfeinern, sondern auf eine allgemeine Aufbauarbeit an den menschlichen Wahrnehmungen. An den VCHUTEMAS waren die Grundlagenkurse außerdem damit begründet worden, dass durch sie Studierenden aus Handwerksberufen oder Arbeitertätigkeiten der Einstieg in die künstlerische Ausbildung ermöglicht werde. Die Grundlagenkurse sind für die Frage nach den Konzepten der ästhetischen Wahrnehmung in der Kunstausbildung besonders aufschlussreich, da für diesen Ausbildungsbereich neue Kursprogramme angelegt wurden oder das vorhandene Lehrangebot wesentlich umgeschrieben wurde.[12] Die inhaltliche Ausgestaltung der Kurse oblag speziell für diese Aufgabe gebildeten Kommissionen aus Lehrenden der Hochschule selbst. Die Inhalte waren zunächst relativ offen, es existierten keine genauen Vorgaben von Seiten der kulturpolitischen Institutionen, den Behörden oder der Partei. Jedoch kursierten auch Handreichungen für künstlerische Disziplinen, die vom NARKOMPROS

[10] Christina Lodder hat diese Kurse in ihrer Studie der VCHUTEMAS erwähnt, allerdings eher die Kurse angesprochen, in denen rein naturwissenschaftlich basierte Farbtheorien vermittelt wurden.
[11] Zur Geschichte und Programmatik der Grundlagenkurse s. Marc, L.: Propedevtičeskij kurs VCHUTEMASa – VCHUTEINa, in: Trudy VNIITE 2 (1970), S. 39-114. Die Umstrukturierung der künstlerischen Ausbildung an den Hochschulen in der jungen Sowjetunion wies in diesem Aspekt Parallelen zu den Reformen der Kunstausbildung in den westeuropäischen Ländern auf, gemeinsam war ihnen der universalistische Anspruch und formal-analytische Ansätze in der Methodik, s. zum propädeutischen Unterricht am Bauhaus in der einzelnen Werkstätten s. Bauhaus, hg. von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Köln 1999, S. 360-401.
[12] Auf die Übernahmen aus dem Lehrprogramm der Akademie kann an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden, da dazu eine Reihe an bürokratischen Prozessen gehörte. Festzuhalten ist nur, dass die staatliche Steuerung zu diesem frühen Zeitpunkt noch recht locker war und es noch kein ausgearbeitetes Kunstkonzept gab, so dass die Umstrukturierungen zum großen Teil den Institutionen selbst überlassen waren.

(Volkskommissariat für Aufklärung) herausgegeben wurden.[13] Diese Handreichungen zielten vor allem auf den Erwerb von gestalterischen Kompetenzen, die für Entwurfstätigkeiten und die Arbeit in der Industrie, zum Beispiel als technischer Zeichner, qualifizierten. Auch wenn sie zumindest Anfang der 1920er Jahre nicht streng verbindlich waren, so bildeten sie doch einen Konfliktpunkt für die Lehrenden an den VCHUTEMAS, indem sie den technischen Fortschritt als Zielsetzung auch in die Kunstausbildung einführten. Die Lehre an den VCHUTEMAS zeigt die Bruchstellen zwischen den theoretischen Modellen über Wahrnehmung und den künstlerisch-praktischen Realisierungsmöglichkeiten auf: Es war in erster Linie die Kategorie der Faktura, die sich als problematisch erwies.

Kunstwissenschaftliche Kurse

Christina Lodder hat die kunstwissenschaftlichen Kurse, die an den VCHUTEMAS in den propädeutischen Kursen und in den Fakultäten angeboten wurden, in ihrer umfangreichen Studie über diese Kunststätte in Grundzügen dargestellt.[14] Die genaue inhaltliche Ausgestaltung und die Korrespondenzen zwischen den unterschiedlichen kunstwissenschaftlichen Kursen lassen sich anhand der Dokumente über die Lehre an den VCHUTEMAS weiter nachvollziehen. Ein umfassendes Bild von den Ausrichtungen der Lehre und dem Weg der (Wahrnehmungs-)Theorien in die Malpraxis verschaffen die Kursentwürfe, die zum Teil in Künstlernachlässen aufbewahrt werden. Die kunstwissenschaftlichen Kurse steckten den theoretischen Rahmen für die Übungen in den praktischen Kursen ab. Malpraktische Hinweise kamen in ihnen weniger vor, auch der Begriff der Faktura tauchte gehäuft erst in den Entwürfen der künstlerischen Kurse auf, wenn Beispiele für gestalterische Übungen beschrieben wurden.

In den Grundlagenkursen und an der Fakultät für Malerei der VCHUTEMAS wurden zum einen rein naturwissenschaftlich ausgerichtete Seminare zur menschlichen Wahrnehmung abgehalten, in denen die zeitgenössische Farbtheorien und die Gesetze der Optik nach Chevreul, Helmholtz und Ostwald

[13] Učebnye plany i programmy rabočich fakultetov. Vyp. 4. Programma po grafičeskoj gramotnosti, hrsg. vom NARKOMPROS, Moskau 1922. Eine Ausgabe dieses Programms befindet sich im Nachlass von Ljubov Popova, RO GTG, f. 148, d. 142.
[14] Lodder, Constructivism, S. 122-124.

gelehrt wurden.[15] Diese am Empirismus ausgerichteten Kurse gab es schon an der Vorgängerinstitution, der Moskauer Schule für Malerei und Baukunst. Neben diesen Kursen waren aber auch kompilatorisch konzipierte Kurse vorgesehen, die in einer Mischung aus historisch-gesellschaftlichen Betrachtungen und wissenschaftlichen Erklärungsmodellen in die „Entwicklung der visuellen Wahrnehmung“ einführen sollten.[16] Damit suchten die russischen Hochschullehrer nach einer eigenen Interpretation und Positionierung im Feld der Wahrnehmungswissenschaften.[17] Im Unterschied zu den naturwissenschaftlich basierten Kursen finden sich hier weniger konkrete Begriffe aus den etablierten Wahrnehmungsmodellen. Es ging vielmehr um eigene Begriffsbildungen, für die Texte zeitgenössischer russischer Kulturtheoretiker benutzt wurden.

Ein Kurs zur „Entwicklung der visuellen Wahrnehmung“ wurde bereits im Grundlagenkurs angeboten: Der Kurs behandelte die Themen „Geometrie“ und „Kinetik“. Die „Kinetik“ war weiter in die beiden Kategorien „Dynamik“ und „Statik“ untergliedert. Gelernt werden sollten die Möglichkeiten der formal-räumlichen Strukturierung eines Bildes mittels der Perspektive sowie der Komposition und der Verschränkung der Bildgegenstände mittels der darstellenden Geometrie. Die Beschränkung auf die Kategorien „Geometrie“ und „Kinetik“ ist nicht nur eine dem Einführungskurs entsprechende thematische Reduktion des Lehrinhalts, vielmehr wurden mit den Kategorien zwei gegensätzliche Prinzipien der Wahrnehmung bestimmt, nämlich Bewegung und Ruhe. In dem Grundkurs ging es offenbar zunächst darum, Grundprinzipien der bildräumlichen Darstellung zu erklären. Es wurde vornehmlich anhand von Bildbeispielen (Fotos, Bücher o. ä.) argumentiert, und es fanden Zeichenübungen vor Stillleben aus einfachen geometrischen Körpern statt, in denen die gelernten Konzepte angewandt werden sollten. Die Fakultäten

[15] RGALI, f. 681, op. 2, d. 165, l. 38 (programma kursa „učenie o cvetach“); d. 138/1, l. 15 (Osnovy fiziologičekoj optiki).
[16] RGALI, f. 681, op. 2, d. 165 (Osnovnoe otdelenie. Učebnye plany i programmy otdelenija (1922-1926)), l. 27 (programma zanjatii v obščich osnovnych masterskich. Teoretičeskaja čast’. Razvitie zritel’skogo vosprijatija) und RGALI, f. 681, op. 2, d. 138/1 (Živopisnyj fakul’tet. Učebnye plany i programmy fakul’teta (1921-1926)), l. 1 (programma zanjatija v obščich živopisnych masterskich. Razvitie zritel’skogo vosprijatija).
[17] Wer diese Kurse lehrte, ist nicht in den Kursübersichten verzeichnet, vermutlich waren es aber die Kunstwissenschaftler, die bereits an der Hochschule angestellt waren, die ihre Kurse den neuen Bedingungen anpassten. Wenn neue Lehrende bestimmt wurden, so wurde das in den Programmkommissionen verhandelt und beschlossen.

besassen einen Fundus für solches Anschauungsmaterial und Requisiten für die Stilleben, von denen noch einige Fotos dokumentiert sind.[18] Zu dem Bestand der für die Stillleben verwandten Gegenstände gehörten auch mechanische Maschinenelemente wie Zahnränder. Im Vordergrund dieses Kurses stand das Problem der Visualisierung von Bewegung dieser (unbewegten) Gegenstandsteile. Das Leitbild, dem es in den künstlerischen Darstellungen nahe zu kommen galt, war die Mechanik, d. h. die Maschine an sich, deren Funktionsprinzip verstanden und zur Anschauung gebracht werden sollte.

Ein weiterführender Kurs zur „Entwicklung der visuellen Wahrnehmung“ wurde in der Malereifakultät angeboten. Er baute auf der im Grundkurs entwickelten Problematik der Darstellung von Bewegung auf, war aber im Vergleich zum Grundlagenkurs sehr viel differenzierter. Der Kurs behandelte die „geometrische“ und die „kinetische“ sowie zusätzlich die „chromatische“ Wahrnehmung, es wurde die Wahrnehmung von Raum, Farbe und Bewegung in den Blick genommen. Die geometrische Wahrnehmung wurde explizit an die Gesetze der Optik gebunden, die chromatische Wahrnehmung an die physiologisch-physikalisch begründeten zeitgenössischen Farbtheorien (wie sie die oben genannten Vertreter der Farbenlehre Chevreul und Ostwald vertraten).

Ein im Vergleich mit dem Grundlagenkurs bedeutsame Erweiterung war, dass die Kategorien auf eine zeitlich-historische Ebene projiziert waren, d. h. in einen geschichtlichen Entwicklungszusammenhang gebracht wurden. [19] So gab es in dem Kurs auch einen kurzen geschichtlichen Abriss darüber, welche Kategorien zu bestimmten historischen Momenten dominant wurden. Im Impressionismus hätten beispielsweise die Künstler die Kategorie „Farbe“ unter dem Leitbild einer rein physiologisch gesteuerten, „chromatischen“ Farbwahrnehmung in den Vordergrund ihrer Kunst gerückt. Die „kinetische“ Wahrnehmung hingegen wurde als das tragende Paradigma der Gegenwart vorgestellt. Während die Strukturen der Raum-

[18] Fotos von Vorlagen für Stillleben aus den Grundlagenkursen befinden sich im Privatbesitz von Selim Chan-Magomedov und sind abgebildet in seiner Publikation Chan-Magomedov, Selim O. (Hg.): Vhutemas. Moscou 1920-1930, Paris 1990; die Sammlung an Lehrmaterialien der VCHUTEMAS erwähnt auch Marc, L.: Propedevtičeskij kurs VCHUTEMASa – VCHUTEINa, in: Trudy VNIITE 2 (1970) , S. 39-114, S. 45.

[19] RGALI, f. 681, d. 138/1 (Živopisnyj fakul’tet. Učebnye plany i programmy fakul’teta (1921-1926), l. 1 (programma zanjatija v obščich živopisnych masterskich. Razvitie zritel’skogo vosprijatija).

und Farbwahrnehmung an die naturwissenschaftlich begründeten Gesetzmäßigkeiten der Wahrnehmung geknüpft und damit als invariabel definiert wurden, wurde die Wahrnehmung von Bewegung als ein Wahrnehmungsmodus behandelt, der offenbar von anderer und grundlegender Natur sei. Ihr wurde eine Reihe an Veränderungspotentialen zugeschrieben, so befördere die kinetische Wahrnehmung zum Beispiel die *„Differenzierung und Integration der Produktivkräfte“* des Menschen sowie eine allgemeine *„organisierende Kraft“*. Der kinetischen Wahrnehmung eignete also ein besonderes soziales Wirkungspotential, sie war weniger als die Eigenaktivität der Wahrnehmung definiert, vielmehr ließ sie sich – aufgrund der angenommenen Erziehbarkeit der menschlichen Wahrnehmung – einüben. Die kinetische Wahrnehmung der Gegenwart ließe sich durch die Kunst herstellen, so die Grundhypothese dieses Kurses zur Entwicklung der Wahrnehmung. Die künstlerisch-praktische Ausgestaltung des Paradigmas Kinetik blieb in dem Theoriekurs allerdings offen und wurde als Aufgabe für die Lehrenden in den praktischen künstlerischen Kursen weitergegeben.

Abschließender Bestandteil des Repertoires im Kurs war ein materialkundlicher Abschnitt, dem die „Technologie der Malmaterialien“ nach Fjedor Rerberg zugrunde gelegt war. Rerberg hatte sich mit den Eigenschaften industriell gefertigter Farben beschäftigt und anhand seiner Forschungen zu den tradierten, selbstgefertigten Pigmentfarben und den neu verfügbaren industriellen Farben ein wichtiges Handbuch über die Einsatzmöglichkeiten der zeitgenössisch verfügbaren Farben erstellt. Er hatte außerdem die Farbkonsistenzen, insbesondere der industriellen Farben, für den Verfall von Maltechniken verantwortlich gemacht. Maltechnische Kenntnisse und Fertigkeiten waren damit als Ausgangspunkte der künstlerischen Arbeit eingeführt, was der Vorstellung von einer Aufbauarbeit an Grundlagenfertigkeiten folgte.

Die Kurse zur „Entwicklung der visuellen Wahrnehmung“ an den VCHUTEMAS entwarfen ein eigenes dezidiertes Konzept der ästhetischen Wahrnehmung. Kennzeichnend für die in den Kursen vertretenen Vorstellungen von der Entwicklung der visuellen Wahrnehmung war, dass diese als offenes System verstanden wurde: Die menschliche Wahrnehmung sei sowohl durch innere

Faktoren, also die natürlichen Anlagen, als auch durch äußere Faktoren, die Einflüsse der Umwelt, bedingt.

Kompositionstheorien

Neben den Kursen zur „Entwicklung der visuellen Wahrnehmung“ waren Kurse zu den etablierten Themen der Kunsttheorie vorgesehen, die auch in der vormaligen akademischen Lehre ihren Platz gehabt hatten, so zur Komposition. Der Kunsthistoriker Vladimir Favorskij, der ab 1921 an den VCHUTEMAS lehrte und 1923 dort Rektor wurde, hatte hier maßgeblichen Einfluss.[20] Er war ein ausgewiesener Kenner der zeitgenössischen westeuropäischen Kunstwissenschaft, da er 1906 und 1907 in München an der kunsthistorischen Fakultät der Universität studiert hatte. Favorskij hatte das Buch Adolf von Hildebrands „Das Problem der Form in der bildenden Kunst“ (1893) 1914 ins Russische übersetzt. Er generierte seine Kompositionstheorie aus zwei Quellen: Zum einen nahm er explizit Rekurs auf die zeitgenössische Gestalttheorie, wie sie von westeuropäischen Theoretikern wie von Hildebrand vermittelt wurde. Zum anderen legte er seine eigenen Beobachtungen an Objekten aus Kunstgeschichte und Archäologie, vornehmlich der Kunst der Renaissance, aber auch Ägyptens, Griechenlands und Byzanz, zu Grunde.[21] Favorskijs Kompositionstheorie markierte eine wesentliche Erweiterung in den Vorstellungen und Herleitungen der Wahrnehmung in der Lehre an den VCHUTEMAS, da er sowohl auf das Sehen als auf das Tasten einging, diese Faktoren explizit wahrnehmungsanalytisch grundierte und auf den Körper bezog. Bereits die russischen Impressionismuskritiker der 1910er Jahre hatten Vorstellungen vom Tastsinn in die Diskussion eingeführt, diese allerdings von ihren wissenschaftlichen Grundlagen abgekoppelt. Sie verfolgten einen idealtypischen Entwurf von einer verschiedene Sinneseindrücke synthetisierenden ästhetischen Erfahrung: Die Vorstellung von kultureller Traditionsbildung war dabei ausschlaggebend gewesen. In der Kompositionstheorie von Favorskij lässt sich hingegen ein konkreter

[20] Die zentralen Schriften Favorskijs sind herausgeben als Favorskij, W. A.: Literaturno-teoretičeskoe nasledie, hg. von E. Murina, Moskau 1988, darin zur Biographie: Wagner, G. K.: Vladimir Andreevič Favorskij. Teoretik iskusstva, S. 12-48; Adaskina, H. L.: Propedevtičeskij kurs VCHUTEMASa (1920-1926g.). K istorii izučenija, in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika 21 (1979), S. 44-62, S. 56-58.
[21] Favorskij schrieb seine Diplomarbeit über Giotto, Favorskij. Teoretik iskusstv, S. 16.

systematischer Bezugsrahmen für die Vorstellung vom Tasten nachweisen, der auch das Verständnis von der Kategorie der Faktura prägen sollte. Favorskij ging dezidierter auf das Verhältnis der einzelnen Wahrnehmungsleistungen zueinander ein. Er übernahm von Hildebrand die These von den „Bewegungsmomenten" des Sehens, die auf der zeitgenössischen physiologischen Gestalttheorie basierten: Die Gestalttheorie hatte betont, dass die fortwährende Bewegung des Auges für das Betrachten komplexerer Formen notwendig sei, da das Auge aufgrund seiner anatomischen Eigenschaften nur einen punktuellen Ausschnitt zur Zeit scharf fixieren könnte. Der Sehsinn trete somit, nach den Hypothesen der Gestalttheorie, in ein Wechselverhältnis mit dem Tastsinn, der die punktuellen Reizempfindungen des Auges zu einem Gesamteindruck zusammensetzen könnte.[22] Favorskij unterschied – analog zu Hildebrand und anderen Theoretikern – zwischen der *„beweglichen Wahrnehmung" („dvigatel'noe vosprijatie*"), die die Bewegungsmomente in der Bildwahrnehmung umfasste, und einem organisierenden Moment, in dem eine Zusammenschau der Bildeindrücke zu einer *„visuelle Einheit/Seheinheit" („zritel'naja cel'nost'"*) gelinge.[23] Die Bewegungsmomente ergeben sich, gemäß der zugrundegelegten Gestalttheorie, aus der Kombination von sogenannten „Sehpunkten", d. h. von einzelnen Ansichten, während des Betrachtens durch eine tastende Bewegung des Auges.[24] Ein wirkungsvolles und grundlegendes Gestaltungsmittel für die „visuelle Einheit" bilde die Strukturierung der Bildräumlichkeit: Die Vertikale bilde dabei, gemäß

---

[22] Dieses Konzept vom „tastende Auge" bildete – in verschiedenen Abwandlungen – einen Ausgangspunkt für die Linienästhetiken der Avantgarde. Zur künstlerischen Rezeption der Gestalttheorie s. Bonnefoit, Regine: Der „Spaziergang des Auges" im Bilde – Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee, in: Kritische Berichte (2004), 4, S. 6-18; Dies.: Die Linientheorie von Paul Klee, Petersbrg 2009; zum Formbegriff bzw. Gestaltkonzept s. Bushart, Magdalena: Die formbildenden Kategorien der Seele. Wilhelm Worringer und die Kunstgeschichte der Jahrhundertwende, in: Hundert Jahre „Abstraktion und Einfühlung". Konstellationen um Wilhelm Worringer, hg. von Noberto Gramaccini und Johannes Rößler, München 2012, S. 51-64, S. 55.

[23] Favorskij, V. A.: Teorija komposicii, in: V. A. Favorskij. Literaturno-teoretičeskoe nasledie, hg. von Elena B. Murina, Moskau 1988, S. 71-209, S. 126. Diese Zusammenschau der vielfältigen Eindrücke zur „Einheit" gleicht der zeitgenössischen Vorstellung von der „Gestalt", die sich im Unterschied zur „Form" als Erfahrung des Leibes („inkarnierte Leiblichkeit") konstituiert, s. Eintrag von Dagmar Buchwald „Gestalt", in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 2, S. 820-861, S. 820.

[24] Nicht behandelt werden kann an dieser Stelle Favorskijs Verwendung des Begriffs der Komposition im Unterschied zur Konstruktion. Die sich durch das tastende Sehen erschliessende Formation nannte Favorskij die „Konstruktion", die *„Einheit" („cel'nost')* bezeichnete er als die gestalterische Leistung der „Komposition", s. Favorskij, Teoretik iskusstv, S. 20.

Favorskij, die zentrale Aufmerksamkeitsfigur, die im ausgewogenen Wechselverhältnis mit den horizontalen und diagonalen Verteilungen der Bildelemente stehen solle.[25]

Favorskij kam konkret auf die Reaktionen des Körpers zu sprechen: Die Bewegungsmomente finden nach Favorskij ihren Resonanzraum in dem *„zur Bewegung fähigen Organismus*“, während die *„visuelle Einheit*“ den Menschen über die Grenzen seiner Physis erhebe.[26] Die Bewegungsmomente des Auges verstand Favorskij als erweiterte körperliche Wahrnehmung, er brachte den tastenden Körper und die Physis in die ästhetische Theorie ein. Zu den Bezugssystemen von Favorskijs Theorie gehörte auch die von Worringer popularisierte Theorie von der „*Einfühlung*“, die die formal-ästhetische Kunstwissenschaft in den 1910er Jahren und etliche Künstler in Westeuropa beieinflusst hatte. In dem Kommentar zu seinem Kurs an den VCHUTEMAS empfahl er als Lektüre Werke der Kunsttheoretiker Heinrich Wölfflin, Adolf von Hildebrand (den er ja selbst übersetzt hatte) sowie eben Wilhelm Worringer.[27] Favorskijs Argumentation wies tatsächlich in vielen Aspekten Parallelen zu den Theorien der genannten Autoren auf: Er beschrieb eine Art Einfinden in das Bild aus dialektisch aufeinander bezogenen Wahrnehmungs- und Erfahrungsmomenten, die sich mit den von Wölfflin beschriebenen analytischen Verfahren oder auch mit Worringers Einfühlungsästhetik vergleichen lässt. In jüngeren Studien ist betont worden, dass besonders Worringers Einfühlungsästhetik, die sich in starkem Maße in einem Konzept von Leiblichkeit verankern lässt, einen historisch-anthropologischen Ansatz in die Kunstwissenschaft einführte, der auch von Künstlern adaptiert wurde, ähnliches ist für Wölfflin nachgewiesen worden. [28] Favorskij brachte das psychophysiologische Problem der Leiblichkeit, das bis dato nur implizit in der Kunstdiskussion über die Faktura verhandelt wurde, mit seiner Kompositionstheorie

[25] Favorskij legte dieser These seine eingehenden Beobachtungen an Kunstwerken aus Byzanz, Ägypten und der Renaissance zugrunde.
[26] Favorskij, Teorija komposicii, S. 126.
[27] Favorskijs empfahl Worringers „Abstraktion und Einfühlung“ und Wölfflins „Grundbegriffe der Kunstwissenschaft“, s. Metodičeskaja zapiska k kursu teorii kompozicii, in: Favorskij. Nasledie, S. 198.
[28] Ebenda.; Meier, Nikolaus: Heinrich Wölfflin (1864-1945), in: Dilly, Heinrich (Hg.): Altmeister moderner Kunstgeschichte, Berlin 1999, S. 63-79.

in eine breitere Öffentlichkeit.[29] Favorskijs Rede vom bewegten Organismus und das daraus generierte Bilderleben erscheint jedoch – trotz aller vordergründigen Ähnlichkeiten mit diesem Konzept von Leiblichkeit – spezifisch: Die ästhetische Wahrnehmung beschrieb Favorskij weniger als eine Selbstwahrnehmung durch das Tasten, sondern ein ästhetisches Erleben, das sich aus dem Wechselverhältnis zwischen verschiedenen Sinneseindrücken und Wahr-nehmungsleistungen ergebe.[30] Auch machte Favorskij gegenüber den Prädispositionen der Wahrnehmung die angesammelten Erfahrungswerte des Betrachters stark: Seine Theorie der bildnerischen Darstellung und der künstlerischen Form verankerte er methodisch in seinem eigenen kennerschaftlichen Blick. Die genaue Betrachtung von Beispielobjekten, die für seine Theorie der Komposition verbindlich war, war der Vorstellung von ästhetischer Erziehung und einem kulturell geprägten künstlerischen Gestaltungswissen verpflichtet. Die konsequent historische Perspektive bildete den Grundpfeiler seiner Kompositionstheorie, die er eng mit den Erkenntnissen der zeitgenössischen ästhetischen Wahrnehmungstheorie verband. Mit seiner Kompositionstheorie beschrieb er eher einen Prozess der Verinnerlichung von kulturellen Werten durch die ästhetische Wahrnehmung als das Herausdrängen eines „Kunstwollens“, wie es beispielsweise Worringer vertrat. Favorskijs Vorlesungen waren gut besucht, so dass Worringers Konzept durch ihn breite Rezeption fand.

Favorskij entwickelte auf der Grundlage seiner Kompositionstheorie auch die Konzeptvorlage für die 1923 erneuerten Malerei-Kurse der Grundlagenabteilung, die *„Allgemeinen Anweisungen für den Bereich Fläche-Farbe“ („Obščie položenija ploskostno-cvetovoj koncentr*“). [31] Diese Konzeptvorlage ist besonders interessant,

---

[29] Zur Denkfigur der Einfühlung s. Müller-Tamm, Jutta: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg 2005, zu Worringer, S. 281/282; Hönes, Hans Christian: Wölfflins Bild-Körper. Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung, Zürich 2011, S. 20-21; zur Diskussion des Begriffs der Einfühlung im übergreifenden Zusammenhang der „Identifikation“ als psychischem Erlebnis, s. den Eintrag von Martin Fontius „Einfühlung/Empathie/Identifikation“, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, hg. von Karlheinz Barck, Stuttgart/Weimar 2001, Bd. 2, S. 121-142, zu Worringer S. 134-135.

[30] Auch die russische Forschung hat den Einfluss des historischen Materialismus auf Favorskijs Theoriebildung betont und auf seine Auffassung von der Bedingtheit des künstlerischen Schaffens im gesellschaftlichen Raum („Milieu“) hingewiesen, s. Wagner, Teoretik iskusstva, S. 19.

[31] RGALI, f. 681, op. 2, d. 165, l. 31; Adaskina, N. L.: Propedevtičeskij kurs VCHUTEMASa (1920-1926gg.). K istorii izučenija, in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika 21 (1979), S. 44-62, S. 58.

da Favorskij hier die Kategorie der Faktura benutzte und auf die haptisch-taktile Wahrnehmung bezog. Ziel des Bereichs „Fläche-Farbe“ sei der Erwerb von Kenntnissen der *„typischen Fällen der Oberflächen der Darstellung und ihrer formalen Natur“*. Die *„Oberfläche“ („poverchnost‘“)* meinte die plastische Modellierung der Bildkörper, mittels derer die Bildelemente verschiedenen Raumebenen zugeordnet und die Bildräumlichkeit der Darstellung erzeugt werden könne. Favorskij benannte zwei „Typen“ der Oberflächengestaltung, und zwar die *„Oberfläche eines Volumens“ („poverchnost‘ ob’ema*“) und die *„bewegliche/fliessende Oberfläche“ („dvigatel’naja poverchnost‘/plavnaja“*). Die Ausarbeitung des Volumens, der erste Typ der Oberfläche, vermittle die Materialität des Bildkörpers, sie erschließe sich durch die haptisch-taktilen *(„osjazatel’nye“)* Eigenschaften der Farbe und werde durch Fakturen hergestellt: Favorskij wies hier konkret auf die unterschiedlichen Möglichkeiten des Farbauftrags hin, die bis in die verschiedenen Arten des einzelnen „Farbflecks“ reichen müssten. Mittels der Bearbeitung von Farbe, der Faktura, könne die Körperhaftigkeit der Bildgegenstände in einer unmittelbaren Weise über die Sinnesreizung an den Betrachter vermittelt werden, Favorskij sprach von den *„zu ertastenden Eigenschaften der Fakturen der Oberfläche“ („osjazatel’nye svojstva faktur poverchnosti*“), womit er eine tradierte materialmimetische Vorstellung vom Malen überschritt. Der zweite Typ der Oberfläche, den Favorskij als „bewegt“ und „fließend“ charakterisiert hatte, ließe sich mittels der Farbigkeit, dem gezielten Einsatz des Spektrums sowie durch die formal-schematische Struktur des Bildes erzeugen. Die bewegte, fließende Oberfläche zeichne sich durch das *„Fehlen von Tiefe“* und eine *„klar ausgearbeitete Zweidimensionalität“* aus, sie erzeuge das Gefühl einer *„prinzipiellen Unbegrenztheit“* und *„Abstraktheit“.* [32] In der Konzeptvorlage spitzte Favorskij die haptisch-taktile Sinnesreizung und den Sehsinn zu Spannungspunkten der Wahrnehmung zu, deren harmonisierende Zusammenführung Ziel der Komposition sei.

[32] Die Oberflächentypen, die Favorskij benannte, ähnelten dem Kategorienpaar des „Malerischen“ und des „Zeichnerischen“, das Wölfflin eingeführt hatte: Das „Zeichnerische“ war auf die – auch imaginär erschliessbaren – Linienführungen der Komposition bezogen, das „Malerische“ auf die Gestaltung von Massen. Auf die Ähnlichkeiten der Terminologie zwischen Favorksij, Wölfflin und auch Alois Riegl hat auch Wagner, Favorskij, Teoretik iskusstv, hingewiesen, S. 32.

Die Lehrenden an den VCHUTEMAS setzten also weniger einzelne Wissenschaften als verbindliche Erklärungsmodelle der Wahrnehmung an, sie argumentierten vielmehr in verschiedene Richtungen, indem sie zum einen die Umwelteinflüsse auf die Wahrnehmung betonten, zum anderen aber auch die körpereigenen Prädispositionen. Insgesamt ergab sich ein Bild von einer Wahrnehmung mit flexiblen Grunddispositionen. Gemeinsam war den kunstwissenschaftlichen Modellen, dass sie der ästhetischen Wahrnehmung gegenüber den Sinneswahrnehmungen ein regulatives Potential zumaßen. Die Kunstwissenschaften brachten verstärkt den Körper ins Spiel, betonten aber die äußeren Prägungen: Gegenüber den Vorstellungen von einem natürlichen, empfindenden Körper galt an den VCHUTEMAS das Konzept eines im Kontext seiner Zeit geprägten Körpers und seiner Sinne.

Kurse zu Geschichte und Gesellschaft

Neben den Kursen zur visuellen Wahrnehmung gab es im allgemeinen Lehrprogramm an den VCHUTEMAS eine Reihe an Vorlesungen zu Geschichte und Gesellschaft, die die Entwicklung der Kunst vor dem Hintergrund des revolutionären Verlaufs der Kultur darstellten. Die Vorlesungen zu Geschichte und Gesellschaft, die in den frühen 1920er Jahren an den VCHUTEMAS abgehalten wurden, waren in ihren Grundannahmen sowie Thesen keineswegs kohärent. Zwei dieser Vorlesungen wurden von Theoretikern gehalten, die in persönlichem Austausch mit den Avantgardekünstlern standen, und zeigen das Spektrum der Entwicklungsvorstellungen für die Kunst und die ästhetische Wahrnehmung auf.

Technischer Alltag und zeitgenössische Kunst

Aleksej Toporkov hielt in den 1920er Jahren an den VCHUTEMAS Vorlesungen ab, deren Entwürfe finden sich allerdings nicht in den Unterlagen der Grundlagenabteilung oder der Malereifakultät. Jedoch veröffentlichte Toporkov 1928 das Buch „*Technischer Alltag und zeitgenössische Kunst*“, das, wie er in der

Einleitung anführte, auf seinen Vorlesungen an den VCHUTEMAS basierte.[33] Toporkov zählte zu den Theoretikern, auf die in den Kursen, die an den VCHUTEMAS zum Thema der „Entwicklung der visuellen Wahrnehmung“ eingeführt worden waren, explizit Bezug genommen wurde: Das zentrale Paradigma der Kinetik, das als der Leitbegriff für die Kultur der Gegenwart eingesetzt war, war mit dem Begriff der „technischen Kultur“ verknüpft, den Toporkov seit dem Anfang der 1920er Jahre entwickelt und ausführlich beschrieben hatte.[34] Das Buch über den technischen Alltag knüpfte an die Publikationen an, die Toporkov im Rahmen der Diskussionen um Handwerk und „künstlerische Produktion“ veröffentlicht hatte und in denen er die Qualitäten der „künstlerischen Form“ gegenüber der technischen Gestalt und der handwerklichen Bearbeitung betonte. In diesen Publikationen hatte Toporkov die Auffassung vertreten, dass die rein technisch erzeugte utilitäre Form durch die künstlerische Form vollendet werden müsse. Toporkov ging von einer häßlichen und unförmigen technisch erzeugten Gestalt aus, die zunächst eine erschreckende Wirkung entfalte. Damit schrieb Toporkov der Bildenden Kunst eine Vorreiterrolle im gesamten Bereich der Gegenstandgestaltung zu (und stellte sie damit auch die Künstler über die Ingenieure). Aufgabe der zeitgenössischen Künstler sei es, der durch die technische Entwicklung deformierten Lebenswelt ein anderes Gesicht zu geben.

Toporkov wandte sich in einem eigenen umfangreichen Kapitel dem Problem der Materialbearbeitung in Handwerk, Technik und Kunst zu und betrachtete das Handwerk aus einer soziologischen Perspektive. Er beurteilte die kulturelle Rolle des Handwerks als Auslöser für *„Emotionen“* und charakterisierte die handwerkliche Materialbearbeitung in diesem Sinne als *„subjektiv*“. Toporkov meinte aber auch, dass bestimmte Oberflächenwerte dem Abbau solcher subjektiven Ästhetiken dienen könnten. In seinen früheren Aufsätzen hatte er bereits *„Schliff und Polierung*“ des modernen Rennautos als ein Paradebeispiel für die künstlerisch überarbeitete technische Form hervorgehoben. In der Schrift über den technischen Alltag ging er außerdem auf die Verschalung des Motorboots ein

[33] Toporkov, Aleksej: Techničeskij byt‘ i sovremennoe iskusstvo, Moskau 1928. Vorwort des Autors, S. 5-18, S. 5.
[34] RGALI, f. 681, op. 2 , d.138/1, l. 1.

(ABB. 27a +b).[35] In den industriellen Verarbeitungsmöglichkeiten von Materialien und den solchermaßen erzeugten Oberflächen sah Toporkov eine idealtypische Synthese von Form, Funktion und Oberflächen, in der sich visuelle und haptisch-taktile Eigenschaften verschränkten. Die Vorstellung von einer solchen idealtypischen Synthese wandte Toporkov ebenfalls auf die Maltechnik: *„In einem Bild ist, wenn es gut gemacht ist, jedes Stückchen der Leinwand gründlich durchgearbeitet*."[36] Dieses Durcharbeiten der Bildfläche nannte Toporkov die Faktura des Bildes. Wie schon bei Ševščenko kennzeichnete die „gute" Faktura auch bei Toporkov einen Zustand der Be- und Überarbeitung, welcher das kulturelle Erzeugnis gegenüber dem Rohen des Alltags ausweise.

Zur Illustration seiner Thesen bildete Toporkov einen Stoffentwurf Ljubov Popovas ab (ABB. 28).[37] Er stellte die Stoffentwürfe Popovas als gelungene und innovative künstlerische Form dar und lobte den durch das Stoffmuster gewonnenen ästhetischen Mehrwert. Die geometrische Ornamentierung, die Popova in ihrem Stoffentwurf anwandte, charakterisierte Toporkov als ein gestalterisches Schlüsselverfahren und verband die Ornamentierung mit einem technisch inspirierten Fortschrittsoptimismus. Das Material Stoff scheint auf den ersten Blick weit entfernt von Toporkovs Visionen von „Schliff" und „Polierung", die er anderen Stellen betonte. Der Stoffentwurf von Popova verdient einen genaueren Blick, um zu zeigen, welche Aspekte dieser Arbeit Toporkov betonte und welche er vernachlässigte, um darin eine ideale künstlerische Form zu sehen: In den Selbstinszenierungen der Künstlerinnen der Avantgarde spielten die Stoffe, und die daraus gefertigten Kleidungsstücke, eine große Rolle (ABB. 29), sie sind deshalb in der kunsthistorischen Forschung bereits stark beachtet worden. In ihren Texten betonten die Künstlerinnen die leichte technische Herstellung, die geometrische Musterung des Stoffes brächte Ornamentierung, Material, Stoff und Produktion in einen funktionalen Zusammenhang, indem nämlich das Muster direkt bei der Herstellung eingewebt werden könne. Christina Kiaer sah in den Kleiderentwürfen von Varvara Stepanova den Anspruch, Körperlichkeit grundsätzlich neu zu

[35] Toporkov, Techničeskij byt, S. 215.
[36] Ebenda., S. 251.
[37] Ebenda., S. 231.

definieren: Indem die Musterung optisch einen grenzenlos beweglichen Körper suggerierte (ein Effekt, der beim Tragen des Kleides gesteigert werde), könnten die motorischen Grenzen des Körpers zumindest potentiell überschritten werden, so das Anliegen der Künstlerinnen.[38] Im Kontext der frühen sozialistischen Industrie war die Bekleidung auf den neuen Typus der sozialistischen Frau abgestimmt, es ging darum, alte Klassenordnungen zu überwinden und die neuen zu veranschaulichen. Die geometrische Abstraktion der avantgardistischen Stoffentwürfe im zeitgenössischen Bewertungskontext war auch eine Chiffre für die Modernität der sozialistischen Frau.[39]

Toporkovs Wertschätzung der Stoffentwürfe von Popovas scheint vor allem auf diesen Grundlagen zu fußen, dem modernen Aussehen und der technischen Herstellung, und weniger auf der Integration von Körperfunktionen oder gar den Materialeigenschaften von textilen Stoffen. Toporkov fand sowohl in der geometrischen Abstraktion als auch in der Materialvision vom „Schliff“ und der „Polierung“ Chiffren und Vorbilder für die ideale künstlerische Gestaltung im modernen sozialistischen Zeitalter. In seinen Vorlesungen an den VCHUTEMAS konkretisierte Toporkov mit dem Begriff der „technischen Kultur“ vor allem die Fortschrittshoffnungen, von denen die junge Sowjetunion getragen war. Die technische Entwicklung selbst sei aber, das betonte Toporkov in seinen Ausführungen, als eine durchaus zwiegespaltene Erfahrung anzusehen.[40] Er verband den technischen Alltag auch mit heterogenen und verstörenden Eindrücken. Es bedurfte also einer Reihe an artifiziellen Verfahren, um zu einem positiven Konzept von der „technischen Form“ und der mit optimistischen Technikvisionen verbundenen „kinetischen Wahrnehmung“ zu gelangen. Wie die geometrische

---

[38] Kiaer, Christina: The Russian Constructivist Flapper Dress, in: Critical Inquiry 28 (2001), 1, S. 187-245, S. 207. Kiaer hebt in ihrer Gesamtargumentation darauf ab, dass die Konstruktivistinnen auf ein androgynes Gegenkonzept zu den etablierten geschlechtlichen Bestimmungen des Körpers zielten, S. 233/234.

[39] Ruane, Christine: Clothes Make the Comrade: A History of the Russian Fashion Industry, in: Russian History 23 (1996), S. 311-323. Toporkov zitierte in seinem Buch aus einem zeitgenössischen Kommentar zu den avantgardistischen Stoffentwürfen (Zajkov: Na chlopčatobumažnoj fabrike, Moskau 1927, S. 121): Dort wurden die Stoffentwürfe als gelungene Überführung des künstlerischen Suprematismus in die Gebrauchskunst besprochen, Toporkov, Techničeskij byt‘, S. 233-234, Abb. S. 231 .

[40] Zu den durchaus verbreiteten Zweifeln an den Segen des technischen Fortschritts s. auch Steinberg, Mark D.: Modernity and the Poetics of Proletarian Discontent, in: Language and Revolution. Making Modern Political Identities, hg. von Igal Halfin, London 2002, S. 105-134.

Abstraktion könne auch die *„gute“* Faktura einen besonderen visuellen Impuls schaffen. Die geometrische Abstraktion sowie eine gute Faktura, kurz *„Schliff“* und *„Polierung“*, bildeten zentrale Faktoren in einem positiven Konzept einer dynamisierten (*„kinetischen“*) Wahrnehmung.

Die „Dialektik der materiellen Kultur“

In den 1920er Jahren drang die dialektische, teleologische Geschichtsauffassung, das zentrale Dogma der sowjetischen Geschichtstheorie, auch in die Diskussionen an den VCHUTEMAS ein. Auf Weisungen des NARKOMPROS hin sollte auch an den VCHUTEMAS die materialistische Kulturtheorie als Fach etabliert werden: Am 27. September 1922 stellte Boris Kušner seinen Kurs *„Dialektik der materiellen Kultur und der Kunst“ („Dialektika material'noj kul'tury i iskusstva“)* der Planungskommission der Grundlagenkurse vor.[41] Boris Kušner gehörte zu der Gruppe der sogenannten „Produktivisten“ und publizierte in der Zeitschrift der „Linken Front der Kunst“ (LEF) zur Rolle der Kunst in der industriellen Massenproduktion.[42] In den frühen 1920er Jahren gehörte er auch zu der Gruppe von Theoretikern und Künstlern, die am künstlerischen Forschungsinstitut INCHUK (Institut für künstlerische Kultur) die Theorien und Methoden des Konstruktivismus entwickelte. Sein Konzept der „Dialektik der materiellen Kultur“ wurde als Einführung und Grundlage für die kunstwissenschaftlichen Kurse vorgesehen. Gleichzeitig wurde angeregt, dass Kušner den Kurs speziell zur Vorbereitung und Unterstützung der Planungskommission abhalten solle. Dies lässt vermuten, dass die Kenntnisse der Lehrenden von der zeitgenössischen ideologischen Deutung des Begriffs der „materiellen Kultur“ und ihren – vermeintlich – dialektischen Strukturen relativ gering waren und dass dieser Begriff daher eigene Theoriebildungen herausforderte.[43]

---

[41] RO GTG, f. 148, d. 108.

[42] Maria Gough erwähnt diesen Kurs in: Tarabukin, Spengler and the Art of Production, in: October 93 (2000), S. 79-108, S. 107, und vergleicht Kušners Konzept mit Tarabukins Entwurf von einer “Immaterialisierung” der Lebenswelt.

[43] RGALI, f. 681, op. 2, d. 165 (Učebnye plany i programmy otdelenija (1922-1926), l.3 (Programma kursa dialektika material'noj kul'tury i iskusstva (Boris Kušner).

Kušner entfaltete in seinem Kurs die zentrale These von einer *„ungegenständlichen“ („bezpredmetnoe“)* Kultur der Zukunft. Mit der These von der „ungegenständlichen“ Kultur verband er auch ein spezifisches Regime der Wahrnehmung, das zum Auseinandersetzungspunkt für die künstlerischen Versuche der Lehrenden an den VCHUTEMAS werden sollte. Die Vorlesung war in drei aufeinander aufbauende Themenbereiche gegliedert. Nach einer allgemeinen Einführung in die Idee der dialektischen Entwicklung von Geschichte und Kultur widmeten sich drei Vorlesungen der „Kultur des Dings“ und den historisch und gesellschaftlich verschiedenen sozialen Gebrauchsweisen von Alltagsobjekten. Der zweite Teil betrachtete die Auswirkungen der industriellen Massenproduktion. In den letzten Vorlesungen ging es schließlich um die Ästhetik und die Entwicklung der Kunst. Kušner unterschied analog zur Entfremdungstheorie von Marx zwischen der materiellen und sozialen Funktion von Dingen, er betonte die Differenz zwischen einer einfachen materiellen Bedürfnisbefriedigung und einer weitergehenden sozialen Funktion von Dingen. Zu der sozialen Funktion trüge die künstlerische Gestaltung maßgeblich bei, indem sie beispielsweise, wie Kušner gemäß marxistischer Vorstellungen argumentierte, die Klassenzugehörigkeit anzeige. In den Vorlesungen zur industriellen Gesellschaft betonte er den hierarchisierenden Effekt, den der soziale Gebrauch von Gegenständen in der Klassengesellschaft verstärke. Kušner spricht von der „sozialen Dauer“, die normativen Statusfunktionen werden durch den „Standard“ und die „Mode“, die Elemente der kapitalistischen Massenproduktion, aufrechterhalten. Die zukünftige Kunst hingegen erstelle, wie Kusner kühn behauptete, ähnlich wie in planwirtschaftlichen Produktionsverläufen, neue Richtwerte *(„orientirovka“),*[44] und sei damit in der Lage, die gesamte Bedürfnisstruktur einer Gesellschaft umzulenken. Die vier letzten Vorlesungen zeichneten dieser These entsprechend in fulminanten Begriffszusammenstellungen aus Ästhetik und Wirtschaft sowie aus der höheren Mathematik und Technik ein Bild der neuen „ungegenständlichen“ Kultur und Kunst der Zukunft. Kušner deutete in zwei Begriffen die konkrete Gestalt dieser Kunst an: Zur Beschreibung des Aussehens der neuen Kunst benutzte Kušner zum einen den

[44] In der Planwirtschaft bezeichnet der Begriff „orientirovka“ („Orientierung“/“Planwert“) die staatliche Vorgabe bestimmter Produktionsziele.

Begriff des „*Integrals*“, die lineare Darstellungen von – ursprünglich mathematischen – Funktionsverläufen. Der zweite wichtige Begriff war die „*ustanovka*“, der wörtlich „*Installation*“ meinte und von den Produktivisten eingeführt wurde, um die Gestaltung moderner technischer Systeme zu beschreiben. (Zum Beispiel sah man in Schaltsystemen elektrischer Anlagen die „ustanovka“ paradigmatisch realisiert.)[45] In dem Begriff der „ustanovka“ zeichnete Kušner ein Bild der materiellen Kultur der Gegenwart als einen Kreislauf immaterieller Ströme. In dem letzten Kapitel „Die zukünftige bildenden Kunst“ beschrieb Kušner als Aufgabe der neuen Kunst die „*Produktion künstlerischer Werte im System der postindustriellen Produktion“ („proizvodstvo chudožestvennych cennostej v sisteme postindustrial'nogo proizvodstva*“). Die Vorlesungen beschrieben einen zunehmenden Abstraktionsgrad der künstlerischen Gestaltung im Gleichschritt mit einer zunehmenden Immaterialisierung der Arbeits- und Lebenswelt. Kušner bemühte sich darum den zeitgenössischen Arbeitsbegriff in seine Argumentation zu integrieren: Zu den zeitgenössischen Technikvisionen gehörte auch die Vorstellung, dass sich die Qualität der Arbeit selbst umwandeln werde. Die erhoffte Entdifferenzierung zwischen Organisationstätigkeiten und körperlicher Arbeit übertrug Kušner – wie andere Theoretiker des Produktivismus auch – in ihre ästhetische Theorie. Während Tatlin nach einem Kunstkonzept suchte, das den physischen wie auch psychischen Aspekt von Arbeit integrieren könne, argumentierte Kušner mit einer umfassenden Transformation der Sinne, und damit auch des körperlichen Empfindens, in der künstlerischen Tätigkeit.

Kušner legte seiner Argumentation, ähnlich wie Toporkov, eine utopische Technikvision zugrunde, um den formalen Wandel in der Kunst zu begründen und neue Gestaltungsformen vorzustellen. Er folgte der Idee eines teleologisch strukturierten historischen Transformationsprozesses gemäß der zeitgenössischen politischen Ideologie. Während es Toporkov allerdings vorrangig um die Frage nach der Gestaltung in einer komplexer – und unansehlich – werdenden Wirklichkeit ging, entwarf Kušner ein hermetisches Zukunftsbild und implizierte eine umfassende Transformation der Wahrnehmung. Kušner entwarf weniger eine neue

[45] Gough, Tarabukin, S. 105. Tarabukin verweist in seiner Publikation Ot mol'berta k mašine, Moskau 1923, explizit auf Kušner, S. 30, FN 1.

schöne Welt der interessanten Formen und Materialien, wie es Toporkov getan hatte, sondern vertrat die Vision von einer Immaterialisierung der Kultur. Die Kategorie der Faktura kam in Kušners Texten bezeichnenderweise nicht vor, da sie in den aktuellen Diskussionen bereits zu stark mit dem haptisch-taktilen Empfinden assoziiert worden und damit zu einem neuralgischen Punkt der Auseinandersetzungen geworden war.

In den kunst- und gesellschaftswissenschaftlichen Kursen an den VCHUTEMAS wurden verschiedene Entwicklungsvorstellungen aus den Bereichen der Wahrnehmung, Geschichte und Gesellschaft diskutiert, wobei die Lehrenden sehr unterschiedliche Gedanken über die derzeitige und die zukünftige Verfassung des Menschen und seiner Wahrnehmung äußerten. Die kunstwissenschaftlichen Kurse umkreisten letztendlich das Problem der primären Wahrnehmung und der konkret wirksamen Umgebung in einem steten Wechsel von Inklusion und Ausschluss. Die Künstler standen vor der Aufgabe, sich im Rahmen dieser Entwicklungsvorstellungen zu orientieren und diese in den Bereich der Kunst, der Lehre sowie in eigene Arbeiten zu übertragen.

PRAXISVERSUCHE ZUR FAKTURA

Die kunst- und gesellschaftswissenschaftlichen Vorlesungen enthielten nur implizite Anhaltspunkte für die künstlerische Gestaltung, etwa wenn Toporkov von der „guten“ Faktura sprach. Es gab jedoch auch malpraktische Einführungen, die ebenso von den inhaltlichen Umstrukturierungen der Lehre betroffen waren. Maltechniken wurden an den VCHUTEMAS vor 1921/1922, also bevor die Lehrprogramme nach dem Zusammenschluss mit der Kunstgewerbeschule vereinheitlicht werden sollten, noch in starkem Maße orientiert an der akademischen Ausbildung gelehrt. In dem Kurs *„Einführung/Bekanntschaft mit der Faktura“ („Znakomstvo s fakturoj*“)[46] wurde noch eine recht traditionelle Auffassung akademischer Maltechnik vertreten. Die Faktura war in dem Kurs als der Farbauftrag in einer aus Schichten modellierten Malerei bestimmt. Die Aufgabenentwürfe bestanden in Übungen zum *„Schichten*

[46] RGALI, f. 681, op. 2, d. 138/1, l. 14 (um 1921). Der Terminus der Faktura ersetzt hier den früheren Begriff für Maltechnik „technika živopisi“.

des Farbauftrags“, *„Sättigung einer Farbschicht auf der anderen und Dicke der Schicht“* und *„Kontakt der Farbschichten“.*

Das „Laboratorium zur Untersuchung der Malerei“

Im Unterschied zu diesen tradierten Anwendungen des Farbauftrags formierten sich aber auch Ansätze, die Maltechnik grundsätzlich neu zu definieren: In der Malereifakultät wurde 1921/1922 ein *„Laboratorium zur Untersuchung der Malerei“* geplant (*„Programm organizacii laboratorii po izučeniju živopisi* (1921/1922)“.[47] Das Laboratorium stellte den Versuch vor, verschiedene Ansätze, mit der Maltechnik zu experimentieren, auf eine systematische Ebene zu stellen und damit auch überkommene Vorstellungen von Bildraum und Bildkörper umzuarbeiten. Das Laboratorium habe zwei Ziele: Es gehe zum einen um die *„Erforschung und Ausarbeitung der Fragen der Könnerschaft und Technik der Malerei“*. Gleichermaßen werde aber das pädagogische Ziel verfolgt, maltechnische Kompetenz als eine von der *„schöpferischen Individualität*“ unabhängige *„wissenschaftlich-technische*“ Fähigkeit zu erwerben. Das Betonen der „wissenschaftlich-technischen“ Seite der Maltechnik setzte die vorrevolutionäre Kritik an der „manera“ fort. Die Faktura war in dem Konzept des Laboratoriums als objektivierbares Verfahren aufgefasst und in einem systematischen Überblick über die Bestandteile der Malerei neben Farbe, Form, Konstruktion sowie Materialien gestellt. In dem Laboratorium sollten eigene praktische Übungen zur Ausarbeitung und Zusammenstellung dieser einzelnen Elemente durchgeführt werden, außerdem fanden Besprechungen von Kunstwerken aus verschiedenen Epochen und an „gegenständlichen Beispielen“, d. h. an angewandter Malerei, Wandmalerei oder Kunstgewerbe, statt. In vielen Einzelschritten konnten dann verschiedene malerische Verfahren auf der Basis einer genauen Kenntnis der verwendeten Materialien entwickelt und geübt werden. Es ging also um das Ansammeln von Erfahrungswerten bis zur „wissenschaftlich-technischen“ Beherrschung der Maltechnik.

[47] RGALI, f. 681, op. 2., d. 138/1, l. 21.

Die Ergebnisse aus den einzelnen Übungen führen eine Reihe materieller Zustände des Werks auf dem Weg zur Vollendung vor. Die einzelnen Übungen bis hin zum gelungenen Objekt dokumentieren einen Lernprozess, an den einzelnen Schritten liesse sich demnach nicht nur der Grad der „wissenschaftlich-technischen" Beherrschung ablesen, sondern auch der zunehmende Abstand von der negativ konnotierten „schöpferischen Individualität". Eben in diesem Lernprozess bilde sich ein neuer Persönlichkeitstypus heraus. Der Plan des Laboratoriums war wie die kunstwissenschaftliche Kurse waren von der Grundthese getragen, dernach das malerische Schaffen, als „wissenschaftlich-technisch Beherrschung", auch dem Abbau von Individualitätsmerkmalen dienen könne.

Das Laboratorium wurde in dieser Form nicht realisiert, und es ließen sich auch keine vorbereitenden Musterstücke recherchieren. Die Faktura spielte jedoch eine zentrale Rolle in den Unterrichtsentwürfen aus den Jahren zwischen 1921 und 1923/24. In dieser Zeit standen die Künstler vor der Aufgabe, die Vorstellungen und Vorgaben, die in den kunst- und gesellschaftswissenschaftlichen Kursen skizziert wurden, in ihren eigenen Arbeiten und Seminarprogrammen umzusetzen.

Ljubov Popovas Farb-Kurse

Ljubov Popova leitete 1920 bis 1923 das Sekretariat der Planungskommission für die Grundlagenkurse an den VCHUTEMAS und war aufgrund dieser Tätigkeit mit den Inhalten der kunstwissenschaftlichen Kurse vertraut.[48] Anfang der 1920er Jahre entwickelte sie eine Reihe an Konzepten und Aufgabenstellungen für ihre praktischen Kurse in Malerei an der Grundlagenabteilung der VCHUTEMAS. Parallel zu ihrem Kurs in der Sektion „Farbe" der Grundlagenabteilung bot sie ab 1923 an der Malereifakultät den Kurs *„Maximale Ausarbeitung der Farbe" („maksimal'noe vyjavlenie cveta")* an.[49] Nachdem Popova sich ab 1922 an den Planungen für eine

[48] Die Biografie Popovas und umfassende Werküberblicke stellen dar: Sarabianov, Dmitri V./Adaskina, Natalja L.: Ljubov Popova, New York 1990; Ausst.-Kat. L. S. Popova, Tret'jakov-Galerie Moskau, 1990; Sarab'janov, Dmitrij: Ljubov' Popova. Živopis', Moskau 1994. Diese Darstellungen folgen im Wesentlichen dem Narrativ der modernen Kunst als Abstraktion.

[49] Lodder, Christina: Russian Constructivism, New Haven/ London 1983, S. 124. 1923 wurde die Grundlagenabteilung in drei thematische Bereiche („koncetry") unterteilt („Fläche-Farbe" („plostkostno-cvetovoj koncentr"), „Volumen-Raum" („ob'emno-prostranstvennyj koncentr"), „Raum-Volumen" (prostranstvenno-ob'emnyj koncentr"). Popova übernahm den Bereich „Fläche-Farbe" („ploskostno-cvetovoj koncentr").

„Produktionswerkstatt“ an den VCHUTEMAS beteiligt hatte, fasste auch sie ihre malerischen Arbeiten als Modelle für die Gegenstandsgestaltung auf. Popova arbeitete neben der Lehre intensiv an ihren eigenen Werken, die sich im Vergleich zu ihren Lehrentwürfen betrachten lassen.[50] In ihrem Nachlass befinden sich vorbereitende Skizzen für ihre Kurse sowie verschiedene andere Materialien aus dem Kontext der Planung der Grundlagenkurse, wie zum Beispiel die Seminarentwürfe von anderen Lehrenden oder Broschüren, die vom NARKOMPROS zum Thema der Kunstausbildung herausgegeben wurden. Diese Aufzeichnungen dokumentieren, wie Popova ihre Kurskonzeptionen entwickelte, veränderte und welche kulturellen Probleme sie interessierten. Zahlreiche Notizen zur Entwicklung von Kultur und Kunst geben Aufschluss über Popovas Rezeption kunstwissenschaftlicher Theorien.[51] Diese Materialien zeigen, wie stark die künstlerischen Arbeitsweisen in dieser Zeit von Konflikten zwischen ästhetischen Theorien, politischen Forderungen und künstlerischen Ansprüchen geprägt waren.[52]

Unter den Textentwürfen, die im Nachlass aufbewahrt sind, finden sich eine Reihe an Aufzeichnungen, in denen Popova Überlegungen zu Entwicklungsprozessen in Kultur und Kunst notierte und Periodisierungen entwarf. Die Kategorie der Faktura behandelte sie dabei als ein tragendes Entwicklungsmerkmal der Kunst, wobei sie eine vorrevolutionäre Argumentation geschickt mit der ideologischen Rhetorik des Materialismus verband. Als Faktura bezeichnete Popova die „Materialisierung“, oder auch die „Verdinglichung“, der Farbe im Bild: *„mittels der Faktura materialisiert sich die abstrakte Farbigkeit, verdinglicht sich“ („pomošč’ju faktury otvlečenno-kačestvennoj cvet*

---

[50] Von den studentischen Arbeiten, die in ihren Kursen enstanden, ließen sich keine Beispiele recherchieren. Studentische Arbeiten aus den VCHUTEMAS sind in dem Archiv von Selim Chan-Magomedov erhalten und abbgebildet in dessen Monographie über die VCHUTEMAS, Chan-Magomedov, Selim O. (Hg.): Vhutemas. Moscou 1920-1930, Paris 1990.

[51] Natalja Adaskina hat darauf hingewiesen, dass sich mittels dieser Schriftzeugnisse Werkprozesse kontextualisieren ließen. Auch andere Künstlernachlässe könnten unter diesem Aspekt noch eingehender untersucht werden, soweit sie zugänglich sind. Der Nachlass von Rodčenko befindet sich im Familienbesitz, Lavrentev hat ebenfalls betont, dass Rodčenko die Notizen zu Kultur und Geschichte zur strukturierenden Vorbereitungen seiner Arbeiten dienten: “textual apparatus was an especially important tool for Aleksandr Rodchenko, whose paintings, drawings and constructions demand an understanding of the development of nineteenth- and twentieth-century pictorial culture if they are to be understood”, in: Lavrent’ev, Aleksandr: On Priorities and Patents, in: Ausst.-Kat. Rodčenko, Museum of Modern Art, New York 1998, S. 51-61, S. 51.

[52] Adaskina, N. L.: Ljubov’ Popova. Put’ stanovlenija chudožnika-konstruktory, in TE 11 (1978), S. 17-23.

materializuetsja, osuščestvljaetsja").[53] Dieses Phänomen sei erstmals in der impressionistischen Farbbehandlung aufgetreten: *„Im Impressionismus hat sich die Farbe mithilfe ihrer malerischen Mittel aus der Darstellung herausgewunden."* [54] Popova setzte diese Auffassung der Faktura von einem früheren Verständnis der Malweise als Manier ab: In einem kurzen Text *(„O živopisi")* über das Schaffen ihrer Künstlerkollegen aus ihrem vorrevolutionären Künstlerkreis, zu dem u. a. die Burljuks gehörten, kritisierte sie deren gestische Malweise und bezeichnete diese Art des Farbauftrags als einen *„Kult der Malerei als solcher"*. [55] In der Faktura nach ihrer eigenen Definition sah sie hingegen die Möglichkeit, die Wirkung des Kunstwerks gezielt zu erweitern und zu intensivieren: So werde *„die Farbe […] zu dem Mittel, das unabhängig von der Darstellung mit seinem konkreten Wesen wirkt".*[56] Das Schlagwort, das Popova gegen die Darstellung setzt, ist die „Konkretheit". Die „Konkretheit" zielte, so war der Begriff auch von Punin gebraucht worden, auf eine verstärkte sensuelle Wirkung. Die „Materialisierung" der Farbe zur Faktura müsse nunmehr mit anderen gestalterischen Verfahren zu einem neuen, katalytisch wirkenden Gesamtkomplex verbunden werden. Sie setzte die verstärkte sensuelle Wirkung der Kunst in Relation zu den neuen, technisch-industriell geschaffenen Lebensbedingungen und ihren notwendigen „Organisationskräften".[57] Popova bezog die „Organisation" – ähnlich wie Kušner die „Installation" („ustanovka") – auf ein funktionales System, wobei sie den eher traditionellen Begriff der „Einrichtung" („oborudovanie") verwendete.[58]

In Popovas Aufzeichnungen und den Schriften Punins lässt sich die Spannbreite der Herleitungen und Ausdeutungen der Faktura erkennen: Während Punin versucht hatte, sich von zeitgenössischen wissenschaftlichen Modellen der

---

[53] Ebenda..

[54] RO GTG, f. 148 (L. S. Popova), d. 75 (Impressionizm kak novoj podchod k cvetu): *„v impressionizme cvet vytečnil lis' iz izobraženija ego pomošč'ju krasjasčich sredstv"*.

[55] RO GTG, f. 148, d. 72 (O živopisi).

[56] Ebenda.: „iz izobraženija cveta selaetsja toj cel'ju, kotoraja vne zavisimosti ot sposoba izobraženija vozdejstvuet svoej konkretnoj suščnost'ju".

[57] RO GTG, f. 148, d. 64, d. 59. Die Motivationen für Veränderung der künstlerischen Mittel sah Popova, diesen Notizen zufolge, im Wandel von Bedürfnissen: So ordnete sie die „Darstellung" den zeitgenössischen Bedürfnissen dem Zeitalter der europäischen Renaissance zu, deren Nachwirkungen bis in die unmittelbare Gegenwart reichten.

[58] Der Begriff „oborudovanie" („Einrichtung" oder „Ausstattung") meint weniger ein konkretes Einrichtungsteil, etwa ein Möbelstück, sondern vielmehr einen funktionellen Komplex („oborudovanie – novyj podcod k proizvodstvu kak princip celeobraznogo oborudovanija"), Ebenda.

Empfindung zu distanzieren, arbeitete Popova Vorstellungen von einer unmittelbaren Empfindung in ihr Kunstkonzept ein. Dazu griff sie auf ihre eigenen künstlerischen Erfahrungen und die für die Künstler zum Teil diffusen Begriffsbildungen der Revolution zurück. Ihre Notizen lassen zwei Anknüpfungspunkte erkennen, zwischen denen sich die Vorbereitung ihrer Kurse bewegten: Zum einen leitete sie die malerischen Mittel aus dem vorrevolutionären Konflikt zwischen Faktura und Manier her und übertrug die dort verhandelten Fragen nach Künstlerhandschrift und sinnlicher Wahrnehmung in die aktuelle Diskussion. Zum anderen betonte sie, im Anschluss an die zeitgenössische materialistische Theorie und politische Rhetorik, den Einfluss der Umgebung und des zeitgenössischen Milieus auf den Künstler und sein künstlerisches Schaffen.

Popovas Farb-Kurs war ein Grundlagenkurs. Für den Kurs entwickelte Popova malerische Übungen, in denen die Studierenden den formal-kompositorischen Bildaufbau mit der Ausgestaltung von unterschiedlichen Materialwerten der Farben kombinieren und so zur Gestaltung von dreidimensionalen Objekten fortschreiten sollten.[59] Die Faktura spielt in diesem Prozess der Ausdifferenzierung der Kompositionen eine zentrale Rolle. Es ging darum, die Anwendung verschiedener Farbsubstanzen anhand von verschiedenen formalen Grundfiguren zu üben. Die vorgegebenen Kompositionsschemata bestanden aus einfachen geometrischen Figuren, die zu unterschiedlichen Anordnungen auf der Bildfläche arrangiert sind (ABB. 31 a, b).[60]

Die Übungen konzentrierten sich auf die Darstellung von vier unterschiedlichen Bildräumlichkeiten – Fläche, Volumen, Raum, Materialkombination.[61] In der Übung „Fläche“ sollten zweidimensionale Strukturen, einfache geometrische Figuren, gestaltet werden, in der Übung „Volumen“ dreidimensionale Strukturen, kubische Körper. In der Übung „Raum“ sollte die Anordnung der Bildkörper im Bildraum geübt werden. Eine der ersten Aufgaben im

[59] RO GTG, f. 148, d. 43 (programma disciplina cveta osnovnogo otdelenija), l. 1-4.
[60] In den Unterlagen von Popova finden sich solche Vorlagen nicht mehr, in dem Familienarchiv von Aleksandr Rodčenko sind aber Kompositionsschemata vorhanden, die dieser in seinem Grundlagenkurs verwendete. Offenbar handelt es sich um Vorlagen, die auch in anderen Kursen verwendet wurden, denn es existieren noch einige malerische Übungen von Studierenden der VCHUTEMAS (ABB. 31b).
[61] RO GTG, f. 148, d. 43, l. 1.

Bereich der „Fläche“ gab vor, *„Spannung, Gewicht, Bewegung, Faktura“* mittels bestimmter Ölfarben auszuarbeiten. In den Anleitungen für ihre Kursübungen nannte Popova genau die jeweilige Pigmentfarben, die für die jeweiligen Übungen verwandt werden sollten. Sie übernahm damit die an Rerberg orientierte materialkundliche Vorgehensweise. Popova deckte mit den von ihr angegebenen Farbtönen die sieben Farbbereiche natürlich vorkommender Pigmentfarben ab – „Krapplack, Mennige, Zinnober, Limonengelb, Smaragd, Ultramarin, Weiß, Schwarz“.[62] In einer weiteren Aufgabe sollten verschiedene geometrische Formen entlang zweier Diagonalen mittels der Farbigkeit und der Faktura zu zwei bildnerischen Gegenstücken ausgestaltet werden (*„Aufbau entlang zweier Diagonalen Gestalten eines Farbgewichts auf der Diagonale von links oben nach rechts unten. Ausarbeitung und Betonung der Faktur entlang der anderen Diagonale.“)* Die Faktura musste bei den Übungen nicht immer durch die Bearbeitung des Farbmaterials hergestellt werden, es konnten auch wie bei einer Collage Materialien eingesetzt werden. [63]

Parallel zur Arbeit an den Aufgabenstellungen für ihren Farbkurs malte Popova eine Reihe von Arbeiten mit dem Titel „Raum-Kraft-Konstruktion“ (ABB. 32). Hier experimentierte Popova intensiv mit Farbmaterialien. Restauratorische Untersuchungen haben Popovas Interesse an den Variationsmöglichkeiten des Malmaterials belegt. Popova benutzte keine vorgefertigten Leinwände und setzte den Farbauftrag unterschiedlich ein, zum Beispiel indem sie die Farben zum Teil direkt, zum Teil in Schichten auftrug, außerdem benutzte sie verschiedene Zusatzmittel und arbeitete lokal mit verschiedenen Firnissen.[64] Die „Raum-Kraft-Konstruktion“ ist aus diagonal geführten Linien und gegenläufig zueinander angeordneten Bögen angelegt. Die Konstruktion ist auf einen nicht grundierten Holzgrund, eine Spanplatte, gemalt, so dass die unregelmäßigen Texturen und Farbigkeit der Holzmaserung als weitere Bildelemente hinzutreten. Die ineinander greifenden, sich überlagernden Linien und Kreisformen bauen eine starke formale Spannung auf. Der räumliche Aufbau bleibt allerdings unklar, da zum einen die

[62] Ebenda.
[63] RO GTG, f. 148, d. 43, l. 3-4.
[64] Ordonez, Eugenia: Technik und Material bei Popova, in: Ausst.-Kat. Ljubov Popova 1889-1924, Museum Ludwig Köln, München 1991, S. 162-168.

Liniengerüste eine räumliche Auffaltung suggerieren und die Kreisbewegungen eine Bewegungsrichtung parallel zur Bildfläche vollziehen, zum anderen die Holzmaserungen des Untergrunds diese räumlichen Wirkungen wieder aufheben. Der Bildraum erscheint vielfach aufgespalten, eine räumliche Dimension entsteht vorrangig durch den Effekt eines im Zerbersten begriffenen Gebildes.[65] In die Linienkonstruktionen sind schwarze, weiße, rote und einige wenige braune und blaue Farbfelder gesetzt. Sie laufen in einer ungenauen Kontur aus und markieren Bewegungsmomente der Konstruktion. Die schwarze, rote und weiße Farbe ist kompakt aufgetragen, das Weiß hat durch die Beimischung von Holzstaub eine körnige Konsistenz. Popova hat für diese Beimischungen direkt aus der Spanplatte, die sie als Untergrund verwendete, Stücke abgehobelt und zu Holzstaub zerschliffen.[66] Gerade durch die Nutzung der Holzplatte als Bildträger und als materialem Bestandteil der Komposition macht Popova deutlich, dass sie einen Ausschnitt eines stofflich verfassten Realraums zeigte.

In den kubistischen Stillleben ging es Popova um die Darstellung eines heterogenen Raumes, die sensuelle Wirkung, die aus dem vermeintlichen Chaos der reliefartig hervortretenden Bildform entstand, vermittelt den Eindruck einer in Auflösung begriffenen Gegenwart. In den Raum-Kraft-Konstruktionen entstehen die Texturveränderungen der Farbfelder als unmittelbare Resultate der Bewegung der Konstruktion. Popova versucht, mittels der formalen Organisation des Bildraums – der den Bildraum umspannenden Kreisbewegung – eine innere Spannung der Komposition zu gestalten. Gerade die weißen Farbfelder zeigen eine selbsttätige Materie, die der Logik der Kraftbewegung der formalen Komposition folgt und einen Stoff, das Holz, in einen unstrukturierten Haufen verwandelt. Popova führte dem Betrachter in diesen Arbeiten, in denen sie mit materialen Oberflächen experimentierte, keine unbestimmte sinnliche Stofflichkeit vor, sondern eine von

---

[65] Vorbilder für die „Raum-Kraft-Konstruktionen“ fand Popova sicher in Maschinenteilen, die zu den Stilllebenutensilien im Bestand der VCHUTEMAS gehörten (ABB. 30). Popova selber konzipierte auch „Seminare“, in denen es um das Studium der Maschinenmechanik ging, s. RO GTG, f. 148, d. 58 (Plan seminarii Ponjatija izobrazitel’nosti, organizacii (konstrukcija), utilitarnost‘ i t.d.): „Analiz […] po primeram konstrukc. (proekty, čertezi, sooruženija, mašin i ich otdel. častej”); zur Maschinenmetaphorik der russischen Avantgarde s. Railing, Patricia: „The Machine is no more than a Brush.” Morphology of Art and the Machine in Russian Avantgarde Theory and Practice, in: The Structurist 35-36 (1995-1996), S. 49-56..

[66] Diese Information basiert auf einem Gespräch mit Maria Kokkori, die Arbeiten von Popova eingehend restauratorisch untersucht hat, 12. Mai 2013.

Kräfteverhältnissen durchwirkte Materie. Die stark betonten materialen Bestandteile, die körnigen Farbfelder und der Holzuntergrund, koppeln sich von der Gesamtbewegung ab, an diesen Stellen scheint die gesamt Raum-Kraft-Konstruktion zu implodieren. Das haptisch-taktile Moment bringt somit auch einen Widerstand in die Konstruktion ein.

Popova wirkte in ihrem malerischen Arbeiten auf eine Ansprache der haptisch-taktilen Wahrnehmung hin, die aber als immer relational zu anderen Seheindrücken, etwa von Bewegung oder Raumgliederung, verstanden war. Eine handschriftliche Notiz *„Erklärung zu den Arbeiten 1920-1921 (Dez. 1922) 5 Nov [‚maslo-faner']"*[67] belegt, dass Popova mit den Raum-Kraft-Konstruktionen eine Revision der kubistischen Formzerlegung anstrebte und einen ideologisch geprägten Blickwinkel auf das Thema des Materials richtete: *„Über die unmittelbare mechanisch-anschauliche Arbeit hinaus bewirkt die Konstruktion eine ideologische Arbeit, da sie in ihren Formen eine Spiegelung unserer Zeit ist."* Die bildnerische Konstruktion sei in dem Sinne ideologisch, als dass sie in idealtypischer Weise ein „Organisationsprinzip" verdeutliche. Ihrer Werkbeschreibung fügte sie noch einen wichtigen Kommentar hinzu: Es ginge vor allem um das Offenlegen („obnaženie") der Gestaltungsprinzipien. Popova konnte den Farbkurs in dieser Form nicht fortsetzten, da 1923 die Grundlagenabteilung in neue Schwerpunkte unterteilt und die Lehrprogramme neu abgestimmt wurden. Popova arbeitete nun in dem 1923 eingeführten Schwerpunkt *„Farbe-Fläche" („ploskosno-cvetovoj koncentr*"). Der Schwerpunkt „Farbe-Fläche" sollte der Konzeptvorlage von Favorskij folgen, in der dieser die malerischen Oberflächen nach bestimmten Typen systematisiert hatte. Während das Experimentieren mit Farbmaterial und Malweise in den frühen Kursen Popovas noch nicht durch solche Vorgaben vorstrukturiert war, so wurden nun die Gestaltungsmöglichkeiten in ein Schema eingepasst. Favorskijs Theorie folgend sollten sich in der Komposition alle Bildelemente in idealtypischer Weise zu einem Gesamteindruck verbinden, wobei die Synthese verschiedener Sinneseindrücke leitend war. In Popovas Unterlagen findet sich ein Konzept des Kurses, in dem Vorschläge für die praktischen Übungen gemäß den neuen Vorgaben gemacht

[67] RO GTG, f. 148, d. 26 (Ob'jasnenie k rabotam 1920-21 g., Dez. 1922).

werden.[68] In den Übungen spielte die Faktura nunmehr eine untergeordnete Rolle beim Ausarbeiten der Bildräumlichkeit. Das Farbmaterial wurde in erster Linie unter dem Aspekt betrachtet, wie sich seine stofflichen Eigenschaften in Bezug zur Farbigkeit und Farbwirkung verhalten, wie folgende Beschreibung zeigt: *„1. Übung: Ausarbeitung der Farbe. Die Aufgabe besteht in der Untersuchung der Farbe als einem konkreten malerischen Element mittels der praktischen Arbeit an der Analyse der Eigenschaften und Wechselwirkungen des Farbmaterials, den reinen Farben und ihren Beziehungen im Spektrum."* In einer weiteren Übung aus dem Kurs, den sie im zweiten Ausbildungsjahr anbot, stellte Popova die Faktura ebenfalls in den Dienst der Bildräumlichkeit, Ziel war *„a) Ausarbeiten des Raums mittels der Farbe und Durcharbeiten der Faktura* ***im malerischen Sinne*** [Hervorhebung A.K.] *b) Ausarbeiten der Eigenschaften des Raumes mittels der Farbe zum Beispiel seiner physikalischen Eigenschaften: Gewicht, Schwere u. a. c) Ausarbeiten von räumlichen Kombinationen […] d) Ausarbeiten eines einheitlichen Raumes mittels der Farbe, dynamischer, statischer Raum."*[69] Der Einsatz der Faktura war hier mit dem Zusatz „*Faktura im malerischen Sinne*" versehen, diese Formulierung weist ebenfalls darauf hin, dass es hier weniger um die materialen Eigenschaften der Farbe ging, sondern um das Verschleifen von haptisch-taktilen Momenten mit den Eindrücken der Farbigkeit. In solchen Übungen näherte Popova sich wieder den akademischen Regeln zur Ausarbeitung der Bildräumlichkeit an. In anderen Entwürfen für Übungen zu „Volumen", „Raum" und „Materialkombination" hingegen erhielt die Faktura mit wieder eine größere Eigenständigkeit: Mittels der Faktura konnte durch das Ausarbeiten einzelner materialen Oberflächen Eigenschaften der Bildkörper, „Gewicht, Schwere", definiert werden. Im Anschluss wurden diese Elemente allerdings wieder in den Dienst einer übergeordneten ordnenden Struktur gestellt: So sollten die Studenten zur Gestaltung eines bildnerischen Raumes zunächst erneut ein Gerüst aus Linien und Formen, ein „Schema", anlegen und dann dieses Schema durch die Faktura ausarbeiten (*„Betonung des Organisationsschema mittels charakteristischer Faktura der Farbe").*[70] Während Popova in den Übungen, die sie

[68] RO GTG, f. 148, d. 44, l. 1-2.
[69] RO GTG, f. 148, d. 44, l.1-2, 2.
[70] RO GTG, f. 148, d. 45.

Anfang der 1920er Jahre relativ frei von Vorgaben entwickeln konnte, auf die haptisch-taktile Wahrnehmung zusteuerte, drängte sie in den späteren, vom kunstwissenschaftlichen Rahmenprogramm stärker beeinflussten Kurse solche sensuellen Sinneserfahrungen wieder zurück.

Farbe und Faktura in den Produktionswerkstätten

Die Lehre im Bereich Malerei war im Verlauf der 1920er Jahre zunehmend von der Frage bestimmt, inwieweit die eingeübten künstlerischen Praktiken für die Gegenstandsgestaltung nutzbar gemacht und in den Produktionsprozess eingefügt werden könnten. Die Lehrenden in den künstlerischen Fakultäten entwickelten den Vorschlag, „Produktionswerkstätten" einzurichten, so dass ihre Arbeiten in einen neuen Verwendungszusammenhang eingehen könnten. In den Jahren 1923 und 1924 schuf Popova kaum malerische Arbeiten, sondern beschäftigte sich ab 1923 bis zu ihrem frühen Tod im Mai 1924 mit der Planung dieser „Produktionswerkstätten" und fertigte die bereits vorgestellten Stoffentwürfe.

Popova legte 1923 gemeinsam mit Aleksandr Rodčenko, Nikolaj Lavinskij und Aleksandr Vesnin einen Vorschlag vor, in dem sowohl die Ziele der Werkstätten als auch ein spezielles zweijähriges Lehrprogramm erläutert wurden.[71] Das Lehrprogramm sah einen „wissenschaftlich-technischen" Bereich und einen „Produktionsbereich" vor. Der wissenschaftlich-technische Teil war eng auf das Lehrprogramm der Grundlagenabteilung bezogen, parallel dazu sollten Vertiefungskurse stattfinden, so zum Beispiel zum Thema „*Die Technologie der Materialien in der heutigen Produktion*". Die erworbenen Kenntnisse sollten schließlich im Produktionbereich, im Theater, der Bekleidung, der Reklame, der Innenausstattung und der Kleinindustrie angewandt werden. Popova nannte ihre Arbeiten nun explizit „*Farbkonstruktion*" und definierte sie als „*ein Ganzes in einer bestimmten Form, Tonalität, Rhythmus*".[72] Im Programm der

[71] RO GTG, f. 148, d. 34 (Konspekt programmy proizvodstvennoj (chud. promyšlennoj) masterskoj), dazu Adaskina, Natalija: Proekt "proizvodstvennoj masterskoj osnovnogo otdelenija" – pervaja programma dizajnerskogo obrazovanija, in: Problem istorii sovetskoj architektury 4 (1978), S. 50-56.
[72] RO GTG, f. 148, d. 42; RGALI, f. 681, op. 2, d. 165, l. 50 *(„Dejstvie cveta, kak materializovannoj sily dolžno byt' jasno: 1) v sisteme ego tona, naprjažennost' vesa, ritmičeskogo dviženija, faktury 2) v organizacii dannych cvetovych materialov v odno celoe v opredelennoj forme, tonal'nosti, ritem (cvetovaja konstrukcija)").*

Produktionswerkstätten ging es nunmehr darum, die Materialien als Bestandteile der Konstruktion so vorzubereiten, dass sie eine harmonisch wirkende Einheit bildet. Die Bearbeitung der Farbe erhielt damit einen anderen Charakter als in den früheren Entwürfen für die prodädeutischen Kursen*:* In den früheren Übungen sollte die formale Komposition durch die Ausgestaltung der Materialwerte zu einem spannungsvollen Ensemble ausdifferenziert werden. Im Gegenstand hingegen, um den es in den Produktionswerkstätten ging, sollten die Materialwerte in bestimmter Weise wirken, aus der Formulierung „*bestimmte Form, Tonalität, Rhythmus*“ sprach der Wunsch nach einer harmonischen, leichten und angenehmen Handhabung.

IX MALEREI UND MANGEL: DIE „UNGEGENSTÄNDLICHKEIT“DER FAKTURA

Parallel zu der Frage nach den Anwendungsmöglichkeiten der Faktura in der Produktion hatten sich Künstler und Künstlerinnen wie Rodčenko und Popova intensiv mit den Möglichkeiten einer nicht-figurativen Malerei auseinandergesetzt. Der Schlüsselbegriff in dieser Auseinandersetzung war die „ungegenständlichen“ oder „gegenstandslose“ („bezpredmetnoe“) Kunst. Die „Ungegenständlichkeit“ war nicht nur ein theoretisch-ästhetisches Problem, das positiv als eine progressive, da vermeintlich moderne Bildsprache besetzt wurde. Eine „ungegenständliche“ Malerei sahen viele auch als Ausdruck von Sinnlosigkeit und Leere und brachten sie unmittelbar mit den schwierigen zeitgenössischen Verhältnissen in Verbindung. Anke Hennig hat den Zusammenhang zwischen dem Begriff der „Ungegenständlichkeit“ und dem zeitgenössischen kulturkritischen Diskurs prägnant ausformuliert: *„Im Anschluss an die Artefaktzerstörungen in Krieg, Revolution und Bürgerkrieg war [die] ‚Welt als Ungegenständlichkeit‘ nicht nur das Programm einer abstrakten Welt, sondern bis zum Ende des Bürgerkriegs und des Kriegskommunismus Lebensrealität“*.[1] Die Bemühungen um eine nicht-figurative Kunst waren also von einer konfliktreichen Ausgangslage bestimmt: Einerseits schien sich in der Arbeit mit abstrakten Formen eine Schnittmenge mit der Objektgestaltung zu bilden. Andererseits waren die nicht-figurativen Arbeiten mit den Vorbehalten der Spekulation und Sinnleere behaftet sowie in einem buchstäblichen Sinne mit Zerstörung und existenziellem Mangel assoziiert.

Die Auseinandersetzung war bereits 1919 in der 10. Staatlichen Ausstellung „Ungegenständliches Schaffen und Suprematismus“ („Bespredmetnoe tvorčestvo i suprematizm“) kulminiert. An der Ausstellung waren maßgeblich Aleksandr Rodčenko und Kasimir Malevič beteiligt. Rodčenkos Ausstellungsbeteiligung war programmatisch gegen die Kunstauffassung von Malevič und deren spirituell-mystischen Elemente gerichtet, die Malevič in den Texten über den Suprematismus betont hatte.[2] Das Programm der Staatlichen Ausstellungen wurde in dieser Zeit

[1] Hennig, Anke: Die Vergegenwärtigung der Dinge, Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts 2 (2009), S. 14.

[2] Varvara Stepanova: Čelovek ne možet žit‘ bez čudy, hg. von Aleksandr Lavrentev, Moskau 1994, Tagebucheintrag vom 5. März 1919, S. 77; der Text, den Malevič in dem Katalog zur „10. Staatlichen

von den Künstlern mitbestimmt, so dass Streit um Profilierung unverhohlen in die Ausstellungsräume getragen wurde. Die Ausstellung war relevant für solche Richtungskämpfe, da viele der ausgestellten Arbeiten angekauft wurden und als Beispiele der neuesten Entwicklungen der sowjetischen Kunst ihren Platz im Museum finden sollten.

Rodčenko und Stepanova polemisierten im Vorfeld der Ausstellung stark gegen Malevič und charakterisierten seine Haltung als *„Mystik“* und *„Phantastik*“.[3] Stepanova hielt in ihren Aufzeichnungen anschaulich die Spannungen zwischen den Künstlern fest, die sich bei mehreren Treffen entluden. So schildete sie den negativen Einfluss Malevičs auf andere Künstler: *„Malevič hat einen schlechten Einfluss auf Drevin, Drevin verfällt der Psychologie und verwirrt sich vollständig.“* Auch der Begriff der „Ungegenständlichkeit“ selbst wurde zum Gegenstand kritisch-ironischer Auseinandersetzung, wie die folgende Beschreibung eines Künstlertreffens verdeutlicht: *„Gan tritt ein [...] Drevin hat sich gänzlich verphilosophiert und vergessen, Gan zu begrüßen. Er versucht, das als ‚Ungegenständlichkeit‘ zu rechtfertigen: Ich habe Sie doch begrüßt, aber ungegenständlich.‘“*[4] Auch wenn es sich hierbei sicherlich um eine Anekdote handelt, lässt sich als Zentrum des Konflikts ein Problem ausmachen, das schon frühere Kritiken an abstrakter Kunst aufgegriffen hatten: Es ging um ein befürchtetes Schwinden der Referenz und des Realens aus dem Bild.

Rodčenkos abstrakte Arbeiten, in denen er Position zur „Ungegenständlichkeit“ bezog, wurden von seinen Zeitgenossen unmittelbar mit dem Problem der Faktura verbunden: Über die monochromen sogenannten „Schwarzen Bilder“ (1918/1919) äußerte Stepanova, dass Rodčenko in diesen Arbeiten *„gezeigt* [habe], *was die Faktura ist, erstens als neuer Schritt in der Malerei nach dem Suprematismus, zweitens als professioneller Fortschritt*“ (ABB. 33 + 34).[5]

Ausstellung“ veröffentlichte, basierte auf seinen früheren Manifesten, die er für die „Letzte futuristische Ausstellung 0,10“ 1915 und 1916 geschrieben hatte.

[3] Stepanova, Čelovek, Tagebucheintrag vom 11. Januar 1919, S. 62-67.

[4] Ebenda., Tagebucheintrag vom 8. Januar 1919, S. 62. Aleksandr Drevin (1889-1938) war der Mann von Nataša Udalcova.

[5] Varvara Stepanova. Čelovek ne možet žit‘ bez čudy, hg. von Aleksandr Lavrentev, Moskau 1994, Tagebucheintrag vom 10. April 1919, S. 88. Deutsche Übersetzung in Ausschnitten in: Peter Noever (Hrsg.): Aleksandr M. Rodčenko, Varvara F. Stepanova. Die Zukunft ist unser einziges Ziel…., München 1991, S. 124-129, S. 124..

Aleksandr Rodčenko inszenierte sich in weitaus stärkerem Maße als Popova als Vertreter einer neuen progressiven Künstlergeneration und als sowjetische Persona. Wie Lenin und Majakovskij trug er eine Glatze, kleidete sich in Arbeitsanzug und war ab Mitte der 1920er Jahre als Fotograf auf den einschlägigen Baustellen des Sozialismus, zum Beispiel im Sportstadion des Polizeivereins Dinamo oder beim Asphaltieren der Straßen Moskaus, anzutreffen.[6] Er verband in seinem Auftreten die Attribute eines Proletariers der ersten Stunde mit der martialischen Ausstrahlung der Revolutionsführer und einem technischen Fortschrittsoptimismus. Die Frage, wie sich dieses revolutionäre Arbeits- und Aufbaumodell mit dem problematischen Begriff und dem Krisendiskurs der „Ungegenständlichkeit" verbinden liess, prägte Rodčenkos Arbeit nach der Revolution.

In der Ausstellung zeigte Rodčenko nicht-figurative Malereien, die aus geometrischen Figuren bestanden und in denen er bestimmte Formen und Anordnungen wiederholte, so zum Beispiel sich überschneidende Kreisformen. Die ausgestellten Arbeiten suggerierten, dass es sich bei ihnen um Reihen oder Versuchsanordnungen handelte, in denen Rodčenko mittels unterschiedlich farblicher, formaler und materialer Gestaltung mehrere Grundmuster variierte. Im Katalog der besagten Ausstellung ordnete Rodčenko seine „ungegenständliche Malerei" thematischen Gruppen zu:

> *„Rodčenko. Ungegenständliche Malerei*
>
> *Werke in der 1-en Hälfte 1918*
> *Strenger, unbeweglicher Aufbau von Farbflächen.*
> *Einfacher Aufbau der Farbe.*
> *Faktura.*
> *Bewegung der Farbe von der Form (die Farbe löst sich erstmals von der Form)*
>
> *Aufbau der Farbe als Ovale.*

[6] Zu Rodčenkos Inszenierungen als sowjetischer Künstler, s. Hellbeck, Jochen: Russian Autobiographical Practice, in: Autobiographische Praktiken in Russland, hg. von Jochen Hellbeck und Klaus Heller, Göttingen 2004, S. 279-298, S. 279; Wolff, Erica: The Visual Economy of Forced Labor. Aleksandr Rodchenko and the White Sea-Baltic Canal, in: Picturing Russia: Explorations in Visual Culture, hg. von Valerie A. Kivelson und Joan Neuberger, New Haven 2008, S. 169-174; zu Rodčenko als Fotograf des Sozialismus, s. Tupitsyn, Margareta: Aleksandr Rodčenko: Das neue Moskau, Sprengel Museum Hannover, München 1998; zu Rodčenkos Straßenfotografien s. Rottmann, Kathrin: „Aesthetik von unten". Pflaster und Asphalt in der Bildenden Kunst der Moderne, Berlin 2016.

Die von der Fläche gelöste Farbe baut sich zu Ovalen auf, unterwirft sich ihnen aber nicht.
Verschiedenheit der Faktura und der Farbe selbst in denselben Flächen.

Werke in der 2-en Hälfte 1918
Konzentration der Farbe – Farbmalerei.
Frei auslaufende Farbe wird zum Ziel.
Lichtanreicherung der Farbe.
Licht – Farbe.
Farbfaktur.

Abstraktion der Farbe.
Wegnahme von Licht (ohne Gegenstand, Farbe und Licht)

Weiße ungegenständliche Skulptur.
Farbige ungegenständliche Skulptur.
Entwurf eines Denkmals für Olga Rozanova.“[7]
[Übersetzung A. K.]

Die von Rodčenko benannten Schwerpunkte seiner Werkgruppen lassen einen Spannungsbogen erkennen. Die erste Werkgruppe beschrieb er als *„strengen, unbeweglichen Aufbau von Farbflächen*“, darauf folgten Arbeiten, in denen es um Veränderung oder Destabilisierung dieses Zustandes ging. Rodčenko nannte als charakteristisches Merkmal dieser Arbeiten die *„Ablösung der Farbe von der Form*“ und die *„Verschiedenheit von Faktur und Farbe*“. Am Ende der Reihe standen zwei Werkgruppen, für die Rodčenko zwei unterschiedliche gestalterische Pole benannte, die *„Konzentration der Farbe*“ gegenüber der *„Wegnahme von Licht – ohne Gegenstand, Farbe und Licht*“. Wichtig für die Frage nach dem Einsatz der Maltechnik ist, dass Rodčenko die Veränderungen zwischen den Werkgruppen mit unterschiedlichen Anwendungen der Faktura kennzeichnete: Die *„Faktura“,* die *„Verschiedenheit der Faktur“* sowie die *„Farbfaktur“* markierten die Übergänge und Veränderungen zwischen den Werkgruppen. Die *„Wegnahme von Licht*“ bezog sich auf die sogenannten *„schwarzen Bilder*“, die unmittelbar vor der Ausstellungseröffnung entstanden und in denen Rodčenko sein Modell einer nicht-

[7] Der Katalogtext ist abgedruckt in Maca, Ivan: Sovetskoe iskusstvo za 15 let: Materialy i dokumentatsija. Moskau und Leningrad 1933, S. 113-114. Die Arbeit der letzten Werkgruppe, das „Denkmal für Olga Rozanova“, war der Künstlerin Ol’ga Rozanova gewidmet, die kurz vor der Ausstellungseröffnung im November 1918 an Diphterie gestorben war.

figurativen Kunst gegen Malevičs Suprematismus ins Feld führen wollte.[8] Die „Schwarzen Bilder“, die Rodčenko als den Zielpunkt seiner ungegenständlichen Malerei benannte, ließen sich zunächst aufgrund ihrer Farbe als Gegenmodell zum Suprematismus ansehen: In Malevičs Suprematismus spielte die Farbe Weiß eine tragende Rolle, Malevič verband das Weiß in seinen Schriften mit der Lichtwirkung im Bild und deren spirituellen Konnotationen. Die Farbe Weiß wählte Rodčenko für die letzte Werkgruppe, räumliche Arbeiten, die er als Denkmale für seine jüngst, im Alter von erst 22 Jahren verstorbene Künstlerkollegin Olga Rosanova betitelte. Im Unterschied zu der metaphysischen Konnotation, die Malevic dem Weiß seines Suprematismus zuschrieb, nahm Rodčenko Bezug auf ein reales Drama und die schwierigen Lebensumstände in Zeiten der Revolution.

Der Einsatz der Farbe Schwarz lässt sich als Gegenentwurf zu einem über die Lichtwirkung vermittelten Farbsehen verstehen, an das im zeitgenössischen Kunstdiskurs verschiedene wissenschaftliche oder spirituelle Erklärungsmodelle geknüpft waren. Kennzeichnend für Malevičs suprematistische Arbeiten war außerdem die einheitliche Farbtextur, die den materialen Eigenwert der Farben gegenüber ihrer Farbigkeit in der Hintergrund treten lassen sollte. Rodčenko hingegen ging es in den „Schwarzen Bildern“ um die Differenzierung von Oberflächenwerten, wie eine Beschreibung Stepanovas deutlich macht: „*Diese glänzenden, matten, trüben, rauen, glatten Oberflächen ergeben eine ungewöhnlich starke Komposition, sie sind so stark gemalt, dass sie Farben (Farbigkeit) in nichts nachstehen.*“[9] Rodčenko arbeitete explizit mit der Kategorie der Faktura, die zu diesem Zeitpunkt bereits als Schlüsselbegriff für eine an der sinnlichen Wahrnehmung operierende Kunst breit diskutiert worden war. Gegen Malevičs spirituellen Entwurf einer nicht-figurativen Malerei setzte er eine Malerei als Wahrnehmungsversuch.

FAKTURA ALS WAHRNEHMUNGSVERSUCH

Über die Hängung der Arbeiten, die Rodčenko auf der Ausstellung als sein „ungegenständliches Schaffen“ zeigte, ist nichts bekannt. Rodčenko arbeitete

[8] Stepanova, Čelovek, Tagebucheintrag vom 10. April 1919, S. 88.
[9] Ebenda.

allerdings zu der Zeit im Museumsbüro der Abteilung IZO und beschäftigte sich mit der Konzeption eines Kunstmuseums, das explizit der Erziehung der ästhetischen Wahrnehmung dienen sollte. Die Arbeiten waren wohl mit einem ähnlich didaktischen Impetus nach den beschriebenen Themenblöcken en bloc gehängt.

Komposition No. 65. Rot und Gelb

Die Arbeit, die sich der Werkgruppe „*Bewegung der Farbe von der Form*“ zuordnen lässt, zeigt drei übereinander gelagerte geometrische Formen, zwei Kreise und ein Rechteck (ABB. 36). Die Farben sind dicht und deckend aufgetragen, möglicherweise ist zusätzlich Lack oder glänzender Firnis aufgebracht, denn die Oberflächen spiegeln stark das Licht. Die Lichtspiegelung unterstreicht die Kompaktheit der Farbfelder. Die farbliche und formale Komposition hingegen erzeugt die von Rodčenko benannte vermeintliche Bewegung: Die geometrischen Formen sind asymmetrisch ineinandergesetzt. Durch kontrastreiche farbliche Abschattungen scheinen sich die Formen zu bewegen und zu neigen. Wie in einem Vexierspiel entstehen gegenläufige Form- und Farbverhältnisse, der formale Aufbau, die farbliche Gestaltung und der Farbauftrag wirken geradezu gegeneinander. Rodčenko setzte den unterschiedlichen Farbauftrag als eine Art zweites Koordinatensystem neben der Farbigkeit und den Formen der Komposition ein: Die dichte Oberflächengestaltung hebt die materiale Konsistenz der Formen, die aufgrund ihrer farbigen Gestaltung in verschiedene Teile auseinander zu treten scheinen, hervor.

Weißer Kreis

Die Komposition „*Weißer Kreis*“ lässt sich der als „*Farbkonzentration*“ charakterisierten Gruppe zuordnen. Sie besteht aus zwei Kreisformen, einem schwarzen Kreis sowie einem weißen Ring, die sich zur Hälfte überlagern (ABB. 37). Die Umrisse der beiden Formen sind farbig konturiert: Der innere Rand des Rings ist rot eingefasst, so dass er sich zu weiten scheint, der schwarze Kreis ist außen blau umrandet, wodurch er sich zusammenzuziehen scheint. Kreis und Ring bilden keine

Negativ- oder Gegenformen, aber durch den Einsatz der Farbigkeit scheinen sich die Formen ineinander zu schieben. Rodčenko nutzt hier die Erkenntnisse der physikalischen und psychologischen Farbforschung, die zum an den VCHUTEMAS vermittelten Instrumentarium gehörten. Diesen wissenschaftlich grundierten Modellen der Farbwirkung setzte er seine spezifische Farbbearbeitung entgegen. Die Oberflächen der einfachen Komposition variieren stark: Der Bildhintergrund ist mit weißer Farbe dicht, opak und mit leicht glänzender Oberfläche durchgestaltet. Das matte Weiß des Rings ist hingegen unregelmäßiger aufgetragen. Das Schwarz des Kreises ist stumpf und strukturlos. Rodčenko arbeitete in diesem Bild mit einer Mischung aus Öl- und Emailfarben, die bei Trocknung eine besonders opake Konsistenz erzielte. Rodčenko hat mehrfach beschrieben, wie sich die zähe Farbe nach dem Auftrag langsam verteilte und er diese langsame Bewegung des Fließens und Ausdehnens so regulierte, dass sich eine gleichmäßige Verteilung ergab.[10] Die unterschiedlichen Dichten und Oberflächenwirkungen sind auf solche Beimischungen von Email sowie eine nachträgliche Bearbeitung der Oberflächen mit Firnis oder Farbe zurückzuführen. Der Eindruck von Ausdehnung und Bewegung, den die Farbigkeit evoziert, konkurriert mit der Wirkung, die durch die Oberflächenwerte vermittelt wird: So scheint die Abwärtsbewegung des schwarzen Kreises durch die weiße Farbmasse, mit der der Bildgrund gestaltet ist, wie in ihrem Lauf aufgehalten. In den beiden Gemälden sind optische und haptisch-taktile Eindrücke, Farbigkeit und Stofflichkeit der Farben, zu Spannungspolen ausgearbeitet, so dass widerstreitende und gegenläufige Wahrnehmungen entstehen.

Schwarze Bilder

Die Versuchanordnungen führten auf die Gruppe der „Schwarzen Bilder“ zu: In den „Schwarzen Bildern“ sind die zuvor aufgebauten Spannungspole durch den Ausschluss der Farbigkeit auf zwei Elemente zurückgeführt – auf den Farbauftrag

[10] Rodčenko, Aleksandr: Avtomonografija, in: Opyty dlja buduščego. Dnevniki, stat’i, pis’ma, zapiski, hg. von Alekadr Lavrent’ev, Moskau 1996, S. 109-115, S. 112.

und die Formgestaltung: In das schwarze Bildfeld der Arbeit „Dichte und Gewicht“, 1918, sind zwei Formen gesetzt, ein Kreis und eine Ellipse, die sich überschneiden und eine potenzielle Bewegung gegenseitigen Einschneidens und Eindringens suggerieren (ABB. 34). Wie Rodčenko und Stepanova mehrfach betonten, galt der gestalterische Einsatz in den „Schwarzen Bildern“ allein den unterschiedlichen Farbkonsistenzen und den Oberflächentexturen. Die schwarze Farbe ist vielfach bearbeitet, zum einen durch Grundierungen oder durch den Einbezug der Leinwand: So schlägt deren Textur deutlich am Rand des Kreises durch, der dadurch hell und leicht flimmernd erscheint. Die den Kreis umgebende Fläche ist auf eine rote Farbschicht aufgetragen, die das Schwarz einfärbt, welches dadurch an Dichte gewinnt. Außerdem bearbeitete Rodčenko die Oberfläche der Figuren unterschiedlich mit Pinseln, Werkzeugen und Malmitteln: Die größere Ellipse lässt Pinselstriche erkennen, die kleinere Ellipse ist mit Lack überarbeitet, so dass sie stark Licht reflektiert und sich vom Bildträger abzulösen scheint. Die drei übereinander geschichteten Formen sind in ihrer Farbkonsistenz und ihrer Dichte jeweils unterschiedlich modelliert. Sie eröffnen einen nur über die Wahrnehmung der unterschiedlichen Dichte zu erschließenden Bildraumraum.

In einem anderen Gemälde aus der Gruppe der „Schwarzen Bilder“ sind zwei Ellipsen, deren untere Enden offen gehalten sind, schräg auf der Bildfläche ineinander gesetzt (ABB. 33). Da die Ellipsenformen nicht geschlossen sind, evozieren sie eine Stoßrichtung. Sie sind allein durch ihre Oberflächenbearbeitung vom Grund abgesetzt, wobei Rodčenko jeweils unterschiedliche Texturen herausarbeitete. Die Oberfläche der unteren Ellipse wurde mit einem Schwamm bearbeitet, so dass eine körnige Textur entstanden ist; die kleinere Ellipse weist mit einem Griffel in die Oberfläche gearbeitete Kerben auf und ist mit Lackfirnis überzogen, so dass sie das Licht glänzend reflektiert. Dadurch entsteht, wie in der Arbeit „Dichte und Gewicht“, eine räumliche Schichtung der Formen, die Formen bewegen sich scheinbar. Stepanova hat beschrieben, wie bei einem solchen ‚Sehen im Dunkeln‘ die haptisch-taktilen Wirkungen der Farbmodellierung in den Vordergrund traten. Doch der Bildraum und die vermeintliche Bewegung, die durch die materialen Schichtungen entstehen, erstrecken sich nicht in einen dreidimensionalen und damit der Alltagserfahrung vergleichbaren Raum. Die

haptisch-taktilen Werte, die das unterschiedlich modellierte Schwarz ausbildet, erzeugen eine unbestimmte Tiefenwirkung, die keine Orientierung im Bild schafft. Das Experiment mit den Oberflächenwerten stellte Rodčenko als das eigentliche Anliegen und Kernproblem einer „ungegenständlichen“ Kunst dar. Stepanova nannte diese Veränderung der ästhetischen Wahrnehmung einen „professionellen Fortschritt“ gegenüber Malevičs spiritueller Kunstauffassung.

1920 und 1921 erstellte Rodčenko Beschreibungen seiner abstrakten Werke für eine Monographie, die der Kunsttheoretiker Aleksandr Gan schreiben sollte.[11] In diesen Werkbeschreibungen betonte er, wie er bestimmte Beziehungen zwischen Formen und ihrer maltechnischen Behandlungen gestalten wollte. Rodčenko beschrieb mehrfach, wie er *„verzerrte“* und *„zerbrochene*“ räumliche Verhältnisse entstehen lasse: *„In einer Fläche werden mehrere Farben mit unterschiedlicher Bearbeitung verbunden, wodurch die Fläche zerbricht und nur durch die Schwere und Leichtigkeit der Oberflächenbearbeitung ausgeglichen wird.“* Besonders häufig sprach Rodčenko von *„ausgleichenden*“ Wirkungen („ravnovešie“), die im Gegenzug zu den Eindrücken vom Zerbrechen der Formen entstünden und in erster Linie dann eintreten sollten, wenn sich die Aufmerksamkeit auf die Oberflächengestaltung richte (*„Durch die Bearbeitung wird Ausgleich/Gleichgewicht erreicht [...]. Die Gründe – Ausführung und Bearbeitung der Oberflächen.“)*[12] Während Rodčenko versuchte, auf den Ebenen der Formen und Farben irritierende Wirkungen herbeizuführen, so suchte er über die haptisch-taktile Wahrnehmung der Bildoberfläche ein Gefühl von Ausgleich und Harmonie herzustellen.

Rodčenkos Arbeiten sind vielfach als Darstellungen physikalischer und biologischer Phänomene angesehen worden.[13] Rodčenko besaß tatsächlich eine entsprechende Büchersammlung, die in der Zeit populäre Bücher wie zum Beispiel Moritz Willkomms „Die Wunder des Mikroskops“ (Leipzig 1878) enthielt.[14] Der

---

[11] Ebenda.
[12] Ebenda.,
[13] Jüngst von Alexander N. Lawrentjew: Rodtschenkos Labor. Kunst und Naturwissenschaften, in: Ausst.-Kat. Rodtschenko. Eine neue Zeit, Bucerius Kunstforum, München 2012, S. 10-21.
[14] Lavrent’ev, Aleksandr: On Priorities and Patents, in: Ausst.-Kat. Rodčenko, Museum of Modern Art, New York 1998, S. 51-61, S. 55, listet einige der Bücher aus Rodčenkos private Besitz auf: S.H. Hinton “The Fourth Dimension and the new Era of Thought”, Moritz Willkomm “Die Wunder des Mikroskops”, C.A.Young “The Sun”, Schriften von Max Verworn, Arthur Zart “Bausteine des Weltalls“.

Bildaufbau der „Schwarzen Bilder“ kommt solchen graphischen Darstellungen sehr nahe, welche die Ebene der Mikrostrukturen, der Moleküle, Mikroben oder Lichtbrechungen und -wellen, wiedergeben (ABB. 35). Die Ähnlichkeit liegt weniger in den Formen selbst, sondern in den Überschneidungen und dem suggerierten Ineinanderschieben der Formen, dem Chaos eines Gemenges. In Willkomms Publikation „Wunder des Mikroskops“ waren beispielsweise die Mikroorganismen des Meeres als ein solches Gemenge gezeigt.[15] Viele abstrakte Kompositionen Rodčenkos konnten zudem die Illustrationen zu Experimenten mit Seifenblasen aufrufen oder Beobachtungen von Himmelskörpern (ABB. 38). Solche Darstellungen waren in Publikationen verbreitet, die sich sowohl an Fach- als auch an Laienkreise richteten. Darüber hinaus gab es Vortragsveranstaltungen, in denen Projektionen von Mikroskopaufnahmen verschiedener biologischer oder physikalischer Phänomene gezeigt wurden oder Vorführungen stattfanden, die das Platzen der Blasen wirkungsvoll inszenierten. Doch Rodčenko interessierte sich weniger für Meeresbiologie oder die schillernden Seifenblasen selbst, es ging ihm vielmehr um den kulturellen Ort, den solche Phänomene im zeitgenössischen Verständnis einnahmen. Den populären Darstellungen von physikalischen Phänomenen, die auch Rodčenko in seiner Büchersammlung besaß, lag nicht immer eine rational-wissenschaftliche Fragestellung zugrunde, sondern ein staunendes Interesse an diesen Phänomenen. In seinem Aufsatz zum populären Gebrauch von Seifenblasen im 19. Jahrhundert charakterisiert Simon Shaffer diese Darstellungen und Vorführungen als „*Spektakel*“, als visuelle Ereignisse, bei denen der aufregende physikalische Vorgang mit dramatischen Vorgängen wie Explosion und Destruktion assoziiert werden konnte.[16] Auch Vergrößerungen von mikroskopischen Aufnahmen wurden in ähnlicher Weise spektakulär inszeniert. Die abstrakten Kompositionen von Rodčenko können angesichts ihrer möglichen formalen Vorbilder weniger als Annäherungsversuche an das rationale Feld der positiven Wissenschaften gelesen werden. Vielmehr enthalten die Kompositionen eine Spannung, die sich aus der

[15] In Willkomms Atlas ist ein ganzen Kapitel dem Meeresleben gewidmet, auf den Seiten 76 und 77 finden sich Illustrationen von Meeresmikroben, die ineinander verschobene elliptische und kreisförmige Körper im Blick durch das Mikroskop zeigen.

[16] Shaffer, Simon: A Science whose Business is Bursting: Soap Bubbles as Commodities in Classical Physics, in: Lorraine Daston (Hg.): Things that Talk. Object Lessons from Art and Science, New York 2004, S. 147-192, S. 183.

möglichen Störung eines Gleichgewichts und dem Zusammenbruch der formalen Ordnung ergibt. Die Gemälde rekurrierten weniger auf eine wissenschaftliche Blickweise, sondern riefen vielmehr die Dramen auf, von denen die zeitgenössische Umwelt durchzogen war.

In den Werkbeschreibungen von 1920/1921 hob Rodčenko seinen experimentellen Umgang mit den Malmaterialien und Werkzeugen hervor, er betonte, dass er arbeitsintensive Gestaltungstechniken einsetze, wie „Pressen", „Schleifen", „Schmirgeln" u. ä.. Die unterschiedlichen Texturen entstanden zum einen durch Materialbewegungen, d. h. durch Fließbewegungen der Farbe (*„Runde Formen, Material – zerlaufende Emailfarbe, deren Verlaufsform rund ist"*) oder aber als Resultat der Einwirkung auf die Oberfläche (*„Anwenden von mechanischer Oberflächenbearbeitung [...]: Walzen, Abstumpfen, Übergießen, Pressen, Schmirgeln [...]"*).[17] Seine künstlerische Gestaltung verglich er mit Vorgängen, die auch ein Arbeiter einsetzte, seine Gemälde zeugten vorgeblich von Arbeit und Körpereinsatz. Die „Schwarzen Bilder" zeigten also keine selbsttätige Materie, sondern demonstrierten die Arbeit des Künstlers selbst an der Materie. Er stellte damit eine abstrakte Malerei vor, die Malevičs Konzept von Metaphysik und Transzendenz diametral gegenüberstand. In den „Schwarzen Bildern" brachte Rodčenko eine vollständig vom Menschen durchwirkte Materie zur Darstellung.

ALEKSANDR RODČENKOS MALTECHNIK: WIDERSTAND DES MATERIALS ?

Die kunsthistorische Forschung hat Parallelen zwischen Rodčenkos abstrakten Arbeiten und Darstellungen des menschlichen Körpers gezogen, es beständen Analogien zwischen der kompositionellen Anordnung der geometrischen Formen und einem Körperschema, das sich durch die innerbildichen Richtungsachsen ergebe: Die abstrakten Arbeiten seien auf eine Symmetrieachse ausgerichtet, das Ausbalancieren der Komposition im Hinblick auf diese Achse spiegele das *„sinnliche Grunderlebnis der eigenen Körperlichkeit"*.[18] Auch die unterschiedlichen Farbtexturen wirkten in diesem Sinne als ein Ausbalancieren der innerbildichen

[17] Rodčenko, Avtomonografija, S. 112.
[18] Gaßner, Hubertus: Aleksandr Rodschenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren, Frankfurt/M. 1984., SZitat S. 78.

räumlichen Kräfteverhältnisse, das auf den eigenen Körper bezogen werden könne.[19] Im Folgenden sollen einige Überlegungen zu dieser These von der körperlichen Wirkung der abstrakten Arbeiten angestellt werden, die zunächst in den unmittelbaren Entstehungskontext der Arbeiten, den Bürgerkrieg und Kriegskommunismus, führen: Eric Naiman hat dargestellt, dass im Kontext der Kriegsjahre der Körper zum zentralen Krisenort wurde. Die Verluste durch Krieg und Entbehrung und parallel dazu die Wünsche nach Durchhaltevermögen und einem Weiterkommen der revolutionären Sache machten Selbsttechniken notwendig, um den schwierigen Anforderungen der Zeit begegnen zu können.[20] In den Jahren 1918/1919, als noch keine Programme von der Partei ausgearbeitet waren, um funktionale Körperkonzepte politisch sowie rhetorisch in der Öffentlichkeit zu vermitteln, waren Körperbilder Sache von verschiedenen Kulturaktivisten: Ihre Werke waren von Metaphern durchzogen, die die „*real-life apocalypse*", wie Naiman die Situation beschrieb, und die körperliche Verfassung aufeinander bezogen, Ganzheitsvorstellungen und erschreckende Bilder der Auflösung kennzeichneten diese Darstellungen. Es war diese extreme Situation, in der Rodčenko nach einem Zusammenhang zwischen verschiedenen Sinnesleistungen, zwischen Sehen und Fühlen, in der Wahrnehmung suchte. Die visuell erfassbare Gestalt näherte er Motiven an, die in den populären Naturwissenschaften mit Narrativen von Auflösung versehen worden waren. Das vermeintliche Ertasten des Bildes bot er als einen alternativen Weg des Erfassens des Bildes an. Er umkreiste damit das Problem eines sensuellen Empfindens in der ästhetischen Wahrnehmung: Die Bildräumlichkeit in den abstrakten Arbeiten entwickelte Rodčenko aus dem Spannungsfeld zwischen illusionär-assoziativem und materialem Bildraum. Die Materialwerte, die Faktura des Bildes, fungierten als Gegengewichte zu den formalen Figuren der Auflösung, indem sie eine andere Bildräumlichkeit erschlossen. Rodčenko betonte den Prozess des Zufügens einer haptisch-taktilen

[19] Ebenda. Gaßner spricht von der "lebendigen Struktur", die die Texturen erzeugten, S. 54.
[20] Naiman, Eric: Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology, Princeton 1997, S. 65-66; Naiman spitzt seine Argumentation über das selbstzerstörerische Potential der frühen sowjetischen Körperkonzepte zu, indem er die Haltung der Intellektuellen als "Anorexie" bezeichnet und damit den schmalen Grad zwischen Askese und Perfektionierung benennt, s. Naiman, Eric: Historectonies. On the Metaphysics of Reproduction in a Utopian Age, in: Sexuality and the Body in Russian Culture, hg. von Jane T. Costlow, Stanford 1993, S. 255 - 276.

Wertigkeit im Malen. Diese Auffassung von der Faktura gründete nicht in einer in Tastwerten aufgehenden Empfindungsfähigkeit, die sich an den haptisch-taktilen Oberflächen ausbilden konnte. Wenn es in den abstrakten Arbeiten darum ging, ein Körpererleben nachvollziehbar zu machen, so ging es um einen Körper, der seine Empfindungsfähigkeit aktiv gewinnen sollte.

Die Reflexion von Wahrnehmung in Rodčenkos ungegenständlichen Bildern wird besonders aussagekräftig, wenn man sich die Entstehungsbedingungen der „Schwarzen Bilder“ vergegenwärtigt. Die Arbeiten für die Ausstellung fertigte Rodčenko unter extrem schwierigen räumlichen Bedingungen. Er und Stepanova bewohnten ein kleines Zimmer, in dem sie auch arbeiteten. Außerdem hatten sie einen kleinen Atelierraum, der allerdings unbeheizt war, was ein Arbeiten im Winter fast unmöglich machte. In diesem Raum fertigte Rodčenko die „Schwarzen Bilder“. Rodčenko und Stepanova maßen ihrer Arbeitssituation große Bedeutung bei und skizzierten in ihren Tagebüchern mehrfach ihre Wohn- und Arbeitsräume oder machten Fotoaufnahmen (ABB. 39).[21] Rodčenko befand sich, als er seine abstrakten Bilder malte, nicht in einer misslichen persönlichen Lage, er agierte wie oben dargestellt in der gesellschaftlichen Extremsituation, die der Kriegskommunismus hervorgebracht hatte. Rodčenko führte sein Durchwirken des Materials vor. Seine abstrakte Malerei kann somit im Kontext ihrer schwierigen Entstehungsumstände als Versuch interpretiert werden, sich der eigenen Existenz zu vergewissern. Die Faktura als zentrale Kategorie der ungegenständlichen Bilder realisierte Rodčenko in dem ostentativ vorgeführten Bearbeiten des Bildes und dem Erzeugen von Materialwerten und wies damit das Bild als Ergebnis von Arbeit aus. Damit legimitierte Rodčenko die „ungegenständliche“ Kunst vor dem Hintergrund des katastrophalen Zustands der Gegenwart und dem Zusammenbruch von

[21] Da die Vorbereitung der „10. Staatlichen Ausstellung“ unter so schwierigen Umständen stattgefunden hatte, zogen Rodčenko und Stepanova im Frühling 1920 zur Familie Kandinskij. Mit der Anstellung an den VCHUTEMAS erhielten Rodčenko und Stepanova im November 1920 eine größere Wohnung in der Volchonka, in der sie auch arbeiten konnten. Das Zuweisen von Wohn- und Arbeitsräumen für das Lehrpersonal gehörte zu den Verwaltungsaufgaben der VCHUTEMAS: Wohnen blieb für die Künstler an den VCHUTEMAS jedoch ein problematisches Feld, im Wohnheim herrschten in den 1920er Jahren noch unsagbare Zustände von Enge, Kälte und Schmutz. Im Laufe der 1920er Jahre allerdings besserten sich die Verhältnisse, und eine Tätigkeit an den VCHUTEMAS verschaffte auch zunehmend Sicherheit in Hinsicht auf Wohnen und Arbeiten. Die Akten der mit Wohnen befassten Abteilung der VCHUTEMAS bilden den umfangreichsten, bislang nicht beachteten Archivbestand zum Leben der Künstler und Künstlerinnen (RGALI, f. 681, op. 2, d. 321).

Ordnung. Zum anderen umkreiste Rodčenko das haptisch-taktile Moment der ästhetischen Wahrnehmung: Er zielte in den ungegenständlichen Arbeiten aber gerade nicht auf das Erschließen eines sinnlich wahrnehmenden Körpers. Er führte eine Vorstellung vom Tasten in die ästhetische Wahrnehmung ein, die ein Körpererleben nicht spiegelte oder ein sinnliches Erleben bloßstellte, sondern als kulturelle Körpertechnik herstellte.

GEGEN DIE „HANDSCHRIFT“: RODČENKOS KURSE AN DEN VCHUTEMAS

Mit der Anstellung als Lehrender an den VCHUTEMAS im November 1920 ergab sich für Rodčenko eine stabilere Arbeitssituation. Die Faktura machte Rodčenko auch zum Gegenstand seines Unterrichts an den VCHUTEMAS. Wie Popova war er an der Einrichtung der Grundlagenkurse beteiligt, wo er den Kurs „Konstruktion“ anbot, für den er Übungen zur Faktura vorsah. Ab 1922 war er Dekan der Fakultät für Metallverarbeitung. Gemeinsam mit Popova sollte Rodčenko auch das Lehrprogramm für die 1922 gegründete Fakultät für Holz- und Metallverarbeitung erstellen.[22] Bereits bevor er als Lehrender an die VCHUTEMAS kam, engagierte er sich ab 1918 federführend im sogenannten Museumsbüro der Abteilung IZO, das für Ankäufe durch den Staat und den Aufbau einer eigenen Sammlung zuständig war. Die Konzepte, die er in Rahmen dieser Tätigkeit entwickelte, lassen sich als Vorbereitungen seiner Lehrauffassungen ansehen, die er dann an den VCHUTEMAS realisierte. Rodčenko stellte sich dieses Museum nicht als reines Kunstmuseum, sondern als einen Ort vor, das die neuen künstlerischen Arbeiten in Beziehung zur technischen und sozialen Entwicklung setzen sollte: In einer Tagebucheintragung vom 15. Juni 1920 sprach Rodčenko von einem „Museum für experimentelle Technik“[23], einer Unterabteilung des Kunstmuseums am IZO, und charakterisierte es als Schauplatz der technischen Entwicklung. Er folgte hier einer Technikvision, die mit Kušners Konzept der immateriellen „Installation“ („ustanovka“) vergleichbar war. Die technische Entwicklung bringe eine von Kräften, Elektrizität oder

[22] Zu Rodčenkos Tätigkeit in der Holz- und Metallfakultät, s. Chan-Magomedov, Selim: A. Rodčenko. Put’ chudožnika v proizvodstevennoe iskusstvo, in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika (1978), 5, S. 10-16, Techničeskaja ėstetika (1978), 6, S. 13-16; Ders.: U istokov sovetskogo dizajna. Derevoobdeločnyj fakul’tet VCHUTEMASa (VCHUTEINa), in: Techničeskaja ėstetika (1980), 2, S. 11-16, Techničeskaja ėstetika (1980), 3, S. 16-20, Techničeskaja ėstetika (1980), 4, S. 17-22.
[23] Rodčenko, O muzee eksperimental’noj techniki, in: Opyty, S. 84-85.

Schallwellen, durchwirkte Umgebung hervor, in der, wie Rodčenko formulierte, *„alles auf nackte Formeln zurückgeführt“* werden könne (*„vse dovedeno do golych formul“*). Vor dem Hintergrund solch massiver Veränderungen der Umwelt müssten Rodčenko zufolge die malerischen Techniken ebenfalls neu definiert werden. Rodčenko äußerte sich kritisch in Bezug auf die Vorstellung von einer Künstlerhandschrift: *„Der drahtlose Telegraf vernichtet die Handschrift!“ („Otvelčennyj besprovoločnyj telegraf uničtožit pis'ma!“).* Die Künstlerhandschrift sei nurmehr mit überholten Werten verbunden, mit *„Pinselschrift, Sujet, Kolorit, Komposition, Emotionen, Unmittelbarkeit, heilige Inspiration“ („kak-to ‚pisanie‘ kist'ju, sjužet, kolorit, kompozicija, emocii, neposredstvennost‘, svjatoe vdochnovenie“)*.[24] Rodčenko nannte die Maltechnik der Zukunft eine *„zeitgenössische Mechanik der Malerei“*.[25] Das Museum war damit als der Ort definiert, an dem die „Emotionen“ von sinnlichen Erfahrungen zu bewussten Elementen der Wahrnehmung umgewandelt werden könnten. Es existieren einige Hinweise in Äußerungen von Zeitgenossen darauf, mit welchen malerischen Arbeiten Rodčenko das Museum bestücken wollte. Er sah einen „Faktur-Raum“ vor, an dessen Wänden seine „Schwarzen Bilder“ hängen und in dessen Mitte seine Hängekonstruktionen zu sehen sein sollten.[26] Seine malerischen Experimente zu einem haptisch-taktilen ‚Sehen im Dunkeln‘ fungierten im Rahmen des Museums als Beispiele für die Ablösung der Künstlerhandschrift.

In seinen Kursen an den VCHUTEMAS setzte er schließlich an, Gegenkonzepte zu einer als „Handschrift“ aufgefassten Maltechnik zu entwickeln. Er schloss sich damit auch dem Ziel des bereits erwähnten „Laboratoriums zur Untersuchung der Malerei“ an, tradierte Maltechniken systematisch zu verändern. Rodčenkos erster Kurs an den VCHUTEMAS, „Konstruktion“, war in der Grundlagenabteilung angesiedelt. Das Seminar bestand aus mehreren korrespondierenden Einheiten und sah Übungen sowohl in malerischen als auch grafischen Techniken vor. Ein erster früher Entwurf für diesen Kurs, der um 1920/1921 entstand und im Nachlass von Popova aufbewahrt ist, widmet sich im

[24] Ebenda.
[25] Ebenda.
[26] S. Gough, Maria:, Futurist museology, in*:* Modernism/Modernity 10 (2003) 2, S. 327-348, S. 340.

Wesentlichen der Kategorie der Faktura und knüpft in vielen Aspekten an die Problemstellungen des Zusammenwirkens von Haptisch-Taktilem und Visuellem an, die Rodčenko in seinen abstrakten Arbeiten für die „10. Staatliche Ausstellung“ entwickelt hatte. [27] Diese frühesten Kursentwürfe korrespondieren stark mit Popovas Konzepten, da sich Rodčenko hier ebenfalls auf den Farbauftrag konzentrierte. Die Übungen bezogen sich noch nicht auf räumlich-plastische Gestaltungen, sondern sollten in der Fläche realisiert werden: In einfachen formalen und farblichen Anordnungen sollte der Farbauftrag, offenbar zunächst als Ausführung mit dem Pinsel, geübt werden: Rodčenko bestimmte vier Arten des Farbauftrags: *„1. Dichte des Farbauftrags („plotnost‘ pis’ma“), 2. Studium der Sättigung der Farbe („izučenie nagruzki kraski“), 3. Erzeugen von farblicher Tiefe („dostiženie cvetovoj glubiny“), 4. Bearbeitete farbliche Tiefe („obrabotnaja cvetovaja glubina“).“* Mittels der unterschiedlichen Verfahren des Farbauftrags sowie der nachträglichen Bearbeitung der Oberfläche ließen sich immer unterschiedliche Erscheinungsbilder erzeugen. Das dreidimensionale Arbeiten zielte weniger auf einen optisch zu erschließenden räumlichen Bildtiefenraum. Die Qualitäten „*Dichte, Sättigung, Tiefe*“, die Rodčenko mittels des Farbauftrags erreichen wollte, waren vielmehr haptisch-taktile Wertigkeiten. Im anschließenden zweiten Übungsteil, der „*Konstruktion eines malerischen Raumes*“, lag der Schwerpunkt auf dem Ausarbeiten von Kontrasten, die Rodčenko als *„Aufeinandertreffen“ („stolknovenie“)* sowohl von farblichen als auch von Fakturkontrasten bestimmte. In dem Übungsteil, in dem es speziell um die Fakturkontraste ging, listete Rodčenko die instrumentellen Bearbeitungsmöglichkeiten auf, mittels derer die bereits genannten Qualitäten Dichte, Sättigung und Tiefe differenziert und variiert werden sollten: „*Mattigkeit, Glanz, Relief, Schichten, Abstumpfen, Reiben, Pressen, Überziehen, Schleifen“ („ mat, blesk, šerochovatost‘, rel’ef, lessirovka, tupovka, vpisyvanie, vbivanie, vtirka, nakatka, pressovka, zalivka.)“.* Diese Bearbeitungsverfahren sollten soweit beherrscht werden, dass bestimmte Wirkungen erzielt werden könnten, beispielsweise der Eindruck von „*Leichtigkeit“, „Schwere“* oder auch konkreter von „*Metallischem“.* Der dritte Teil der Übung machte mit neuen Werkzeugen, offenbar

[27] RO GTG, f. 148, d. 121 (programma zanjatii osnovnogo otdelenija VCHUTEMASa).

jeglicher Art, bekannt, um die Bearbeitungsmöglichkeiten fortschreitend erweitern zu können. Rodčenko arbeitete mit der Variation und Kombination der verschiedenen Verfahren an einer Oberfläche und an einer Materialwirkung, die sich durch ihren artifiziellen Charakter und die Anmutung von Neuartigkeit auszeichneten.

Die praktischen Übungen zur Faktura stehen auf den ersten Blick im Widerspruch zu anderen Übungen, die Rodčenko für den Kurs „Konstruktion" vorsah und in denen ausschließlich die Linie als Gestaltungsmittel behandelte. [28] Bei diesen Übungen sollten lineare geometrische Zeichnungen angefertigt werden. In den Erläuterungen zu dem Kurs stellte Rodčenko das Zeichnen solcher Liniengerüste als Training für abstrahierendes Sehen dar, das für ihn den ersten Schritt zur Gestaltung einer technischen „Erfindung" darstellte.[29] Diese Entwürfe für den Kurs „Konstruktion" datieren einige Monate später als das erwähnte Konzept, in dem Rodčenko die Faktura in den Vordergrund stellte. Die Übungen zur Linie entwickelte Rodčenko offenbar erst unter dem Eindruck der Diskussion um die Begriffe Konstruktion und Komposition am INCHUK 1921. 1921 ließ er auch einen eigenen Text zum Problem der „Linie" vom INCHUK herausgeben. Dort äußerte er sich explizit zum Zusammenhang von Faktura, Linie und Konstruktion:[30] Er schrieb der Linie, als dem tragenden Entwurfsmittel, eine besondere Ästhetik zu. In der Ästhetik der Linie kristallisiere sich bereits die gesamte, der technischen Erfindung zugeschriebene klärende und befreiende Wirkung heraus: *„Die Konstruktion in den Gebilden auf der Fläche ist die Projektierung möglicher realer Gebilde. Die Linie wird Teil einer besonderen Ästhetik, einer ‚konstruktiven Technik'."*[31] Rodčenko platzierte hier nun kritische Äußerungen zur Faktura, die er nunmehr als Effekt des „Malerischen" („živopisnost'") abwertete: *„Die Linie hat alles besiegt und die letzten*

---

[28] Rodčenko, Disciplina „Grafičeskaja konstrukcija na ploskosti", in: Opyty, S. 170-172. Die Diskussionen um die endgültigen Fassungen der Lehrprogramme erstreckten sich von 1920 bis 1922, weshalb die Bezeichnungen der Kurse und die Terminologie der Entwürfe immer wieder verändert wurden, Rodčenkos Kurs hieß mal „Grafische Konstruktion", mal „Disziplin Konstruktion".
[29] Ebenda.
[30] Rodčenko, Linija, in: Opyty, S. 95-98 (Maschinenschriftliches Manuskript der in 100 Exemplaren vom INCHUK herausgegeben Broschüre). Deutsche Übersetzung in: Peter Noever (Hg.): Aleksandr M. Rodčenko, Varvara F. Stepanova. Die Zukunft ist unser einziges Ziel…., München 1991, S. 133-135.
Zur unterschiedlichen Auslegung der Linie als Abstraktionsmittel in den 1920er Jahren s. Ausst.-Kat. Gegen Kandinsky, Museum Villa Stuck, hg. von Margarita Tupistyn, Ostfildern 2006.
[31] Rodčenko, Linija, S. 97.

Zitadellen der Malerei – Farbe, Tonalität, Faktura und die Fläche – vernichtet.“[32] Als Faktura bezeichnete er *„alle möglichen Lichtstreifen, Überzüge, Patina usw.“*[33] In Rodčenkos berühmten „Losungen“ (1921), in denen er den Begriff der „Konstruktion“ erläuterte und die er angeblich in seiner Werkstatt an den VCHUTEMAS aushängte, kam die Faktura nicht mehr vor. Diese Thesen zur Linie, die er parallel zu seinem Kurs über die „Konstruktion“ entwickelte, erscheinen wie eine Korrektur seiner eigenen maltechnischen Experimente mit der Faktura.

Vor dem Hintergrund von Rodčenkos intensiver Auseinandersetzung mit maltechnischen Fragen und den haptisch-taktilen Wertigkeiten des Farbauftrags erscheint seine Auffassung vom Konstruieren nun in einem besonderen Licht: Aus seiner Auffassung von der Konstruktionstätigkeit, die er im Zuge seiner Kursvorbereitung entwickelte, entstand ein tiefgreifender Konflikt im Verständnis der Rolle und des Verhältnisses zwischen den an der ästhetischen Wahrnehmung beteiligten Sinnesleistungen. Diese Spannung tritt besonders in den Arbeiten hervor, die er kurz vor seinem Eintreten in die VCHUTEMAS 1919 im Anschluss an die abstrakten Arbeiten der 10. Staatlichen Ausstellung malte: Er fertigte eine Reihe von Bildern an, in denen die Komposition aus Linien bestehen (ABB. 40). Vorbereitende Skizzen für die Linienkompositionen entstanden im Anschluss an die Arbeiten zur 10. Staatlichen Ausstellung, Rodčenko füllte Skizzenblätter mit Schraffuren, die optisch einfache räumliche Auffaltungen bewirkten (ABB. 41).[34] Rodčenkos Tagebuchaufzeichnungen aus dem Jahr 1919 weisen diese Zeit als Schaffenkrise aus: Rodčenko kränkelte, außerdem hatte er Probleme, gute haltbare Farben zu bekommen.[35] Vor dem Hintergrund der Materialknappheit maß er dem Einsatz der Farben, die er besorgen konnte, große Aufmerksamkeit zu und beschäftigte sich lange damit, die Linienbilder vorzubereiten, indem er die gesamte Fläche der Leinwände mit einer Farbe bemalte. Der Untergrund der ‚Linienbilder‘ ist sehr sorgfältig vorbereitet, Rodčenko bemühte sich offensichtlich, durch den

[32] Ebenda., S. 97.
[33] Ebenda., S. 95.
[34] Diese Liniengerüste lassen sich als Hinführungen zu räumlich-architektonischen Arbeiten ansehen, zu Rodčenkos architektonischen Entwürfen als Forschungsarbeit zur „Umwandlung von Fläche in Raum“ s. Lavrent’ev, Aleksandr N.: Prototypen der Architektur in den frühen Arbeiten Rodčenkos, in: Ausst.-Kat. Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur, Stuttgart 1991, S. 90-95, S. 94.
[35] Rodčenko, Opyty, S. 73-74.

Farbauftrag eine möglichst dichte und gesättigte Fläche zu erzeugen. Er realisierte hier eine Auffassung der Faktura, die er in seinen maltechnischen Übungen beschrieben hatte, der Untergrund entsprach seinen eigenen Forderungen nach „*Dichte, Sättigung, Tiefe*“. Die Leinwandstruktur blieb allerdings oft sichtbar, und die Oberfläche variierte zwischen matten und glänzenden Stellen. Rodčenko grenzte die Farbtextur, die er beim Malen des Untergrunds der Linienbilder herstellte, vom Pinselstrich („*mazok“*), der den Zeitgenossen als Spiegel eines inneren Erlebens des Künstlers galt, was er in der drastischen Formulierung *„soll der Pinselstrich doch sterben“*[36] zum Ausdruck brachte. Auf diesen Untergrund sind Linien gesetzt, die sich ähnlich wie in den erwähnten Skizzen in Schraffuren überkreuzen und so Gerüste bilden, die eine dreidimensionale Raumwirkung suggerieren. [37] Allerdings lässt sich beim genaueren Hinsehen erkennen, dass die Liniengerüste mehrfach aufgebrochen sind, da Rodčenko die Linien nicht direkt überkreuzte, sondern den Pinsel ab- und wieder ansetzte. Der illusionäre Charakter der optisch erzeugten Tiefenwirkung wird damit umso offenkundiger. Die Linien waren letztendlich ebenso mühsam gemalt wie der Untergrund. Rodčenko bezeichnete das Abrücken vom „*alten Favoriten der Malerei – der Faktura*“ als das Ziel seines „Liniesmus“.[38] Die Linienbilder Rodčenkos enthielten eine extreme Spannung zwischen dem Anspruch auf ein abstrahierendes, visionäres Sehen, das sich in den optisch vermittelten Raumkonstruktionen der Liniengerüste aufbaute, und einem alternativen Empfinden, das sich dem haptisch-taktilen Eindruck der Farbfläche herausbildet.

1921 stellte Rodčenko auf der Gruppenausstellung „5 x 5 = 25“ drei monochrome Bilder aus: Die Arbeiten waren in den drei Grundfarben rot, blau und

[36] Ebenda., S. 74.

[37] Neue restauratorische Untersuchungen haben ergeben, dass Rodčenko auch in den malerischen Ausführungen der Linienbilder weniger technisch vorging als angenommen, d. h. die Liniengerüste waren nicht vorzeichnet. Auch war Rodčenko weniger darum bemüht, ‚saubere‘ Kanten zu erzeugen, die Linien waren auf einen zum Teil nicht durchgetrockneten Untergrund gemalt, so dass die Abdrücke des Lineals (oder einer festeren Pappe) noch zu sehen sind, vgl. die Hinweise auf die Materialuntersuchungen von Maria Kokkori bei, Taylor, Taylor, Brandon: Aleksandr Rodčenko’s Lines of Forces, Tatepapers Issue 12, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/issue-12.

[38] Rodčenko, Opyty, Zitat (Januar 1920), S. 76, Skizzen (September 1919) abgebildet auf S. 75.

gelb in Öl auf Leinwand gemalt (ABB. 42).[39] Indem Rodčenko die drei Grundfarben wählte, aus denen sich beliebig viele Farben mischen lassen, benannte er einen Ausgangspunkt für potentiell unermessliche Gestaltungsmöglichkeiten. Gegenüber einer naturgesetzlichen Farbigkeit, d. h. dem Dogma, dass Farben aus der Lichtwirkung heraus entstehen und sichtbar werden, betonte er das künstlerische Machen als treibendem Faktor jeglicher Gestaltung. Die Farben sind dicht und deckend aufgetragen und mit einer leicht glänzenden Firnisschicht bedeckt. Rodčenko schuf so eine Oberfläche, mit der er auf die Materialvision von einem technisch-industriellen ‚Stoff der Zukunft' anspielte. Tatsächlich wurden diese Arbeiten von einigen Zeitgenossen als Musterstücke für lackierte Oberflächen betrachtet.[40] Die Art des Farbauftrags rief auch die Rede von dem „Durcharbeiten" der malerischen Oberfläche auf, mit der zeitgenössische Kritiker und Künstlerkollegen eine zeitgemäße und idealtypische Faktur beschrieben hatten. Rodčenko führte dieses „Durcharbeiten", das er schon in seinen „Schwarzen Bildern" erprobt hatte, hier in paradigmatischer Weise vor.

Jüngere Studien zur sowjetischen Avantgarde und ihrem Wissenschaftsbegriff haben gezeigt, dass Künstler, zum Beispiel Michail Matjušin und Nikolaj Ladovskij, in hohem Maße sich selbst als Analyseobjekte für ihre Systematisierungsversuche ästhetischer Wahrnehmung einsetzten und wahrnehmungsanalytische Perspektiven mit der Dokumentation eigener (Natur)beobachtung oder Werkprozesse verzahnten.[41] Auch Rodčenko verschränkte in seiner Arbeit eigene Beobachtungen während des Schaffensprozesses mit einer analytischen Perspektive, er machte eine eingehende Selbstbeobachtung zur Grundlage seiner künstlerischen Experimente. Mit der Kategorie der Faktura

---

[39] An der Ausstellung nahmen noch teil Ljubov Popova, Aleksandr Vesnin, Aleksandra Exter und Varvara Stepanova, die alle nicht-figurativ arbeiteten, s. Faksimileausgabe des Ausstellungskatalogs: 5 x 5 = 25. Russian Avant-Garde Exhibition, Moscow 1921, Budapest 1992.

[40] Paul Wertheim in seiner Rezension „Die Ausstellung der Russen": „Rodschenko bestreicht ein kleines Viereck – gleichmäßig, handwerklich intelligent – mit einem glänzenden Purpurrot. Eine Aufgabe, wie sie in unseren Gewerbeschulen Anstreicher- und Lackiererlehrlingen für die Meisterprüfung gestellt wird", in: Das Kunstblatt (1922), 6, hg. von Paul Wertheim, Berlin 1922, S. 498.

[41] Vgl. Tillberg, Coloured Universe; Margareta Vöhringer geht auf die Arbeit von Nikolaj Ladovskij in seinem „Psychotechnischen Labor für Architektur" an den VCHUTEMAS/VCHUTEIN, auf Vsevolod Pudovkin und auf Aleksandr Bogdanovs Experimente mit Bluttransfusionen ein, s. Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion, Göttingen 2007.

loteten er und andere Künstler und Künstlerinnen, so auch Popova, die Bruchstellen zwischen visueller und haptisch-taktiler Wahrnehmung im Medium der Malerei aus. Ihre Wahrnehmungsanalysen führten sukzssive darauf hin, ein sensuelles, inneres Empfinden aus der Bildwahrnehmung auszuschließen. Ein Konzept von 'Leiblichkeit', das ästhetische Wahrnehmung und Selbstwahrnehmung einander anzunähern suchte, konnte in Russland nicht in dem Maße der Malerei eingeschrieben werden, wie es beispielsweise in der zeitgenössischen westeuropäischen Kunsttheorie durch den Einfluss von Wilhelm Worringer oder Heinrich Wölfflin gelungen war.

FAKTURA IM STREIT UM KONSTRUKTION UND KOMPOSITION

Popova war in der Zeit, in der sie an der Konzipierung der Grundlagenkurse beteiligt war, auch Mitglied des Instituts für Künstlerische Kultur in Moskau (INCHUK), dem legendären Forschungsinstitut der Abteilung für Bildende Kunst (IZO) des NARKOMPROS.[42] Die Frage nach den regulativen Möglichkeiten der ästhetischen Wahrnehmung wurde zum Streitpunkt zwischen den Künstlern und den Theoretikern, die am INCHUK und an den VCHUTEMAS tätig waren und die sich 1921 zu der „Arbeitsgruppe der Konstruktivisten" zusammenschlossen. In der Forschung wurde bereits betont, dass dieser Zusammenschluss und der Austausch in der Arbeitsgruppe nicht reibungslos verliefen.[43] Im Folgenden sollen besonders die Dispute um die Kategorie der Faktura betrachtet werden. Die Faktura nahm einen zentralen Platz in den Diskussionen um die Begriffe „Komposition" und „Konstruktion" ein, die zu den wichtigsten künstlerischen und kunstwissenschaftlichen Problemen gehören, die die russische Avantgarde

[42] Das INCHUK hat den Status einer Legende, da bis heute eine Großteil der Dokumente im Privatarchiv des Architekturhistorikers Selim Chan-Magomedov gelagert ist. Chan-Magomedov hat Ausschnitte aus den Dokumenten veröffentlicht, s. Chan-Magodemov, Selim O.: Diskussija v INCHUKe o sootnošenii konstrukcii i kompozicii (janvar' – aprel' 1921 goda), in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika 20 (1978), S. 40-78.

[43] Maria Gough hat deutlich gemacht, dass der sowjetische Konstruktivismus eine sehr heterogene Strömung war und dass der Begriff der Konstruktion von den Theoretikern des Konstruktivismus, den Produktivisten, und den Künstlern, die am INCHUK debattierten, durchaus unterschiedlich aufgefasst wurde, s. The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution, Berkeley 2005, S. 8, 15, und Dies.: In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures, in: October 84 (1998), S. 91-117, S. 92; zu den ambivalenten Elementen im Konstruktivismus am Beispiel von El Lissitzky s. auch Galvez, Paul: Self-Portrait of the Artist as a Monkey-Hand, in: October 93 (2000), S. 109-137, S. 137.

aufgeworfen hat. Sie fanden in der Zeitspanne von Januar bis April 1921 statt, im Anschluss an die Debatten formierte sich im Mai 1921 die besagte „Arbeitsgruppe der Konstruktivisten“. Die Protokolle, die von den Diskussionen erhalten und in Auszügen veröffentlicht sind, lassen folgenden Verlauf erkennen: Ausgangspunkt und Anstoß der Debatte am INCHUK waren die Untersuchungen, die Vassilij Kandinsky in der Abteilung für Monumentalkunst des INCHUK angestellt hatte und mit denen er die *„Grundelemente der Kunst und ihre Wirkung auf den Menschen*“ zu erforschen suchte.[44] Diese Versuche von Kandinsky hatten heftige Kritik von Seiten anderer Künstler und Theoretiker hervorgerufen, an deren vorderster Front Aleksandr Rodčenko stand, woraufhin Kandinsky das INCHUK verliess. Rodčenko hatte Kandinsky *„Subjektivismus*“ und *„Psychologismus*“ vorgeworfen, womit er vor allem die synästhetischen Effekte meinte, die Kandinsky erforschen wollte. In der „Arbeitsgruppe objektive Analyse“, die sich als Vorläufer der „Arbeitsgruppe der Konstruktivisten“ im November 1920 konstituierte, sollten mittels der Betrachtung von malerischen Beispielen aus verschiedenen Epochen die spezifischen Ausprägungen von *„Form, Farbe, Material (faktura)“* bestimmt werden sowie, als sekundäre Faktoren der Gestaltung, die *„Bildhaftigkeit*“ und *„Emotion*“ der jeweiligen Beispiele. Die Diskussion bewegte sich in weiten Teilen offbar analog zur etablierten Impressionismukritik und der ablehnenden Beurteilung des auf den Sinneseindruck zielenden sogenannten „Pointel“. Malerische Verfahren wie die des Impressionismus schwächten, so der Konsens der Diskussion, die Komposition und die Wirkung von Form, Farbe und Faktura. Es ginge darum, solche Faktoren, die auf die Unmittelbarkeit der Wahrnehmung bauten, aus der Komposition auszuschließen. Als vorbildliche Art der Gestaltung wurde die Ingenierkonstruktion benannt und der Vorschlag gemacht, zwischen technischer und künstlerischer Konstruktion zu unterscheiden. Die Gruppe einigte sich auf eine vorläufige Definition der technischen Konstruktion als *„Zusammenstellung bearbeiteter*

[44] Kandinsky setzte seine Forschungen für kurze Zeit in der Abteilung für Monumentalkunst in der sogenannten physiologisch-psychologischen Abteilung der Staalichen Akademie für Kunstwissenschaften (GACHN) fort, bevor er aus der Sowjetunion nach Deutschland übersiedelte, zu Kandinsky Tätigkeit an der Akademie s. Chan-Magomedov, Selim O.: Sekcija monumental’nogo iskusstva INCHUKa, in: Problemy istorii sovetskoj architektury 3 (1977), S. 18-23. Zum Konflikt zwischen Kandinsky und Rodčenko s. Ausst.-Kat. Gegen Kandinsky, Museum Villa Stuck, hg. von Margarita Tupitsyn, Ostfildern 2006.

materieller Elemente nach einem bestimmten Plan/Schema zur Erzeugung eines Kräfteverhältnisses" ,Die Faktura wurde dem Plan (Schema) untergeordnet.[45] Die im Schlussprotokoll festgehaltene Definition der „Konstruktion" lautete *„zweckmäßige Organisation materieller Elemente" [„celesoobraznaja organizacija material'nych elementov"]*, die nach folgenden Punkten bewertet werden sollte: *„1) Optimale Ausnutzung der Materialien 2) Fehlen überflüssiger Elemente. Das Ziel der Konstruktion 1. Ausnutzung von Materialien 2. Kräfteverhältnis 3. Organisation einer Einheit 4. Gesamtheit/Zusammenwirken [„vozdejstvije"] 5. Verfahren der Ausarbeitung der Funktion der Formen."* Ein offenes Problem hingegen war, dass sich, so das Protokoll, diese *„Definition der technischen Konstruktion […] nicht auf die malerische Konstruktion übertragen*" ließe. Trotzdem ging die oben zitierte Definition der „Konstruktion" in das Arbeitsprogramm ein, das die Konstruktivisten aus der Diskussion entwickelten und 1922 veröffentlichten: Die maßgeblichen Begriffe waren hier neben der „Konstruktion" die „Tektonik" und die „Faktura". Die Faktura war in dieser Endfassung des konstruktivistischen Credos der Konstruktion und der Tektonik untergeordnet. Die Auffassung von der Faktura war folgendermaßen konkretisiert: Die Faktura war definiert als *„zweckmäßige Materialverwendung, die die Bewegung der Konstruktion nicht bremst und die Tektonik nicht einengt." („celesoobraznoe ispol'zovanie […] ne ostanavlivajuščij dviženija konstrukcii i ne ograničivajuščij tektoniku"*).[46]

Maria Gough hat die Debatten auf der Grundlage der verfügbaren Dokumente eingehend analysiert und nach den künstlerischen Umsetzungen der konstruktivistischen Kategorien gefragt: Sie betont, dass die räumlichen Konstruktionen der Konstruktivisten zunehmend auf eine optische Wirkung zielten, die Masse und Gewicht negiere. Die räumlichen beweglichen Arbeiten fokussierten auf das Prinzip der „Tektonik". Außerdem wendeten die Künstler Verfahren der Oberflächenbearbeitung an, die Gough auf den in der Bildhauerei verwandten Begriff der „kalten Form" zurückführt. Dort meint der Begriff das Glätten der

[45] Chan-Magomedov, Selim O.: Diskussija v INCHUKe o sootnošenii konstrukcii i kompozicii (janvar' – aprel' 1921 goda), in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika 20 (1978), S. 40-78; zum Austausch zwischen dem INCHUK und den VCHUTEMAS, s. VCHUTEMAS i INCHUK (K probleme stanovlenija sfery dizajna v 20-e gody), in: Techničeskaja ėstetika 12 (1980), S. 20-23.
[46] Pervaja programma pabočej gruppy konstruktivistov, in: Ermitaz 13 (1922), S. 3-4, S. 3.

Oberfläche durch ein bestimmtes Verfahren der Abformung. Auch dieses Verfahren negierte die Faktura als haptisch-taktile Oberfläche. [47] In dem schlussendlich entwickelten konstruktivistischen Credo schlug sich eine Auffassung der Faktura nieder, die sich grundlegend von dem haptisch-taktilen Einsatz von Farbe und Material im Bild unterschied, wie sie etwa Popova in ihren Malereikursen anstrebte. Damit bildeten die aus ihren praktischen Übungen gewonnenen Konzepte eine Reibungsfläche zu den Thesen, mit denen der Begriff der „Konstruktion" um INCHUK belegt wurde.

Die Theoretiker der Konstruktivismus, allen voran Aleksandr Gan, traten in der Folge mit weiteren programmatischen Äußerungen und Texten an die Öffentlichkeit. Gan hielt am INCHUK Ende 1921/Anfang 1922 einen Vortrag, in dem er auf die Faktura einging. Der Vortragstext selbst lässt sich nicht recherchieren, offenbar beruhte er aber auf den Thesen, die Gan in seiner 1922 veröffentlichten Publikation „Konstruktivismus" vorstellte. [48] Gan bezeichnete in dieser Schrift die Faktura neben der Konstruktion und Tektonik als eine der drei zentralen Kategorien der konstruktivistischen Theorie und Methode.[49] Die Faktura war in dieser Schrift als der *„Zustand des bearbeiteten Materials*" und als *„neuer Zustand seines* [des Materials, A. K.] *Organismus*" definiert. Gan versuchte, die Eigenschaften und Wirkungsweisen eines technisch-industriell hergestellten Materials zu benennen (das zu dem Zeitpunkt in der Sowjetunion allerdings in keiner Form existierte). Gan setzte die Vision von einem industriellen Material an, die Theoretiker wie Boris Kušner mit der These von einer Immaterialisierung der Kultur verbunden hatten. [50] An einer anderen Stelle reflektierte er über die durch die Faktura ausgelöste Wahrnehmung und definierte die „Faktura" als *„Form der Wiedergabe, Form der malerischen Darstellung ausgerichtet auf die visuelle Wahrnehmung*" (*„forma podači, forma živopisnogo predloženija zritel'skomu vosprijatiju*").[51] Diese Formulierung spitzte die Wahrnehmung der Faktura auf das Sehen zu, Gan beschrieb die Überführung von materialen Werten in rein visuell wirksame Faktoren

[47] Gough, Maria: In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures, in: October 84 (1998), S. 91-117, besonders S. 102-103.
[48] Gan, Aleksandr: Konstruktivism, Tver' 1922.
[49] Gan, Konstruktivism, S. 51.
[50] Ebenda., S. 60.
[51] Ebenda., S. 55.

der Gestaltung.[52] Das Verhältnis zwischen den materialen und visuellen Wertigkeiten erklärte Gan als *„ins Gedächtnis rufen*“: *„Faktura bedeutet das Ins-Gedächtnis-Rufen der faktischen Substanz dieses oder eines anderen Körpers, der Materie“* (*„Faktura značit napominanie o samom fakte, faktičeskaja suščnost‘ toj ili inoj dannosti tela, materii.“).* Mit diesem Vorgang des Ins-Gedächtnis-Rufens beschrieb Gan eine Entfernung von den sensuellen Erfahrungen und das Moment der gestalterischen Suggestion.

Gans Thesen zur Faktura als Eigenschaft des industriellen Materials lassen sich mit den Thesen von Moholy-Nagy, die dieser später am Bauhaus vertrat, vergleichen. Auch Moholy-Nagy ging es um die Übertragung von visuellen auf haptisch-taktile Werte und vice versa. An diesem Vergleich tritt allerdings ein Spannungsfeld hervor, das die Differenzierung der Funktionen unterschiedlicher Medien betrifft: Moholy-Nagy konzentrierte die Faktur in der Malerei auf die Lichtwirkung, die das Relief der Farbe erzeuge. In seiner Schrift demonstrierte er, wie der unterschiedliche Farbauftrag zum *„vibrierende[n], strahlende[n] Licht“* werden konnte.[53] In dem ästhetischen Modell von Moholy-Nagy kam zunächst der Malerei die Funktion zu, die Tastwerte in eine bestimmte visuelle Form zu überführen. Letztendlich realisierte sich für Moholy-Nagy diese idealtypische Vorstellung von der Faktur allerdings in der Fotografie und der Architektur, und nicht in der Malerei. Diese Umleitung einer idealtypischen Faktur auf die Fotografie blieb in der Sowjetunion aus. Die visionären Vorstellung von der Faktura, die Gan und andere vertraten, fanden in der Sowjetunion der 1920er Jahre keinerlei mediale Entprechung und konnten in der Malerei nicht umgesetzt werden.

Ein Brief von Stepanova an Gan über die Faktura thematisiert deutlich die divergierenden Vorstellungen über Wahrnehmung, die sich in der Auffassung von der Kategorie der Faktura und der dieser Kategorie zugeschriebenen sinnlich-

---

[52]Ebenda., S. 60-61: „Točnee, faktura est‘ organičeskoe sostojanie obrabotannogo materiala ili novoe sostojanie ego organizma […] U nas eto značenie točno sochranjaetsja. Material est‘ telo, materija. Pretvorenie etot syr’ja v to ili inoe sostojanie vse ze napominaet nam o ego pervičnom sostojanii i ssobščaet očerednuju vozmožnost‘ ego pretvorenija. Poskol’ku my ego pretvorjaem i pererabatyvaem, postol’ku my fakturim.“

[53] Moholy-Nagy, László: Von Material zu Architektur, Bauhausbücher 14, München 1929, S. 81.

ästhetischen Wirkungsweise entzündeten.[54] Der Brief datiert aus dem Januar 1922, Stepanova selbst nahm zu dieser Zeit Anteil an den Planungen der Werkstattprogramme an den VCHUTEMAS. Ihre Erfahrungen kollidierten mit Gans Thesen: Zunächst äußerte Stepanova Zustimmung mit Gan, dass die Faktura einer genaueren Beschreibung bedürfe, und warnte vor einer Auffassung der Faktura als *„geschmäcklerischer Liebäugelei („ljubovanie“) mit der Bearbeitung*“. Gans Faktura-Begriff bedürfe jedoch der Korrektur in Anbetracht ihrer praktischen Realisierungsmöglichkeiten. Im Unterschied zu Gan, der letztendlich in der Kategorie der Faktura haptisch-taktile und visuelle Eindrücke verschliff, plädierte Stepanova, wie andere Künstler es in ihrem praktischen Arbeiten vorgeführt hatten, für eine Entflechtung der Wahrnehmungen. Stepanova versuchte, in einem historischen Überblick über die Handhabungen von Farbe aufzuzeigen, wie sich unterschiedliche Ausprägungen der Faktura herausgebildet haben. Zunächst setzte sie die Faktura von der Manera ab, die sie, gemäß der bereits etablierten Beschreibungsmuster, als *„subjektiv und allein durch das Temperament des Malers charakterisiertes“* Verfahren beschrieb.[55] Stepanova sprach weiter von einer „*experimentellen Phase des Übergangs*“, in der die Manier von der, wie sie es formulierte, „*malerischen Faktura*“ abgelöst worden sei. Stepanova grenzte sich auch von Markov ab, dessen Charakterisierung der Faktura als „Geräusch“ sie für *„nicht materialistisch“* halte („*t. k. ja sčitaju ego ne materialističeskim*“). Gegenüber der Vermischung von Eindrücken, die Markov für zentral in Bezug auf die Faktura der Gegenwart gehalten hatte, ließe sich die Entwicklung der Faktura nach Stepanova systematisch aufschlüsseln. Die Entwicklungsschritte der Farbbehandlung stellte sie in Stichpunkten zu einer chronologischen Übersicht dar:

> *„1. MANIER (bildhafte Faktur)*
> *Grundierungen* („podkladka“ und „pat“)
> *Lasieren (erschien nicht bewusst in Bezug auf das Material, sondern aus dem Streben nach Bildhaftigkeit)*
> *Verreiben*

[54] Stepanova, V.: O Fakture, Brief an Aleksandr Gan als Antwort auf einen Vortrag am INCHUK, 22.1.1922 (Original im Privatbesitz der Familie), abgedruckt in: Varvara Stepanov. Čelovek ne možet žit‘ bez čudy, hg. von Aleksandr Lavrentev, Moskau 1994, S. 171-174.
[55] Ebenda., S. 172.

2. MALERISCHE FAKTUR
Vermalen (Hinführen zur Dichte)
Schichtungen der Malfarbe (Unebenheit) Suche nach dem FARBTON
Zufälligkeit der Pinselführung, Zerfließen der Malerei
Überladen (zähe Pinselführung, Vermischen ohne Palette)

3. BEARBEITEN DER OBERFLÄCHE
Zufügen von Sand, Glas, Sägemehl, Metallstaub u. a. zur Farbe
Hinterlegen mit fremden Materialien (Papier)
Aufkleben (Papier, Rinde etc.)
Faktur durch Aufmalen mittels Schablone
Bearbeiten von Materialien (Holz, Eisen usw.) in alter „guter Qualität“
Imitation

4. MECHANISIERTE FAKTUREN
a) Anwenden von Werkzeugen
Abstumpfen
Pulverisieren der Farbe
Mattieren (mechanisches Glätten)
b) Verändern des Materialzustands
Verdünnen für die Arbeit mit der Reißfeder und dem Lineal
Glanz – emailierter Farbzustand

5. FAKTURA ALS BEARBEITEN DES ZUSTANDS DES MATERIALS IM KONSTRUKTIVISMUS“.
[Übersetzung A. K.][56]

Die *„Bearbeitung des Zustands des Materials“ („obrabotka sostojanija materiala*“), beinhaltete eine zentrale These: Indem Stepanova nicht mehr, wie in dem konstruktivistischen Manifest formuliert, allein von der „Bearbeitung“ des Materials sprach, sondern von der Bearbeitung des „Zustands“, verwies sie auf eine gewisse unhintergehbare empirische und faktische Materialität. Wenn man sich die intensive Auseinandersetzung mit der Kategorie der Faktura in den malpraktischen Kursen an den VCHUTEMAS und die unterschiedlichen Ansätze der Realisierung vor Augen führt, so wird klar, dass Stepanova hier das Ergebnis aus ihrer eigenen künstlerischen Erfahrung darstellte. Am Ende des Briefes verwies sie explizit auf ihr umfangreiches „Material zur Faktura“, worunter sie sicher nicht nur theoretische

[56] Ebenda., S. 174. Eine deutsche Übersetzung dieses Textes über die Faktur findet sich im Ausst.-Kat. Europa, Europa, Bd. 3, S. 135. Hier wird gemäß der eigenen Übersetzung argumentiert, da die Übersetzung im Katalog fehlerhaft ist, zum Beispiel wurde „Živopisnaja faktura“ als „Faktur des Bildes“, und nicht als „Malerische Faktur“, übersetzt, so dass die kunstkritische Diskussionstradition vollständig aus dem Blickfeld gerät.

Notizen, sondern auch malerische Übungen fasste. Stepanovas Antwort auf Gans (Weg-)Definition des haptisch-taktilen Empfindens, auf die auch Kušners Zukunftsvision der materiellen Kultur zielte, war praxisbezogen: Die Faktura entstehe im Prozess des Umgangs mit den Malmaterialien und des Arbeitens am Werk. Hier scheint der Grund für die Differenzen zwischen den Theoretikern und ‚Praktikern' der Faktura zu liegen: Während Gan, ähnlich wie Kušner, das taktile Moment, den Vorgang des Bearbeitens gänzlich in der visuellen Form verschwinden und nunmehr in der „Erinnerung" aufrufbar sah, ging Stepanova von dem Herstellungsprozess aus: Während Gan und Kušner der Denkfigur einer vollständigen Transformation der Sinne folgten, so wies Stepanova darauf hin, dass im Prozess des Gestaltens immer ein unvermischbarer Rest, eine materielle und widerständige Qualität des Malmaterial, verbleibe.

X FAKTURA ALS MEISTERSCHAFT

In den frühen Jahren der Sowjetunion hatten die Deutungsversuche der Faktura gegenüber der Kunstdiskussion der 1910er Jahre einen stärker systematischen Zug angenommen: An den Kunsthochschulen wurden Modelle der haptisch-taktilen Wahrnehmung, die aus der gestalttheoretisch orientierten Kunstwissenschaft stammten, rezipiert und verbreitet. An der Kategorie der Faktura traten jedoch Widersprüche hervor: Die theoretischen Entwürfe einer ästhetischen Wahrnehmung, die die unterschiedlichen Sinnesleistungen synthetisiert zusammenführt, und die praktischen Umsetzungen mittels maltechnischer Verfahren klafften auseinander. Im Farbauftrag verblieb ein mit gestalttheoretisch oder formalästhetisch motivierten Interpretationen unvermischbarer Rest.

Doch die Konzeptualisierung der Faktura reichte über diese Phase der Konflikte weit bis in Ende der 1920er Jahre und war von einem allgemeinen Orientierungswechsel in der Kulturpolitik begleitet: Der Streit um den Status der Tafelmalerei („stankovoe iskusstvo“) gegenüber der sogenannten Produktionskunst kam in ein ruhigeres Fahrwasser, da die Künste wieder stärker gattungsbezogen getrennt und die „Staffeleikunst“ aufgewertet wurde. Der Umgang mit Farbe wurde fortan nach Anwendungsbereichen und Gattungen getrennt und so unterrichtet. Der Begriff der Faktura wanderte in den Bereich der Bildenden Kunst, speziell die Malerei. In den Kursen zur Anwendung von Farbe an den metall- und holzverarbeitenden Fakultäten und auch in der Grundlagenabteilung wurde nunmehr von dem *„Anstrich“ („okraksa*“) und der *„Bearbeitung“ („obrabotka*“) geprochen.[1]

Drei herausragende Figuren in der Kunstkritik und –wissenschaft der 1920er Jahre, Nikolaj Punin, Nikolaj Tarabukin und Jakov Tugendchold, äußerten sich

[1] RGALI, f. 681, op. 2 , d. 125/2, l. 51 („programma disciplina „cveta“ na 2 kurse osnovnogo otdelenija i derevoobdeločnogo fak.a“): Damit war zum einen die Kolorierung der Entwurfszeichnungen, zum anderen die Farbgebung der Modelle für die Produktion gemeint. Die Variationsbreite des Farbeinsatzes war hier allerdings gering, es ging um den deckenden oder transparenten Auftrag von Malmitteln auf unterschiedlichen Trägern (zumeist Holz, da Metalle in den 1920er Jahren Defizitwaren waren). Zu der Arbeit an der Fakultät für Holzverarbeitung s. Chan-Magomedov, Selim: U istokov sovetskogo dizajna. Derevoobdeločnyj fakul’tet VCUTEMASa (VCHUTEINa), in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika 2 (1980), S. 11-16; Techničeskaja ėstetika 3 (1980), S. 16-20; Techničeskaja ėstetika 4 (1980), S. 17-22.

dezidiert zum Begriff der Faktura. Punin und Tarabukin hatten sich bereits seit den 1910er Jahren vehement für eine neue Kunst eingesetzt.[2] Tugendchold hingegen vertrat eine konservativere Sicht auf die Gegenwartskunst, er gehörte zu den einflussreichsten Impressionismuskritikern und hatte in diesem Kontext veränderte Maltechniken als Krisen der künstlerischen Darstellung beschrieben. Alle drei Theoretiker vertraten einen entwicklungsgeschichtlichen Ansatz, sie hatten den Anspruch, mit ihren kunstwissenschaftlichen Betrachtungen Aussagen über den Stand und Verlauf kultureller Entwicklung treffen zu können. Ihre Argumentationen geben beispielhaft zu erkennen, welche massiven Veränderungen die Theoriebildung zum sinnlichen Potenzial der ästhetischen Wahrnehmung im Laufe der 1920er Jahre durchmachte. Zentrale Stellungen hatten in ihren Argumentationen zur Faktura einerseits das *„Gefühl" („čuvstvo"*) und die *„Emotionen" („emocii*") und andererseits die *„Meisterschaft" („masterstvo")*. Punin und Tarabukin fokussierten ihre Argumentationen zur Kategorie der Faktura auf Künstlerpersonen, mit denen sie im direkten Austausch standen - Tatlin und Rodčenko – und setzten deren Werke als Nachweise für ihre Thesen ein.

DIE „NICHT-MATERIELLE" FAKTURA

Die Kategorie der Faktura nahm breiten Raum in den Schriften ein, die Punin in den 1920er Jahren veröffentlichte und die er als Lehrbücher verstand. In seinen Schriften benannte Punin zwei Ausprägungen der Faktura und schrieb ihnen unterschiedliche Wirkungspotentiale zu. Einerseits bezog er die Faktura auf die Texturen, die durch den Farbauftrag oder die Materialstruktur an der Oberfläche des Kunstgegenstands, eines Gemäldes oder skulpturalen Objekts, ausgestaltet werden könnten. Diese Art der Faktura figurierte in seiner Argumentation als plastisch-räumliche Größe, die über die Raumwahrnehmung haptisch und taktil erfassbar sei und eine starke sinnliche Wirkung ausübe. Andererseits bezog er den

[2] Tarabukin gehörte zu den Kunsttheoretikern, die in den 1910er Jahren versuchten, die Kunstgeschichte – analog zu den Entwicklungen in der westeuropäischen Kunstgeschichte – zu einer „formalen Methode" zu machen und sie von einer kennerschaftlichen Stilgeschichte abzulösen. Zu Tarabukins Anfänge als Kunsttheoretiker s. Gough, Maria: Tarabukin, Spengler and the Art of Production, in: October 93 (2000), S. 79-108, und Dies.: Nikolaj Tarabukin: The Art of the Day, in: October 93 (2000), S. 57-77.

Begriff auch auf die bildhafte Ebene eines Kunstwerks: Diese Faktura nannte Punin die „*nichtmaterielle*“ Faktura. Die nichtmaterielle Faktura assoziierte Punin mit dem Formsehen sowie der Vorstellungskraft und dem Erinnerungsvermögen.

Mit dem Begriff der Faktura arbeitete Punin vor allem in den beiden größeren Publikationen, an denen er zwischen 1918 und 1921 schrieb, seiner Monographie über Tatlin „*Tatlin (Gegen den Kubismus)*“/„*Tatlin (Protiv kubizma)*“ und dem „*Ersten Vorlesungszyklus. Zeitgenössische Kunst*“. Die Publikation „Tatlin“ (Gegen den Kubismus“) war den Studierenden der SVOMAS gewidmet, sie sollte als Leitfaden für eine neue Künstlergeneration dienen.[3] Der „Vorlesungszyklus“ war ebenfalls als Lehrbuch konzipiert, er beruhte auf einer Überblicksvorlesung zur zeitgenössischen Kunst, die Punin für Zeichenlehrer abgehalten hatte.[4] Die Thesen zur Faktura, die er in den Publikationen ausführte, basierten auf seinen Beobachtungen und Bewertungen der Materialarbeiten von Tatlin: Punin hatte schon vor der Revolution die Materialarbeiten Tatlins besprochen, und auch in den Aufsätzen für die „Kunst der Kommune“, die nach der Revolution entstanden, standen Tatlins Materialarbeiten im Vordergrund.

In der Schrift „*Tatlin (Gegen den Kubismus*)“ bezog Punin die Faktura auf die unterschiedlichen Gestaltungsmöglichkeiten von malerischen Texturen und beschrieb sie als *„gefärbt, gedehnt, inhaltsvoll, fakturiert, flüssig oder fest, spröde oder zäh, elastisch, dicht und schwer“.*[5] Diese Art des Umgangs mit dem Farbauftrag sei das Ergebnis eines längeren künstlerischen Prozesses und der Schlusspunkt in der Auseinandersetzung mit dem impressionistischen „Pointel“. Punin setzt die Argumentation der vorrevolutionären Impressionismuskritiker fort, indem er

---

[3] Punin, Nikolaj: Tatlin (Gegen den Kubismus), in: O Tatline, hg. von I. N. Punina und V. I. Rakitin, Moskau 1994, S. 27-41, S. 113-115. 1923 sollte ein weiterer Aufsatz über Tatlin erscheinen („Über Tatlin (Auswege aus dem Kubismus)“ [„O Tatline (Vykhody iz kubizma)“]), der dann aber nicht herausgebracht wurde, das Manuskript ist veröffentlicht in: O Tatline, S. 42-52, S. 115-116.

[4] Der „Vorlesungszyklus“ („Pervyj cikl lekcij, čitannych na kratkosročnych kursach dlja učitelej risovanija. Sovremennoe iskusstvo“), Petrograd 1920, basierte auf einem Kurs für Zeichenlehrer. Solche Kurse gehörten zur künstlerischen Weiterbildung, da das Zeichnen als berufsqualifizierend für viele technische Berufe galt. Die perspektivische Zeichnung stand im Vordergrund solcher Ausbildungsprogramme. Die Thesen, die er in „Gegen den Kubismus“ vorstellte, hatte er schon 1918 entwickelt (vgl. Vorwort in der publizierten Ausgabe). Das Buch bildet – trotz des späten Erscheinungsdatums 1921–- den gedanklichen Vorläufer für den 1920 veröffentlichten „Vorlesungszyklus. Zeitgenössische Kunst“.

[5] Punin, Nikolaj: Tatlin (Gegen den Kubismus), in: O Tatline, hg. von I. N. Punina und V. I. Rakitin, Moskau 1994, S. 27-41, S. 32.

zunächst das „Pointel“ als „Augenkrankheit“ abwertet. Im Impressionismus *„ging die materielle Welt unter, löste sich auf im Licht.“*[6] Gegenüber diesen malerischen Auflösungsprozessen setzte Punin die Gestaltung von *„plastischen Kräften“* im Kunstwerk, die einem grundlegenden menschlichen Bedürfnis nach *„fühlbarer Tiefe“*[7] entgegenkämen: *„[D]ie Reaktion auf den Impressionismus als eine der schwersten Erkrankungen des Auges war zu stark. Man musste eine stärker fühlbare Tiefe finden, die unserem Gefühl für das Reale wenigstens etwas Versicherung von Konkretheit in der illusionären Welten geben könnte, die in der Zweidimensionalität des Bildes erscheinen.“*[8] Als Teil dieses Paradigmenwechsels von den „illusionären Welten“ zur „fühlbaren Tiefe“ tauchte die Kategorie der Faktura auf. Der erste Schritt zur Gestaltung der „plastischen Kräfte“ sei im Kubismus getan worden, hier sei auch erstmals die Faktura – im oben beschriebenen Sinne – entwickelt worden: *„[Im Kubismus] entwickelte sich eine überaus reiche Faktura, die die Qualität der Farbe veränderte und der Inhalt dieser neuen, flächigen, aber räumlich-logischen Form wurde.“*[9] Die Hinwendung von der impressionistischen Malweise zur Faktura brachte somit eine neue sinnliche Vielfalt in die ästhetische Wahrnehmung. Der Faktura käme jedoch eine ästhetische Doppelfunktion zu: Die Fakturen wirkten aufgrund ihrer materialen Ausstrahlung haptisch-taktil als Sinnesreiz, gleichzeitig vermittelten sie einen bestimmtes Raumgefühl, die *„räumlich-logische Form”.* Die haptisch-taktile Qualität des Kunstwerks erläuterte er mit konkreten materialen Begriffen und setzte die Faktura von einer individuellen Künstlerhandschrift ab – Fakturen seien *„gefärbt, gedehnt, inhaltsvoll, fakturiert, flüssig oder fest, spröde*

---

[6] Punin bezog sich hier auf Cézanne: „Cézanne litt an eben der Erkrankung der Augen, die wir heute Impressionismus nennen. Für ihn […] ging die materielle Welt unter, löste sich auf im Licht.” Punin, Gegen den Kubismus, S. 31.

[7] In der Gesamtargumentation versuchte Punin, Entwicklungslinien in der zeitgenössischen Kunst aufzuzeigen: Punin begann mit der Analyse des Impressionismus und schloss mit dem Kubismus ab. Gegliedert war sein Überblick allerdings nicht nach künstlerischen Strömungen, Punin stellte vielmehr charakteristische künstlerische Paradigmen auf, innerhalb derer er die Strömungen verortete, die Kapitelüberschriften lauten: *„Auge“*, *„Material und Volumen“*, *„Rhythmus“*, das letzte Kapitel in Punins Geschichte der Kunst der Gegenwart war das *„Ding“ („vešč“*“), für das beispielhaft Tatlin mit seinen Materialarbeiten stand. Das Entstehen bestimmter Paradigmen und deren Wandel begründete er mit Veränderungen der menschlichen Sinneswahrnehmung. Der Impressionismus beispielsweise sei durch die Dominanz des „Auges“ und damit von inneren, d. h. körperlichen Faktoren bestimmt: Die Paradigmen „Material“ und „Volumen“ formten den Umbruch in der künstlerischen Entwicklung nach dem Impressionismus, mit ihnen verband Punin die „plastischen Kräfte“.

[8] Ebenda., S. 33.

[9] Ebenda., S. 35.

oder zäh, elastisch, dicht und schwer". Er wendete sich von der vor der Revolution begonnenen Diskussion um die subjektive Verankerung der sinnlichen Wahrnehmung ab und benutzte den Begriff der *„Emotion*" zur Abgrenzung: *„Wir möchten nicht mit unseren Emotionen, unseren Empfindungen, unseren Neigungen, unserer Liebe und unserer Sehnsucht an unseren Betrachtern kleben."*[10] Die „fühlbare Tiefe" und die „plastischen Kräfte", die mittels der Faktura in das Kunstwerk träten, seien qualitativ von den „Emotionen" abzusetzen. Punin sprach also, wenn er die haptisch-taktilen Momente in der ästhetischen Wahrnehmung beschrieb, von einem objektivierbaren Materialwissen, und nicht von einer auf der Sinnesreizung basierenden Sinnlichkeit. Die Materialarbeiten Tatlins setzte Punin als Beispiele für den optimalen, da emotionslosen, Einbezug der haptisch-taktilen Wahrnehmung und bezeichnete die Werke Tatlins als einen „lebendigen und realen Raum".[11] Das Reale war in der Logik von Punins Argumentation nicht in der Sinnlichkeit und im subjektiven Gefühl verankert, es erwachse aus dem komplexen Wechselverhältnis von Sinnesreizen und anderen Bewusstseinsleistungen.[12]

Punin reflektierte in dem Begriff der Faktura über die menschliche Wahrnehmung in einem allgemeinen Sinne, wie er besonders deutlich in den Artikeln verhandelte, die er parallel zu der Schrift „Gegen den Kubismus" für die „Kunst der Kommune" schrieb. Die Faktura wirke zielgerichtet: Er sprach von der *„Schärfung*"der Form durch die Faktura. Die *„Schärfung"* der Form durch die Faktura setzte Punin einem Wahrnehmungsprozess der *„Mechanisierung der Seele*" gleich: *„Messt eure Gefühle und eure Wahrnehmungen aus […] und ihr werdet gute Künstler".* [13] Die Faktura wirke somit regulierend auf den Vorgang der ästhetischen Wahrnehmung ein. Den „guten Künstler", der in dieser Weise in der Lage sei, seine Wahrnehmung zu steuern, nannte er auch einen *„Meister"*. Punin argumentierte am Beispiel von Tatlin als Künstlerperson und entwickelte an dessen Vorbild den Begriff von „Meisterschaft", den er als Zielpunkt der Entwicklung der Kunst der Gegenwart darstellte. Meisterschaft sei gleichzusetzen mit der Ausbildung einer künstlerischen Persönlichkeit: Tatlins „Auge" sei – im Unterschied zu dem

[10] Punin, Pervyj cikl lekcii, S. 16.
[11] Punin, Gegen den Kubismus, S. 36.
[12] Punin, Ebenda., S. 31.
[13] Punin, Mera ikusstva, in: Iskusstvo kommuny 9 (2. Februar 1919), S. 2.

„erschlafften“ Auge der Franzosen – durch kulturelle Faktoren gebildet und gestärkt; Tatlins Meisterschaft bestehe in der umfassenden Kontrolle über Körper und Geist, er sei *„ein Meister von Kopf bis Fuß, vom unwillkürlichen Reflex bis zur bewussten Handlung.“*[14] Meisterschaft definierte Punin weniger als eine genialische Äußerung oder außergewöhnliche Befähigung, sondern als fortgeschrittene Professionalität. Mit dem Begriff der „Meisterschaft“ zeichnete Punin einen Künstlertyp, der sich durch Kenntnis des malerischen Metiers sowie die Verpflichtung auf ein gewisses Arbeitsethos auszeichne.[15] Die Faktura war im Zusammenhang mit dem Begriff der „Meisterschaft“ zunehmend weniger auf die haptisch-taktile Sinneserfahrung bezogen, sondern an eine Auffassung der künstlerischen Technik als Ergebnis ästhetischer Bildung und Erziehung gebunden.

In dem 1920 erschienenen „Vorlesungszyklus“, der als Lehrgang für Zeichenlehrer konzipiert war, veränderte Punin die Definition der Faktura. Zwar verknüpfte er die Fakturen des Bildes mit haptisch-taktilen Eindrücken und den subjektiven Gefühlen, die diese Eindrücke auszulösen vermochten: *„[U]m ein heutiges Bild zu verstehen, [muss man] es nicht nur betrachten, sondern, wenn man es so ausdrücken kann, mit den Augen befühlen, d. h. Zentimeter für Zentimeter verfolgen, wie sich die Fakturen und Oberflächen der Leinwand verändern, [...], welche Vorstellungen, welche Gefühle der Künstler in die Ausarbeitung des Werkes gelegt hat. In diesem Sinne ist natürlich nicht der flüchtige Blick, der Blick eines vorübergehenden Menschen, ausreichend für das Verständnis der zeitgenössischen Kunst.”*[16] Neben das „Befühlen“ müssten jedoch andere Elemente treten: *„Man darf die Fakturen nicht mit Oberflächen verwechseln. Die Faktura – das ist das Geräusch, das wir vom Bild empfangen, nicht nur indem wir es ansehen oder seine Oberfläche befühlen, sondern auch andere Elemente.”*[17] Er verwies hier explizit auf Markovs Aufsatz zur Faktura und beschrieb die Faktura wie Markov als eine umfassende Ansprache der Sinne und der Vorstellungskraft durch das Bild, die Markov als das „Geräusch“ (*„šum“*) bezeichnet hatte: *„Faktura – das ist das Geräusch, das man von*

---

[14] Punin, V Moskve (pis’mo)/ In Moskau (Brief), aus: Iskusstvo kommuny 10 (9. Februar 1919), S. , abgedruckt in: Punin, O Tatline, S. 25.
[15] Tatlin ähnele einem *„Maler“ [“maljar“],* Punin, Auswege aus dem Kubismus, S. 50.
[16] Vorlesungszyklus, S. 21.
[17] Ebenda., S. 20.

einem Bild gewinnt. Diese Deutung ist mehr oder weniger subjektiv, aber sie bestimmt recht genau den Begriff Faktura selbst. Das Geräusch, d. h. der Eindruck, der Komplex von Eindrücken, der von einem Bild ausgeht. […] Wenn Sie plötzlich direkt vor einem Kunstwerk stehen, plötzlich die Augen öffnen und sich abwenden, dann verbleibt in Ihrem Bewusstsein eine gewisse Anzahl an Eindrücken, oft […] undeutlich, aber dennoch ausreichend charakteristisch, die später genau dieses Werk wieder erkennen lassen.“[18] Das Geräusch der Faktura entstehe durch einen „*Komplex von Eindrücken*“ („*kompleks vpečatlenij*“), dieser ergebe sich nicht nur unmittelbar aus dem Betrachten, sondern werde auch durch andere Bewusstseinvorgänge, zum Beispiel durch die Erinnerung hervorgebracht (vgl. Punins Beschreibung vom Schließen der Augen und dem Abwenden vom Bild). Punin beschrieb einen Wahrnehmungsvorgang, der sich mit Gans Beschreibung der Wirkung der Faktura deckte: Gan sprach in seiner ein Jahr später erschienenen Publikation „Konstruktivismus“ von einem ähnlichen Wahrnehmungsmodus des Ins-Gedächtnis-Rufens. Mit der Kategorie der Faktura erfassten beide Theoretiker genau die Übergange zwischen einer haptisch-taktilen Größe, einer visuell erfassbaren Formation sowie den auf Lebenserfahrung oder ästhetischer Bildung beruhenden Assoziationen.

Punin überschritt in dem „Vorlesungszyklus“ und in seinen kleineren Veröffentlichungen seine eigene Definition der Faktura als der plastisch-räumlichen Oberfläche, die er aus der Auseinandersetzung mit Tatlins Materialarbeiten entwickelt hatte. Er unterschied nunmehr zwei Arten der Faktura: *„Es gibt zwei Arten der Faktura – erstens, ergeben sich Fakturen aus den rein materiellen Elementen des Kunstwerks, aber zweitens, ergeben sich Fakturen aus anderen Elementen des künstlerischen Schaffens, die aber untrennbar mit den materiellen Elementen verbunden sind.“*[19] Diese zweite Art der Faktura nannte er auch die *„nichtmaterielle“* Faktura. Die „*nichtmaterielle*“ Faktura umfasse die darstellenden Verfahren, die *„Kombination von Formen“,* die *„Farbzusammenstellung“,* die *„unterschiedliche Ausrichtung der Linien“* sowie *„das Thema des Bildes selbst.“*[20]

[18] Ebenda., S. 18.
[19] Ebenda.
[20] Ebenda., S. 25.

Während Punin in seiner frühen Auseinandersetzung mit Tatlin das Entstehen einer plastischen Kraft im Kunstwerk via der Fakturen betont hatte, ging es ihm nun deutlich um die Differenzierung und Verfeinerung des Wahrnehmungsprozesses. Die visuelle und die haptisch-taktile Wahrnehmung, die in den 1910er Jahren noch als Spannungspole beschrieben waren, waren nunmehr in einem katalytischen Zusammenhang miteinander verschränkt.

ALEKSANDR RODČENKOS „GEHÄRTETE MALEREI"

Der Kunsttheoretiker Nikolaj Tarabukin benutzte das Werk von Aleksandr Rodčenko, um daran seine Thesen zur zeitgenössischen Kunst aufzuzeigen. In seinem „Entwurf einer Theorie der Malerei", der 1923 veröffentlicht wurde, konzentrierte sich Tarabukin auf die abstrakten Arbeiten Rodčenkos. Die Arbeit an dieser Schrift hatte er bereits 1916 begonnen, sein Ziel war die systematische Darstellung der künstlerischen Mittel, eine „Morphologie" der Malerei, zu deren Grundbestandteilen er die „Faktura" zählte.[21] Die Faktura stellte in Tarabukins Theorie der Malerei – ähnlich wie in Punins Schriften – ein zentrales Entwicklungsmerkmal der zeitgenössischen Kunst dar. Tarabukin setzte die Faktura von einer Auffassung der Malweise als „Handschrift" ab und formulierte, dass *„zur ausdrucksärmsten Fläche […] im Hinblick auf die Faktura die Verschiedenheit an Oberflächen, in der Dicke der Farbschicht, im Vermalen („vpisannost'") der Farbe, in der Ausrichtung des Pinselstrichs"*[22] zu zählen sei. Als „Faktur-Arbeiten", die einem zeitgemäßen Verständnis von der Malweise entsprächen, führte Tarabukin die „Schwarzen Bilder" an, die Rodčenko auf der 10. Staatliche Ausstellung gezeigt

[21] Tarabukin, Nikolaj, Opyt teorii živopisi (1916), Moskau 1923, Anmerkung der Redaktion zur Entstehungsgeschichte des Textes, S. 13. Neben der Faktura zählte Tarabukin das „Kolorit", die „Form in ihrer flächigen Darstellung" und die „Konstruktion" zu den „malerischen Elementen", die die Bausteine seiner „Morphologie" der Kunst bildeten. Der Vorteil dieser Analysekategorien gegenüber stilgeschichtlichen Merkmalen sei ihre „Objektivität", Gesetzmäßigkeit und Neutralität. Tarabukin formulierte seine Vorstellungen von „Objektivität", indem er einige Termini aus dem politischen Jargon seiner Zeit aufgriff: *„Unter ‚Objektivität' verstehen wir nicht ‚Gleichgültigkeit' (‚Leidenschafts/Gefühllosigkeit') [„besstrastie"], sondern eine Form von ‚Unvoreingenommenheit' (bespristrastie), das Fehlen von ‚Willkür' und ‚Tendenziosität'."* Wenn er betonte, dass es bei seinem kunstwissenschaftlichen Entwurf um eine neutrale Art der Beschreibung von Geschichte der Kunst ginge, so adaptierte er das politische Dogma von einer Bestimmung des Geschichtsverlaufs. Die Kategorie der „Objektivität" lud Tarabukin mit moralisch-ethischen Wertungen auf, die vor allem den politischen Vorstellungen seiner Zeit geschuldet war.

[22] Tarabukin, Opyt teorii, S. 30.

hatte. Tarabukin maß der Faktura in diesen Arbeiten einen starken sinnlichen Ausdruckswert bei: *„Wir behaupten, dass man die Malerei erspüren („njuchat'") riechen muss, das heißt man muss sie so nah betrachten, als ob man die Farbe riechen wollte, als ob man Geschmacks- und Geruchsempfindungen hervorrufen wollte, (die man auch tatsächlich gewinnt, wenn man die ‚Glätte' solch dickflüssiger, dichter und glatt gemalter Farbe genießt, oder das ‚Rauhe' eines ‚trockenen' Tons, oder die seidige Trockenheit einer Farbe ‚mit Beimischung').*[23] In einer ausführlichen Bildbeschreibung visionierte er eine tastende Bewegung durch den mittels unterschiedlicher Oberflächen strukturierten Bildraum: *„[D]en tiefsten Ton des Schwarz, der buchstäblich eine Tiefe (Versenkung, Höhle) und einen bodenlosen Abgrund öffnet, erzeugt er mit einer unebenen Oberfläche, während er mit der glänzenden, dick lackierten, unter Beimischung von Gips erzeugten Oberfläche einen klingenden Akkord im Schwarz schafft."*[24] Diese auf den ersten Blick allein auf die sensuelle Erfahrung des Tastens bezogene Beschreibung beinhaltet noch eine zweite Bedeutungsebene: Tarabukin verband die sensuelle Beschreibung mit kulturellen Erfahrungen, in Rodčenkos „Schwarzen Bildern" herrsche eine spannungsvolle Wechselwirkung zwischen der „unebenen" Oberfläche, die den Blick „versenke", und den „glänzenden, lackierten" sowie „dichten" Oberflächen, die wiederum einen harmonischen Bildeindruck schufen, einen „klingenden Akkord". Die Assoziationen der „bodenlosen Tiefe", der „Versenkung" und der „Höhle" basierten auf kulturellen Erfahrungen, Gefahr oder Schutz, die über Oberflächen- und Materialwerte aufgerufen wurden. Auch im weiteren Verlauf der Argumentation wird deutlich, dass es Tarabukin weniger um eine sensuelle Wahrnehmungserweiterung des Menschen ging: Tarabukin charakterisierte die Faktura allgemein als „*ästhetische Emotion*" und aktualisierte damit die Diskussion um die sensuelle Empfindung in der ästhetischen Wahrnehmung, die Lev Tolstoj nunmehr beinahe drei Jahrzehnte zuvor eröffnet hatte und die Kritiker zwischen den Begriffen der *„Erregung" („vozubuždenie")* und der *„Empfindung" („oščuščenie*") aufspannten. Während Punin abwertend von der „Emotion" allein sprach, steuerte Tarabukin der Diskussion um die Bedeutung der „ästhetischen

[23] Ebenda., S. 29.
[24] Ebenda., S. 31.

Emotion“ eine eigene Interpretation bei. Die „ästhetische Emotion“ lasse sich als *„Wissen, das durch den Tastsinn generiert wird“,* auffassen.[25] Die „ästhetische Emotion“ erklärte Tarabukin zu einem Vorgang, dessen Ursprung im haptisch-taktilen Empfinden läge, das er allerding als „Wissen“ bezeichnete: Er schloss damit an die Tendenz in der russischen Kunstdiskussion an, die den Tastsinn weniger mit einer unmittelbaren Empfindungsfähigkeit assozierte, sondern als eine Art Wissensspeicher charakterisierte, in dem die verschiedenen kulturellen Erfahrungen des Menschen abgelegt waren und durch die haptisch-taktile Wahrnehmung wieder aufgerufen werden könnten. Die „ästhetische Emotion“ in Tarabukins Sinne lässt sich als eine solche Übertragungsleistung des Bewusstseins verstehen, die den haptisch-taktilen Sinneseindruck mit den abgespeicherten Lebenserfahrungen verbindet. Tarabukins Auffassung vom „Material“ als sinnlichem Faktor des Kunstwerks ähnelt Gans Äußerungen zur Materialität des Kunstwerks. Er beschrieb in ähnlicher Weise wie Tarabukin einen Wahrnehmungsprozess, der zwischen einer unmittelbaren Sinneserfahrung und einem geistigen Wideraufrufen dieser Erfahrung changiert: *„[D]as Problem des Materials [verschwindet] und verbindet sich bzw. geht über erstens in das Problem der Faktura, zweitens in das Problem der Konstruktion, denn das Material erscheint im Kunstwerk in bearbeiteter Gestalt, die wir eben Faktura nennen.“* [26]

Das Resümee über die Faktura als „bearbeitete Gestalt“ erinnert auch an Ševščenkos Vorstellung von einer „guten Faktur“, die dem Werk eine besondere Schönheit verleihe und die Ševščenko in der nationalen malerischen Tradition verankerte. Nikolaj Tarabukin hingegen leitete die Faktura als „bearbeitete Gestalt“ aus der Kultur der Gegenwart ab. Die Faktura sei eine spezifische materiale Qualität, auf die die zeitgenössischen Künstler hinarbeiteten – wobei Aleksandr Rodčenko die überzeugendsten Ergebnisse erzielt habe: Die Farbe erscheine in den Händen der zeitgenösssichen Künstler als *„kompakte, vollendete/abgeschlossene und streng gesetzmäßige Masse“ („kompaktnoj, zakončennoj i strogo zakonomernoj masse“)*.

[25] Tarabukin, Nikolaj: Ot mol’berta k mašine, Moskau 1923, S. 62. Der Text ist ins Deutsche übersetzt, kommentiert und veröffentlicht als Von der Staffelei zur Maschine in: Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, hg. von Boris Groys und Aage Hansen-Löve, Frankfurt/M. 2005, S. 416-474. Für die vorliegende Arbeit wurde das russische Original verwendet.
[26] Tarabukin, Opyt, S. 33.

Die Eigenschaften dieser Malerei charakterisierte Tarabukin auch als *„dicht" „gehärtet", „kristallisiert", „durchgearbeitet"*.[27] Diese Art der „durchgearbeiteten" Malerei verband er mit einer künstlerischen „*Meisterschaft*", die er zum ästhetischen Leitbegriff machte. Die Meisterschaft verknüpfte er mit einer Vorstellung von Kunst als Kunstfertigkeit und ästhetischer Bildung: Ein nach den Prinzipien der Meisterschaft gefertigtes Kunstwerk bezeichnete er als „*res fabrae facta*".[28] An einer signifikanten Stelle gab Tarabukin ein Vorbild für seine Vorstellung von der Kunst der Zukunft zu erkennen. Er schien nämlich an die Feinmalerei berühmter Renaissance-Künstler zu denken, namentlich an Lucas Cranach und Leonardo da Vinci.[29] Die Feinmalerei sah er aber nicht als historisches Verfahren an, das es nachzuahmen gelte, sondern er aktualisierte die Feinmalerei als „Methode", d. h. als ein bewusstes Vorführen der Malerei als kunstvolles Beherrschen der Verfahren.[30] Im Unterschied zu Punin entbehrte Tarabukins Konzept der künstlerischen Meisterschaft der lebensweltlichen Herleitung, er zeichnete nicht wie Punin das Bild des im angewandten Bereich tätigen „Malers", sondern bezog sich mit der Nennung von da Vinci auf den Künstlermythos eines Altmeisters der Kunstgeschichte.

Parallel zu der „Theorie der Malerei" erschien 1923 ein anderer Text von Tarabukin „Von der Staffelei an die Maschine", den er 1922 verfasst hatte und in dem er sich inspiriert von Kušners These der „Immaterialisierung" zeigte.[31] Diese

---

[27] Ebenda., S. 29.
[28] Ebenda., S. 56.
[29] Über Cranach, Ebenda., S. 28; über Leonardo, S. 55. Tarabukin aktualisiert hier Vorstellungen von den geistigen Fähigkeiten der Hand, die den Konzeptualisierungen der Zeichentätigkeit in der Renaissance eigneten, s. Warnke, Martin: Der Kopf in der Hand, in: Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, hg. von Werner Hofmann, Wien 1987, S. 55-61.
[30] Ebenda., S. 34. Tarabukin bediente sich eines argumentativen Tricks, um sein Leitbild der Meisterschaft nicht als rückwärtsgewandt erscheinen zu lassen: Und zwar verglich er die malerischen Verfahren mit der Auffassung vom kunstvolles Sprachspiel, die die zeitgenössische Literaturtheorie und Poetik der OPOJAZ (Gesellschaft für die Erforschung der poetischen Sprache) entwicklte hatte, vgl. Sklovkij, Kunst als Verfahren (1917).
[31] Tarabukin, Nikolaj: Ot mol'berta k mašine, Moskau 1923, wurde im Verlag der Lehrergewerkschaft veröffentlicht. Diese Schrift wurde breiter rezipiert, was möglicherweise auch an dem Publikationsort lag. Die Schrift "Versuch einer Theorie der Malerei" war vom Proletkult veröffentlicht. Der Proletkult war um 1923 für einen ambitionierten Kunsttheoretiker wie Tarabukin nicht mehr das Publikationsorgan der Wahl, denn das Konzept der Laienkunst hatte heftige Kritik erfahren. Der Proletkult sollte dementsprechend aus dem Verbund der im Kommissariat für Aufklärung zusammengefassten Abteilungen herausgelöst werden, zur Krise des Proletkult s. Mally, Lynn: Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia, Berkeley, Los Angeles, Oxford 1990, S. 193-228; Tarabukin rekurriert explizit auf Kušner, S. 30, FN 1.

Schrift war weniger als eine Geschichte der Kunst verfasst, sondern auf eine Kunst der Zukunft ausgerichtet. Tarabukin schrieb hier einen Leitfaden für ein neues Kader aus Künstlern. Er setzte sich in dieser Schrift mit der Forderung der Konstruktivisten auseinander, die Kunst in den Bereich der Industrieproduktion zu überführen, welche aus den Diskussionen am INCHUK hervorgegangen war und an der Tarabukin mit beteiligt gewesen war. Die Schrift revidierte in großen Teilen Thesen seiner zwischen 1916 und 1923 entstandenen „Theorie der Malerei", denn es ist keine Rede mehr von einem Wechselspiel zwischen ästhetischer Wahrnehmung, sensuellem Empfinden und kulturellen Erfahrungen. Tarabukin beschrieb vielmehr einen völlig neuen Seinszustand des Menschen. In „Von der Staffelei zur Maschine" entwarf Tarabukin die Vision einer durch neue Produktionstechnologien entstehende „*Immaterialisierung*" der Welt. Er stellte sich diese „ungegenständliche" Welt als eine Umgebung komplexer funktionaler Systeme vor, in der Objekte allenfalls in einem kurzen Gebrauch eine Rolle spielen würden, seine Beispiele waren elektrische Schaltsysteme und der Autoverkehr. Die Arbeit in dieser Welt der Zukunft bestände im Wesentlichen in der Regulation von Organisationsprozessen in der Massenproduktion und sei von physischer Belastung befreit. In Tarabukins Konzept der malerischen „Meisterschaft" fand sich eine deutliche Reminiszenz an den utopischen Arbeitsbegriff, den er in seiner These von der „immaterialisierten" technischen Umwelt entwickelte: Er betonte, dass eine als „Meisterschaft" realisierte Kunst eine zutiefst befriedigende Befreiung von „schwerer Arbeit" verschaffe.[32]

Die Vorstellung von befreiter Arbeit, die in Tarabukins avanciertem Konzept künstlerischer Arbeit enthalten war, enthielt einen direkten Bezug auf den Körper und seine Wahrnehmungsorgane. Aufschlussreich ist hier Tarabukins Beschreibung der monochromen Arbeiten Rodčenkos, die dieser 1921 ausgestellt hatte. Tarabukin widmete diesen Arbeiten ein eigenes Kapitel unter dem Titel „Das letzte Bild".[33] Rodčenko habe in dieser Arbeit (Tarabukin bezog sich nur auf die rote Tafel) die ästhetische Tradition des Staffeleibildes zu einem Ende geführt, sie führe exemplarisch das „Absterben" der Tafelmalerei vor, was Tarabukin in einem

[32] Tarabukin, Ot mol'berta, S. 21.
[33] Ebenda., S. 11-13.

durchaus wörtlichen Sinne weiter ausführte: Das „letzte Bild“ sei eine *„taube, blinde und stumme Tafel*“[34] und habe der ästhetischen Wahrnehmung die sinnlichen Qualitäten genommen. An anderer Stelle in dem Buch beschrieb Tarabukin die weitreichende Wirkung, die dieser von Rodčenko vollzogene Schritt für die allgemeine Entwicklung der Kunst habe: *„Der Prozess des Absterbens der Formen des Staffeleibildes geht auch […] in die Richtung des in der Kunst Wahrnehmbaren und des Verbrauchers, bei dem die, wie soll man sagen, ‚Organe‘ der ästhetischen Wahrnehmung verloren gehen, absterben, sich anthropomorphisieren*.“[35] Tarabukin bezog die Funktion des „letzten Bildes“ nicht nur auf den Bruch mit einer illusionierenden Malerei, die Formulierung der „Organe“ war vor dem Hintergrund der Diskussionen um Manier und Faktura und die darin enthaltete Wahrnehmungsanalyse durchaus in einem wörtlichen physischen Sinne zu verstehen. Interessanterweise bezog sich Tarabukin hier auch explizit auf die neue Königsdisziplin der sowjetischen Wahrnehmungswissenschaften, die Reflexologie: Die ästhetische Wahrnehmung lasse sich direkt mit *„psychologischen Gesetzen“,* der *„Empfänglichkeit*“ oder *„Rezeptivität“ („vospriimčivost‘“*), verbinden, die die Reflexologie als verbindlich ansetzte und die die Gewöhnung der Wahrnehmung und des Sinnnessystems an neue Bedingungen meinten.[36]

Mit der Aussage, die Faktura Rodčenkos sei eine „gehärtete Malerei“, waren weitreichende Folgerungen verbunden, die Wahrnehmung, Körper und Künstler betrafen. Eine als Meisterschaft verstandene Maltechnik wurde zum Ausweis einer persönlichen Leistung und war als solche im Bild ablesbar. Die „gehärtete Malerei“ Rodčenkos war eine Bearbeitungsweise, die gleichermaßen auf sensuelle Empfindung und kulturelle Erfahrungen zielte und diese zu einer „ästhetischen Emotion“ integrierte. In diesen Zuschreibungen verband Tarabukin Qualitäten, die sowohl den zeitgenössischen Arbeitsbegriff assoziierten wie auch das emotionale Regime und den Überlebenswillen der Gesellschaft am Ende des Bürgerkriegs.

---

[34] Ebenda., S. 12.
[35] Ebenda., S. 35/36.
[36] Zur Reflexologie s. Rüting, Torsten: Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse über Disziplinierung in Sowjetrussland, München 2002

FAKTURA IM „LEXIKON DER KÜNSTLERISCHEN BEGRIFFE“ (1923–1929)

Tarabukin beteiligte sich an einem der umfangreichsten kunstwissenschaftlichen Projekte der 1920er Jahre, dem „Lexikon der künstlerischen Begriffe“, das von der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften (Gosudarstevennaja Akademija Chudožestvennych Nauk/GACHN) in den Jahren 1923 bis 1929 zusammengestellt wurde.[37] Die GACHN hatte dem INCHUK und den VCHUTEMAS den Rang als Vorreiter in der ästhetischen Theoriebildung abgelaufen.[38] Die Konzeption der Beiträge für das Lexikon sah vor, zunächst die Geschichte des jeweiligen Begriffs darzulegen und darauf aufbauend dessen Wandel und gegenwärtige Bedeutung vorzustellen. Damit sollten die Einträge die Bedeutungen von ästhetischen Begriffen im Sinne des entstehenden Sozialismus aktualisieren und kanonisieren. Dem Lexikon lag eine bestimmte Auffassung von ästhetischer Wahrnehmung zugrunde, die in den Redaktionssitzungen folgendermaßen diskutiert worden war: Die *„Wahrnehmung [sei] von der Intuition und der Beurteilung abzugrenzen*“, die GACHN vertrete *„weder ein psychologisches noch ein sensuelles, sondern ein logisches Verständnis der Wahrnehmung“.*[39]

Tarabukin schrieb unter anderem die Einträge für die Begriffe *„Meister“* und *„Material“,* außerdem für *„Geschmack“, „Harmonie“, „Tiefe“, „Kanon“, „Qualität“, „kustar“, „Das Malerische*“.[40] Der Eintrag zum Begriff des „Meisters“ weist deutliche Parallelen zu Tarabukins Ausführungen in der Schrift „Von der Staffelei zur Maschine“ auf. Im geschichtlichen Abriss wird der „Meister“ zunächst als Figur in der mittelalterlichen Kunst vorgestellt, als Leiter einer als Arbeitskollektiv aufgebauten Zeche. Weiterhin sei der „Meister“ in der Kunstgeschichtsschreibung

---

[37] Slovar‘ chudožestvennych terminov 1923-1929 (Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych Nauk), hg. von Igor Čubarov, Moskau 2005.

[38] Die Forschung zur Entwicklung der Kunstwissenschaften in der Sowjetunion hat sich in den letzten Jahren auf diese Institution konzentrierte, s. Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre, hg. von Aage Hansen-Löve/Brigitte Obermayr/Georg Witte, München 2013.

[39] Slovar‘, Protokoll der Sitzung der Redaktionskommission des Lexikons, 22.10.1925, S. 444-445.

[40] Insgesamt schrieb Tarabukin 29 Einträge “Malerei in der Architektur/Architekturmalerei (“architekturnaja živopis’”), Geschmack, Harmonie, Tiefe, Komposition von Gruppen (“Gruppovye komposicii”), Bewegung, Diagonale, Das Malerische, Der Goldene Schnitt, Kenner, Intime Kunst, Kanon, Qualität, Kontrapost, Kustar, Meister, Material, Motiv und Leitmotiv, Stilleben, Volumen-Raum-Aufbau (“obemno-prostranstvennoe postroenie”), Beleuchtung, Landschaft, Portrait, Proportion, Thematik, Künstler, Schablone. “

und Kunstkritik als Synonym für die Vorstellung vom „Genie“ verwandt worden. Der Begriff des „Meisters“ habe in der jüngsten Zeit erneut Bedeutung erlangt, um den Künstler als Kenner seines Metiers zu kennzeichnen und in seinen künstlerischen Fähigkeiten auszuweisen. Tarabukin reinstallierte den „Meister“ als normativen Begriff, der den Künstler mit Attributen von Kultur, Kennerschaft versah und das absolute Beherrschen der künstlerischen Verfahren wie auch Selbstbeherrschung voraussetzte.

Lediglich in dem Eintrag zur „*Tiefe*“ war noch ein Nachhall von Tarabukins frühen Äußerungen zur Faktura und ihren haptisch-taktilen Wirkungspotentialen zu erkennen: Er stellte hier der räumlichen Tiefenwirkung, die durch die Perspektive oder das Kolorit erzeugt werde, die Wirkung zur Seite, die durch die Oberflächentextur des Bildes erzielt werden könne. Anhand der unterschiedlichen Modellierungen von solchen Texturen lasse sich auf die „Weltanschauung“ einer jeweiligen Epoche schliessen: Das jeweils unterschiedlich verschiedentliche Wechselspiel zwischen Raum und Fläche, Perspektive und Oberflächentextur bringe eine bestimmte Haltung, die „Nähe“ zur Wirklichkeit, zum Ausdruck.

Das „*Material*“[41] interpretierte Tarabukin gemäß den Dogmen der materialistischen Auffassung von den Produktivkräften: Das „Material“ des Künstlers sei die „*Umgebung*“, das „*Milieu“ („sreda*“), welches auf unterschiedlichen Weisen – physisch, mental, sozial – auf den Menschen einwirke. Die Vorstellung vom Material als konkretem Stoff tauchte in seinem Beitrag nur am Rande auf, als er kurz auf die Techniken der Malerei zu sprechen kam (*„Bilder üben unterschiedliche ästhetische Wirkungen aus, je nachdem ob sie in Öl, Tempera, Aquarell, Enkaustik u. a. ausgeführt sind“).* Die materialen und malerischen sowie die motivisch-darstellenden („predmetno-izobrazitel’naja kategorija proizvedenija“) Elemente des Kunstwerks waren als gleichwertig definiert. Ein Begriff von Materialität als Stofflichkeit taucht nur am Ende des Eintrages auf: Tarabukin wies diese Auffassung des Materials allerdings explizit der westeuropäischen Kunsttheorie zu, indem er sie in Gottfried Sempers Schrift „Der Stil in der

[41] Slovar‘, S. 263-264.

Tektonischen Kunst (1861/3)“ verankerte.[42] Ebenso kursorisch wies Tarabukin hier auf die Bedeutung von Materialien in der experimentellen Kunstpraxis und auf die haptisch-taktile Behandlung des Farbmaterials in der abstrakten Kunst der 1920er Jahre hin, markierte diese Tendenz jedoch als eine vorübergehende Geste der sogenannten „Linken“.

Den Eintrag zur „Faktura“[43] schrieb der Kunsthistoriker und Archäologe Dmitrij S. Nedovič (1889–1947), der gemeinsam mit Kandinskij die GACH gegründet hatte. Die Faktura definierte er zunächst, wie die progressiven Theoretiker vor ihm, als die *„Bearbeitung des Werks“*, er bezog sich sogar auf die formalistische These von der Verfremdung, indem er schrieb, die Faktura verdeutliche, *„wie ein Ding gemacht ist*“ („kak sdelana vešč‘“). [44] Er unterstrich die technisch-handwerkliche Auffassung der Faktura, verband sie jedoch mit einem Konzept von „Meisterschaft“: *„Die Faktura ist die Art und Weise der Bearbeitung des Kunstwerks von einem Meister“*. Diese Auffassung verknüpfte er unmittelbar mit der „Handschrift“ des Künstlers, denn die Faktura zeige, indem sie *„jeden Schritt der Arbeit an dem Kunstwerk deutlich mache, die Spuren der Bearbeitung, die der Handschrift des Künstlers gleichkommen.“* Von der als Handschrift aufgefassten Faktura seien die *„Fremdfakturen*“ („inofakturnye sočetanija“) abzusetzen, die durch „neue Materialien“ zustande kämen (wie zum Beispiel in Tatlins Konter-Reliefs). Im Anschluss setzte er die Faktura sogar wieder mit dem Begriff der „Manier“ gleich: *„Die Faktura dient als einer der bedeutsamsten Nachweise der Handschrift und der Manier eines Meisters und einer Schule“.*[45] Nedovičs Definition entsprach im Wesentlich der Definition der Faktura, die in der *„Großen Sowjetischen Enzyklopädie*“ von 1936 aufgenommen wurde: Dort war die Faktura als *„individuelle Handschrift*“ benannt und mit dem Begriff der *„manera*“ gleichgesetzt.[46] Die somit

---

[42] Bei der Interpretation von Sempers Schrift handelt es sich um ein produktives Missverständnis, das in einer selektiven Rezeption begründet war. Maria Gough hat auf ein ähnliches Phänomen am Beispiel von Tarabukins Interpretation von Spenglers Schrift“ Der Untergang des Abendlandes“ hingewiesen, vgl. Gough, Maria: Tarabukin, Spengler and the Art of Production, in: October 93 (2000), S. 79-108.
[43] Slovar‘, S. 402-403.
[44] Ebenda..
[45] Ebenda..
[46] Bol’šaja Sovetskaja Enciklopedija, Moskau 1936, Bd. 56, S. 550. In den beiden dem Eintrag angefügten Literaturangaben stand an erster Stelle ein Buch zur „klassischen“ Malerei (A.A.Rybnikov: Faktura klassičeskoj kartiny, M. 1927), an zweiter Stelle das Buch von Markov über die Faktura.

fixierten Bedeutungen der Faktura und der ästhetischen Wahrnehmung brachte die Auseinandersetzungen um die haptisch-taktilen Qualitäten des Kunstwerks in der ästhetischen Diskussion zu einem vorläufigen Ende.

SOWJETISCHE HISTORIOGRAPHIE DER MALTECHNIK

Der Kunsthistoriker Jakov Tugendchold, der sich in den 1910er Jahren als vehementer Impressionismuskritiker hervorgetan hatte, ging in einer späteren Schrift auf die Manier und die Faktura als Kategorien einer Geschichte der Kunst ein: „Faktura“ ist der Titel eines Kapitels einer Aufsatzfolge, die er in den 1920er Jahren zu diesem Thema verfasste.[47] An den Beginn der historischen Entwicklung der Malerei setzte Tugendchold die „*Dekoration*“, eine Malerei, die die Aufgabe der Raumausstattung erfüllt habe, und, wie die Freskenmalerei, flächig ausgeführt wurde. Die damals zur Verfügung stehenden Malmittel waren von entscheidender Bedeutung für die dekorative Malerei, in der mit „*Bindemitteln aus Leim, Ei, Honig oder Wasser*“ gearbeitet wurde, die nur einen *„mehr oder weniger flüssigen und flächigen Auftrag in einer Tonart möglich“* machten.[48] Die besonderen materialen Eigenschaften der damaligen Malmittel bedingten die charakteristischen Merkmalen dieser Malerei, die betonte „*Kontur und Silhouette*“ sowie den „*gleichförmigen, matten und durchscheinenden*“ Farbauftrag.[49] Tugendchold bezog die „Dekoration“ im Wesentlichen auf die Ausstattung kultischer Räume. Mit Dekoration war weniger der Schmuck, als vielmehr die funktionale Bedeutung dieser frühen Malerei gemeint. Wichtig für ihn war die religiös-spirituelle Funktion dieser Art der Malerei.

---

[47] RGALI, f. 2606 (D. Arkin), op. 1, d. 143, ll. 14-28. Für den Hinweis auf dieses Dokument danke ich Anke Hennig, Berlin. Die weiteren Kapitel dieser Reihe waren Themen wie dem „Kolorit“ oder Problemen der Komposition gewidmet. Das Dokument ist nicht datiert, der Titel „Aufsatzfolge“ weist jedoch darauf hin, dass Tugendchold hier Vorträge vorbereitete, die er im Rahmen seiner Tätigkeit für die GACHN präsentieren wollte. Tugendchold arbeitete in den 1920er Jahren für die GACHN, er sammelte offenbar hier Material für eine größere Arbeit über die Geschichte der Kunst. Ab 1926 verschob er den thematischen Schwerpunkt seiner Tätigkeit auf die Volkskunst in den neuen Republiken, wodurch wahrscheinlich die Arbeit an der Geschichte der Kunst stagnierte. Tugendchold starb 1928 an einer Lungenentzündung. Die Aufsatzfolge liegt daher nur als Manuskript vor und wurde nicht veröffentlicht.

[48] Ebenda., l. 18.

[49] Ebenda.

Einen ersten großen Entwicklungsschritt habe die Maltechnik mit der Erfindung der Ölfarben vollzogen, deren Modellierfähigkeit durch die Beimischung von Öl gesteigert worden war und dadurch andere malerische Techniken befördert habe. Während die dekorative Malerei in ihrer Technik funktional an den Kultraum gebunden war, machte die Ölmalerei eine Reihe an erweiterten Pinselführungen möglich. Zur Erweiterung der malerischen Verfahren habe auch die Anwendung von breiten Pinseln beigetragen, die, im Unterschied zu den zur Feinmalerei geeigneten spitz zulaufenden Haarpinseln, eine geschmeidige Pinselführung ermöglichten und damit zu einem stärkeren Einsatz des Körpers und des „*Gestus*“ geführt hätten.[50] Diese neue Beziehung zum Bild äußere sich im „*Gefühl für Tiefe*“ und in dem Bestreben, „*die Natur in ihrer Körperhaftigkeit zu zeigen*“.[51] Tugendchold bezog die Maltechnik und ein sich wandelndes Körpergefühl unmittelbar aufeinander. Er nahm damit einen in der westlichen Kunstgeschichtsschreibung populären Topos auf, seine Argumentation über das zunehmende „Gefühl“ ähnelte dem Modell der „Einfühlung“. Das Gewahrwerden der „irdischen Welt“ und der „körperlichen Natur“ interpretierte Tugendchold als Resultat des „Individualismus“, dessen Aufkommen er in der Renaissance verankerte und dessen Nachwirkungen er bis in die jüngste Vergangenheit verfolgte. Gemäß der bereits in den 1910er Jahren etablierten negativen Wertung des „Individualismus“ in der Kunst zog Tugendchold auch hier eine kritische Bilanz über die veränderten Malweisen. Die Maltechniken der Ölmalerei ordnete Tugendchold der Manier zu: Im Unterschied zu einer Malerei der „Dekoration“, die an den kultischen Raum gebunden sei und religiöse Ehrfurcht und Andacht zum Ausdruck bringe, stehe die Malerei der Manier in enger Verbindung mit dem sensuell-affektiven Körperempfinden des Menschen.

Grundsätzlich unterschied Tugenchold allerdings zwei Ausprägungen der Manier – die „wissenschaftliche“ und die „individualistische“ Manier: Die wissenschaftliche Manier entspreche einer Malweise, die *„glatt und unpersönlich [ist] und den Charakter des Materials selbst so wie auch das Temperament des Künstlers, seine Mühe und seine Zweifel, verbirgt.*“[52] Als Beispiel konnte die

[50] Ebenda., l. 21.
[51] Ebenda..
[52] Ebenda., l. 27.

Lasurmalerei gelten, das *„System der Übermalung mit flüssigen und dünnen Farbschichten*“ (*„sistema podmalevkov, židkimi i tonkimi slojami krasok*“). Die Malerei von Van Eyck stelle ein frühes Beispiel für diese malerische Technik vor. Die unpersönliche Distanz, die Tugendchold in der Malweise der alten Meister zu lesen vermeinte, sei allerdings als Nachhall einer religiösen Ehrfurcht zu verstehen.[53] Die individualistische Manier hingegen brächte andere Eigenschaften, das Temperament des Künstlers, zum Ausdruck. Diese „individualistische“ Manier sei besonders in der venezianischen Malerei ausgeprägt, sie sei auch in der französischen Malerei des 18. Jahrhunderts zu spüren. Die Maler *„strebten danach, die Eile ihres zitternden, nervösen und empfindsamen Pinsels herauszustellen.“*[54]

Die Analyse der Entwicklung malerischer Techniken, Tugendcholds These von der Spaltung in die zwei Arten der Manier, bildete die Grundlage für eine negative Diagnose der Malerei der jüngeren Zeit und für einen neuen ästhetischen Auftrag: An dieser Stelle brachte Tugendchold den Begriff der Faktura ein, die er als den ‚dritten Weg‘ und als grundlegende Erneuerung der malerischen Verfahren auffasste. Die Faktura war für Tugendchold nicht nur eine erneute Variation der beiden beschriebenen Verzweigungen der Manier, sondern ein neuer Ansatz des Malens: Die Faktura verleihe dem Bild *„eine besondere Schönheit*“, die *„in den Pinselstrichen, in den Bewegungen des Pinsels, im Auftrag der Farbe*“ ansichtig werde.[55] Nach den Fehlentwicklungen der Malerei bemerkt Tugendchold einen regelrechten *„Drang zur Faktura*“[56] *(„tjagotenie k fakture“)* unter den jungen sowjetischen Künstlern, der sich in den malerischen Verfahren einer *„verdichteten Farbe“* und einer*„kompakten und gesättigten malerischen Oberfläche*“ äußere.[57] Auch wenn Tugendchold keine namentlichen Beispiele nannte, so lässt sich seine Argumentation an dieser Stelle gut mit der in den 1920er Jahren wieder einsetzenden Hinwendung zur figurativen Malerei und Maltechniken, die sich an die akademische Feinmalerei anlehnten, in Zusammenhang bringen.[58] Die Verwendung

[53] Tugendchold aktualisiert die Klassifizierungsversuche des „Pointel“ aus der vorrevolutionären Impressionismuskritik: Er spricht von der „kalten“ und „mechanischen“ Zergliederung des Bildes.
[54] Ebenda., l. 21.
[55] Ebenda., l. 27.
[56] Ebenda., l. 26.
[57] Ebenda..
[58] Viele der figurativ arbeitenden Künstler brachten ab Mitte der 1920er Jahre auch die Feinmalerei wieder ins Bild, Beispiel für einen figurativ arbeitenden Künstler, der in dem formalen Aufbau seiner

des Faktura-Begriffs durch Tugendchold weist auf einen Übergang von der Malerei der Avantgarde zur figurativen Malerei hin, der auch auf der Ebene der Maltechnik stattfand.

Wie Sevščenko beschrieb Tugendchold die Faktura als die bedachte und kunstfertige Art des Malens, mitteles derer visuelle und haptisch-taktile Wertigkeiten des Bildes miteinander verschliffen werden. Während Sevščenko allerdings die Besonderheit dieser – russischen – Malerei mit der Idee einer künstlerischen Tradition begründete, so ging Tugendchold einen Schritt weiter. Er ordnete den „Drang zur Faktura" in ein emotionales Regime ein, das sich unmittelbar auf den Zustand der jungen sowjetischen Gesellschaft beziehen ließ. Gegenüber der individuellen Empfindungsfähigkeit ging es um gemeinschaftsbildende und damit als vorbildhaft erachtete Weisen des Fühlens und Denkens. Die gegenwärtige „*besondere Schönheit*" der Faktura wurde in Tugendcholds Geschichte der Maltechnik zum Nachweis einer integren Künstlerpersönlichkeit. Für Tugendchold trage die Faktura die Aufforderung an die Betrachter heran, „*nahe heranzutreten, näher, dicht zu mir, heran an meine Arbeit, an mein Können, an meine Freude und an meine Mühe*".[59] Diese durch die malerische Gestaltung ermöglichte erweiterte Bildbetrachtung hatte allerdings nichts mehr mit der sensuell-affektiven Bildbetrachtung zu tun, die beispielsweise Burljuk parodierte hatte. Die Faktura mache das Nacherleben der Wahrnehmung des Künstlers möglich, der seine vorbildhafte und vervollkommnete Sicht auf die Welt in seiner Maltechnik ausweise.

Bilder an den Kubismus anknüpfte, diesen aber mit der Feinmalerei verband, war Petrov-Vodkin, s. Bown, Matthew Cullerne: Socialist Realist Painting, New Haven/London 1998, Kap. 1. The Tower of Babel: Conflicting Forces in the Soviet Art World, 1917-1932, S. 41-130. Zur Feinmalerei in Auseinandersetzung mit der Fotografie, s. Dickerman, Leah: Lenin in the Age of Mechanical Reproduction In: Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century, hg. von Michael S. Roth und Charles G. Salas, Los Angeles 2001, S. 77-110.

[59] Tugendchold, Faktura, l. 26 („podojti pobliže, ešče bliže, vplotnuju ko mne, k moemu trudu, k moemu umeniju, k moim radostjam i staranijam").

XI MALTECHNIKEN UND (BILD)KÖRPER. AUSBLICKE

Der Zusammenhang zwischen Maltechniken und ästhetischer Wahrnehmung blieb auch in den 1930er Jahren und im Sozialistischen Realismus ein virulentes Thema, an dem sich immer wieder Fragen nach den Veränderungsmöglichkeiten der Malerei innerhalb der akzeptierten Normen entzündeten. Besonders deutlich traten diese Fragen an den in regelmäßigen Abständen wiederkehrenden Diskussionen um „Impressionismus“ und „Expressionismus“ in der Malerei hervor.[1] Die jüngere Forschung zum Sozialistischen Realismus hat betont, dass der Sozrealismus in seinen Theorien und Praktiken keineswegs statisch war. Innerhalb des Sozrealismus wurden ästhetische Debatten geführt, die sich zwar im strengen Rahmen ideologischer Dogmen bewegten, aber auch Entwicklungen und Veränderungen durchmachten. Einzelne Fallstudien haben gezeigt, dass innerhalb der ästhetischen Diskussionen Menschenbilder, Fragen nach der menschlichen Wahrnehmung und des Körpers, verhandelt wurden.[2]

Anhand der Maltechniken lässt sich das Verhältnis zwischen avantgardistischer Kunst und Sozialistischem Realismus betrachten. Mittels der Maltechnik konnten Elemente in die Kunst nach der Avantgarde eingespeist werden, die über den normativen Rahmen der sozrealistischen Theoriebildungen hinausgingen. In den Werken von Aleksandr Dejneka und Kasimir Malevič spielte die Malweise eine tragende Rolle, wobei Malevič explizit die Fakturadiskussion der 1910er und frühen 1920er Jahre fortführte. Dejneka wurde in den frühen 1920er Jahren an den VCHUTEMAS ausgebildet, wo sich Avantgarde-Thesen unter neuen kulturpolitischen Voraussetzungen mit der Vorstellung der Selbstvervollkommnung des Menschen mittels der künstlerischen Tätigkeit verbanden. Dejneka war eine der

---

[1] Vgl. Hilton, Alison: Holiday on the Kolkhoz: Socialist Realism's Dialogue with Impressionism, in: Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts, hg. von Rosalind P. Blakesley und Susan E. Reid, DeKalb 2006, S. 195-216; Ebenda., Reid, Susan E.: Toward a New (Socialist) Realism. The Re-engagement with Western Modernism in the Khrushchev Thaw, S. 217-234. Zur komplexen Diskussion um die Übertragungen zwischen fotografischen und malerischen Techniken, s. Dickerman, Leah: Camera Obscura: Socialist Realism in the Shadow of Photography, in: October 93 (2000), S. 138-153, und Dies.: Lenin in the Age of Mechanical Reproduction, in: Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century, hg. von Michael S. Roth und Charles G. Salas, Los Angeles 2001, S. 77-110.

[2] Reid, Susan E.: De-Stalinization and the Remodernization of Soviet Art: The Search for a Contemporary Realism, 1953-1963, PhD University of Pennsylvania 1996, über die Begrifflichkeiten des Sozrealismus S. 34/35, 38-40, über deren Genese in den 1930er Jahren, S. 65-67.

zentralen Vermittlerfiguren zwischen der avantgardistischen Theoriebildung und den normativen Tendenzen der späten 1920er und 1930er Jahre. Seine Malerei bildete eine wichtige Brückenfunktion und transferierte wahrnehmungstheoretische Überlegungen der 1910er und 1920er Jahre in Theorie und Praxis des Sozrealismus.[3] Die unterschiedlichen Wege der beiden Künstler können auch als Beispiele für den Verlauf von Karrieren im Übergang von den 1920er in die 1930er Jahre gelten: Während Malevič in der Sowjetunion zunehmend an den Rand des Kunstgeschehens geriet, avancierte Dejneka zu einem der prominentesten Maler des sowjetischen Sozialistischen Realismus.

ALEKSANDR DEJNEKA: FARBKÖRPER UND ARBEITERKÖRPER

Besonders in den frühen Arbeiterdarstellungen Dejnekas lassen sich Rückgriffe auf die Experimente mit dem Malmaterial und dem Farbauftrag erkennen, die sich um den Begriff der Faktura an den VCHUTEMAS gebildet hatten. Die sozialistische Vorstellung von Arbeit war Anlass für eine Reihe an Konflikten um die Existenzberechtigung der Bildenden Kunst: Die kategorische Unterscheidung zwischen physischer Arbeit und künstlerischer Arbeit, die zu den intellektuellen Tätigkeiten gezählt wurde, schloss den Künstler potentiell vom Arbeiterproletariat aus. Besonders die Tafelmalerei wurde zu Beginn der 1920er Jahre als „bourgeoises“ Element diskreditiert, ihr Status sank dementsprechend auf einen Tiefpunkt in der kulturellen und gesellschaftlichen Wertehierarchie.[4]

Aleksandr Dejneka war in den 1920er Jahren aufgrund seiner Darstellung von Arbeit im Medium der Tafelmalerei zu einem der anerkanntesten Künstler seiner Zeit aufgestiegen.[5] Ihm gelang es, die malerischen Verfahren in spezifischer Weise einzusetzen, um die Widersprüche zwischen physischer und geistig-kreativer Arbeit im Medium des Tafelbildes aufzuheben.

---

[3] Auch die Künstler, die wie zum Beispiel Jurji Pimenov in engem Kontakt zu Dejneka standen, sind unter diesem Aspekt der Brückenbildung interessant.

[4] S. zur Diskussin in Bezug auf die Malerei, Bown, Matthew Cullerne (Hg.): Socialist Realist Painting, New Haven 1998; Fitzpatrick; Sheila: The Cultural Front. Power and Culture in Revolutionary Russia, Ithaca 1992.

[5] Zur künstlerischen Bioghraphie Dejnekas s. Kiaer, Christina: Aleksandr Dejneka: A One-Man Biography of Soviet Art, in: Ausst.-Kat. Aleksandr Dejneka (1899-1969). An Avant-Garde for the Proletariat, Fundacion Juan March, Madrid 2011, S. 56-67.

Dejneka hatte bis 1925 an der Polygrafischen Fakultät der VCHUTEMAS in Moskau studiert. An der polygrafischen Fakultät war in den 1920er Jahren eine heftige Debatte um die Zuordnung der grafischen Medien zur *„Produktionskunst“*, der angewandten Kunst, oder zum Bereich der Bildenden Kunst beziehungsweise der *„Staffeleikunst“ („stankovoe iskusstvo“),* wie es im zeitgenössischen Wortgebrauch hieß, entfacht worden. Dabei ging es nicht nur um die Einsatzmöglichkeiten figurativer Darstellungen für Agitations- und Propagandazwecke, sondern auch um die Herstellungsweisen: Die grafischen Techniken schienen aufgrund ihrer mechanischen Reproduktionsmöglichkeiten die größtmögliche Nähe zu den technischen Verfahren der Industrie aufzuweisen, sie entsprachen damit dem Ideal eines utilitären Gebrauchs der Künste, für den viele Gruppierungen an den VCHUTEMAS plädierten. Der 1923 an den VCHUTEMAS eingesetzte Direktor Vladimir Favorskij hatte jedoch versucht, die grafischen Verfahren, insbesondere die Zeichnung, wieder von der Produktionskunst zu trennen und der „Staffeleikunst“ zuzuordnen.[6] Favorskij legitimierte diesen Orientierungswechsel mit seiner wahrnehmungsanalytisch grundierten Kunst- und Kompositionstheorie. Gegenüber der Produktionskunst (einschliesslich der massenmedialen Bildtechniken) eigne der „Staffeleikunst“ aufgrund ihrer vielfältigen und spezifischen Gestaltungsmittel auch ein besonderes kognitives Potential. Er hatte explizit die malerischen, durch den Farbauftrag erzeugten Oberflächenwerte angesprochen und ein haptisch-taktiles Bilderleben in seine Kompositionstheorie eingeführt. Dejneka verhandelte in seinen Werken der 1920er Jahre diesen Streit zwischen Produktions- und Staffeleikunst in paradigmatischer Weise.

1925 stellte Dejneka das großformatige Gemälde „Vor der Einfahrt in die Grube“ in Moskau aus, nachdem er 1924 als Korrespondent der Zeitung für antireligiöse Propaganda „Der Gottlose an der Werkbank“ in das Kohleabbaugebiet Donbass gereist war (ABB. 43).[7] Das Gemälde gehörte zu seinen ersten malerischen Arbeiten und markierte seine künstlerische Umorientierung von der Grafik als

[6] Dejnekas Künstlerfreund Nikolaj Kuprejanov schildert diese Konkurrenzsituation zwischen den grafische Künsten und der Malerei in: Nikolaj Kuprejanov. Literaturno-chudožestvennoe nasledie, Moskau 1973, S. 187.
[7] Zur Reise von Dejneka in den Donbass s. Kiaer, Biography, S. 60.

Mittel von Agitation und Propaganda auf die Tafelmalerei. Dejneka malte das Bild parallel zu seinem Beitritt zum Künstlerzusammenschluss der „Gesellschaft der Staffeleimaler“ (OST/ obščestvo stankovistov“), auf deren Jahresausstellung er das Gemälde auch vorstellte.[8] Der OST waren Künstler beigetreten, die an der Avantgarde-Funktion der Bildenden Kunst, insbesondere der Malerei, festhielten und den Status der Tafelmalerei über die Neuartigkeit ihrer malerischen Verfahren zu legitimieren versuchten. Als Gruppierung wandten sie sich gegen die bereits 1922 gegründete Gruppe „Assoziation der Künstler des revolutionären Russlands“ (ACHRR), die für eine an revolutionären Themen ausgerichtete und an akademischen Maltechniken orientierte Malerei eintraten. Die Künstler der ACHRR hatte die ikonographischen und malerischen Traditionen von Arbeiterbildern des 19. Jahrhunderts rezipiert: Vor allem die heroischen Figurendarstellungen, in denen Künstler wie zum Beispiel der belgische Maler und Bildhauer Constantin Meunier Körperhaltungen und Gesichtsausdrücke pathetisch steigerten, waren Vorbilder für Künstler der ACHRR.[9] Dejneka beendete mit dem Beitritt zur OST seine Tätigkeit für die Gruppe „Oktober“ („oktjabr‘“), zu der etliche Künstler aus dem Umkreis der Konstruktivisten gehörten. Veranstaltungsort der ersten Ausstellung der OST war das Moskauer Museum für Künstlerische Kultur, der Ausstellungsraum der Abteilung für Bildende Kunst (IZO) des NARKOMPROS, der eine zentrale Plattform für Ankäufe durch den Staat war.[10] Dort hatten auch die programmatischen Ausstellungen der Konstruktivisten stattgefunden. Der Künstlerzusammenschluss der OST zeigte einen Wendepunkt in der Kunstdiskussion der 1920er Jahre an, die zur Reetablierung der Tafelmalerei führen sollte, an der Dejneka maßgeblich beteiligt war.

Die Bergleute aus dem Donbass, die Dejneka in „Vor der Einfahrt in die Grube“ darstellte, gehörten zu den sowjetischen Arbeitshelden der ersten Stunde. Das Industriegebiet für Kohleabbau und Stahlproduktion in dem ukrainischen

---

[8] Zur Künstlervereinigung OST s. Bown, Socialist Painting, Kap. 1 The Tower of Babel: Conflicting Forces in the Soviet Art World, S. 41-130, zur OST S. 81-82, zur Rolle von Dejneka in der Künstlervereinigung S. 92-93.

[9] Zu den Arbeiterbildern Meuniers s. Türk, Klaus, Bilder der Arbeit. Eine ikonografische Anthologie, Wiesbaden 2000, besonders S. 180-188.

[10] Zum Museum für Künstlerische Kultur im Kontext des Kunstbetriebs, s. Gough, Maria, Futurist museology, in: Modernism/Modernity 10 (2003) 2, S. 327-348.

Donecbecken avancierte in den 1920er Jahren zu einem der Prestigeprojekte der frühen sowjetischen Wirtschaft, da die geförderten Rohstoffen Kohle und Eisenerz und vor allem dem daraus produzierten Stahl entscheidend für den technischen Fortschritt der sozialistischen Gesellschaft waren. Als „Vortrupp des klassenbewussten Arbeiters“ (Lenin, 1920, Gründungskongress der Bergarbeitergewerkschaft) vertraten die Bergleute die zeitgenössische Vorstellung von Arbeit als Integrationsideologie der sowjetischen Gesellschaft par excellence.[11] Bildmotiv des Gemäldes „Vor der Einfahrt in die Grube“ ist die Brigade, bestehend aus Hauer, Schlepper und technischem Personal. Die Arbeiter warten vor dem Aufzug, der sie in den Schacht unter die Erde bringen wird. Gezeigt ist zwar nicht die Tätigkeit selbst, die Figuren tragen jedoch Geräte und Arbeitskleidung, auch Materialanhaftungen, Kohle oder Erde, verweisen auf die harte Arbeit der Bergleute unter Tage. Die an Kettenseilen und Trägerkonstruktionen aufgehängte Kabine sowie eine Gitterabgrenzung und eine Plattform am Boden markieren die bildräumliche Umgebung in einem ansonsten weiß gehaltenen Untergrund. Schwarz und Weiß sowie ihre Abmischungen zu Grau bilden die Haupttöne des Gemäldes. Nur an den Stellen, an denen ein Widerschein der Lampen auf die Körper der Männer fällt, finden sich Beimischungen von rotem Ocker.

In dem Gemälde fokussierte Dejneka die durch Arbeit geprägten Körper der Bergleute. Die Männer sind paarweise angeordnet, wobei eine Figur jeweils die Körperhaltung ihres Pendants aufnimmt, so ergänzen sich Front- und Rückenansichten, Profil- und Enface-Ansichten. Auch aus der räumlichen Gliederung, der vertikalen, horizontalen und diagonalen Anordnung, ergeben sich Bewegungsrichtungen, die die Figuren auf die Bildmitte, die Figur des Hauers, orientieren. Auffällig ist die stark unterschiedene plastische Modellierung der Körper: Während die Figuren im Zentrum durch Licht-und Schattensetzungen ausgearbeitete Gesichtszüge und eine ausgeprägte Muskulatur zeigen, sind die Figuren an den Rändern aus Konturen und Flächen angelegt. Doch auch bei den einzelnen Figuren sind Körperpartien sehr unterschiedlich dargestellt: Die von der

[11] Penter, Tanja: Kohle für Hitler und Stalin: Arbeiten und Leben im Donbass 1929 bis 1953, Essen 2010. Die Leistungsfähigkeit der Stahlindustrie im Donbass beruhte wesentlich darauf, dass direkt in örtlichen Anlagen die geförderte Steinkohle zu Koks verarbeitet wurde, das mit Eisenerz einen Grundstoff für die Stahlherstellung lieferte.

Arbeitskleidung bedeckten Arme und Beine bilden eine kompakte Masse, da die schwarze Farbe hier dicht aufgetragen und mit einer glänzenden Firnisschicht bedeckt ist. Gesichter und freiliegende Körperteile hingegen sind dreidimensional ausgearbeitet, wobei das rote Ocker zusätzlich Körperwölbungen betont. Kennzeichnend für das Bild ist zum einen die zurückgenommene Bildräumlichkeit, zum anderen die korrespondierende Anordnung der Bildelemente: Die aufeinander bezogenen Körperhaltungen der Arbeiter ergeben innerbildliche Zusammenhänge, der Bildaufbau gleicht also einem Schema, das zwischen der Gestaltung einer Einheit und vielfältigen und wechselnden Bezügen zwischen den Bildelementen vermittelt. Damit ist zum einen das Sujet der Brigade als Arbeitskollektiv erfasst.

Christina Kiaer hat Dejnekas Figurendarstellungen untersucht und sie als Körper in einem Transformationszustand beschrieben: Indem Dejneka sowohl die Figuren als auch den Bildraum stark kontrastreich aufbaue, arbeite er auf ein übergeordnetes strukturierendes Bildprinzip hin, das Kiaer eben als *„Prozess des Werdens“ („process of becoming*“) beschreibt. Kiaer deutet dieses Prinzip als Darstellung einer dialektisch-teleologisch verfassten Ordnung. [12] Dieses Verfahren, Bildräumlichkeit und Figurendarstellung auf starken Kontrasten aufzubauen, interpretiert Kiaer als Transfer des philosophisch-politischen Konzepts der Dialektik, das für die materialistische Geschichtsphilosophie kennzeichnend war, in die Malerei. Dejneka ging jedoch weit über eine illustrative Umsetzung dieses zeitgenössischen ideologischen Grundidioms hinaus: Vielmehr formulierte Dejneka auf der Ebene der maltechnischen Bearbeitung, mittels der Wahl und des Einsatzes der verwendeten Farben selbst, ein Körperkonzept.

Besonders für die Figurengruppe im Vordergrund ergibt sich im Zusammenhang mit der zeitgenössischen Bildpropaganda eine bestimmte motivische Assoziation. Die Arbeiter, deren Gesichter und Arme den Widerschein der Lampen reflektieren, rufen Bilder von den Schmelzern auf, die die Koksöfen beschickten.[13] Solche Szenen hatte Dejneka ebenfalls gesehen und zum Sujet seiner

---

[12] Kiaer, Christina, Was Socialist Realism Forced Labor ? The Case of Aleksandr Dejneka, in*:* Oxford Art Journal 28 (2005), 3, S. 321-345, S. 326-327. Dejnekas modelliere seine Figuren einerseits stark abstrahierend (Kiaer nennt dieses Verfahren „modernistisch“), andererseits klassisch-figurativ, außerdem verbinde er flächige und perspektivische Bildräumlichkeiten.

[13] Zum Bildmuster der Schmelzer, Kaiser, Paul: Die Aura der Schmelzer. Arbeiter- und Brigadebilder in der DDR – ein Bildmuster im Wandel, in: Ausst.-Kat. Abschied von Ikarus. Bildwelten in der DDR –

grafischen Illustrationen gemacht.[14] Der flackernde Widerschein der Lampen in Dejnekas Gemälde ruft die durch das Feuer in den Hochöfen erzeugte Atmosphäre in den Fabriken auf. In tradierten Darstellungen von Schmelzern suggerierte diese Atmosphäre auch Bedrohlichkeit, die auf den hohen Gefahrengrad der Arbeit am Ofen hindeutete. Die Darstellung der Schmelzer im flackernden Schein der Feuer in den Öfen gehörte zum beliebten Bildrepertoire von Arbeitsdarstellungen in der frühen Sowjetunion, die in der Bildberichterstattung und in der Literatur stark dramatisiert wurden.[15] Die metallurgischen Prozesse, das Umwandeln von Stoffen durch Schmelzen und Härten, bildeten ein breites semantisches Feld in der politischen Rhetorik und in der Literatur der 1920er und 1930er Jahre: Das prominenteste Beispiel war Aleksandr Gastevs Produktionsgedicht *„Wir erwachsen aus Eisen“ („My rastem iz železa“),* das er 1918 für den Proletkult verfasste.[16] Auch Aleksandr Serafimovičs *„Der eiserne Strom“ („Železnyj potok“),* 1924, und schließlich Nikolaj Ostrovskijs *„Wie der Stahl gehärtet wurde“ („Kak zakaljalas‘ stal“*“), 1932, setzten sprachliche Bilder ein, die auf die Stahlproduktion verwiesen. Die Metallurgie und metallische Substanzen fungierten in der Rhetorik solcher Texte als Metaphern und als Symbole für den Stoff der sowjetischen Körper und deuteten das Transformationspotential an, das den Körpern eignete.[17]

Die Metallurgie in dieser zeitgenössischen rhetorischen Funktion bildete auch in Dejnekas Gemälde einen Bezugsrahmen für die Darstellung des von Arbeit geprägten Körpers. Die Körpermodellierung in dem Gemälde „Vor der Einfahrt in die Grube“ soll noch einmal in den Vordergrund der Betrachtung gerückt werden, um diesen Aspekt zu verdeutlichen. Charakteristisch für die Figurendarstellung ist

---

neu gesehen, hg. von Karl-Siegbert Rehberg, Wolfgang Holler und Paul Kaiser, Neues Museum Weimar, Köln 2012, S. 167-174.

[14] Vgl. Dejnekas Illustration in „An der Werkbank“, in: Dejneka, Aleksandr: Iz moej rabočej praktiki, Moskau 1961, S.85 (Jahrgang 1926 der Zeitung, ohne Bandangabe). Eine spätere malerische Umsetzung des Sujets des Schmelzers in der Fabrik schuf Jurij Pimenov, „Auf zum Aufbau der Schwerindustrie“, 1927, Öl/Lw, 260 x 212 cm, Staatliche Tretjakov-Galerie.

[15] Hellebust, Rolf: Aleksei Gastev and the Metallization of the Revolutionary Body, in: Slavic Review 56 (1997), 3, S. 500-518.

[16] Aleksej Gastev: Poezija rabočego udara, hg. von U. Dozorov, Petrograd 1918, S. 7-8; s. auch Naiman, Eric: Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology, Princeton 1997, S. 65-66.

[17] Das technoide Körperideal gehörte zur Rhetorik der Erschaffung eines Neuen Menschen. Im Unterschied zum technoiden Körper im Nationalsozialismus, in dem sich technische Artifizialität und Organik verschränkten, entstand der sowjetische technoide Körper aus Arbeit, zur Verschränkung von Natur- und Technikkonzepten im Nationalsozialismus, s. Leslie, Esther: Synthetic Worlds. Nature, Art and the Chemical Industry, London 2005.

der Einsatz der Farbe Schwarz, die die Bildfarbigkeit dominiert. Die Bekleidung der Arbeiter ist schwarz, die Farbe ist an diesen Stellen als dichte glänzende Schicht über den Körper gelegt und fasst diesen wie eine zweite Haut ein. Dejneka charakterisierte mit der Art und dem Einsatz der Farben die materiale Verfassung der Körper: Die starken Lichtspiegelungen auf der dichten schwarzen Farboberfläche erzeugen den Eindruck eines harten und polierten Materials, die schwarzen Farbfelder gewinnen die Eigenschaften eines technisch-künstlichen Stoffes. Von diesen dichten schwarzen Flächen sind vor allem die unbekleideten Körperteile malerisch unterschieden. Die mit Ocker durchsetzten Flächen zeigen eine bewegte Modellierung durch Licht und Schatten. Die Licht-und Schattenmodellierung einerseits sowie der flächige Auftrag des Schwarz andererseits differenzieren die Körper in verschiedene Teile: In einigen Teilen ist der Körper einem festen technisch-künstlichen Material angenähert, die entblößten Körperteile hingegen erscheinen wiederum wie eine lebendiger, in Bewegung begriffener Stoff. Die Arbeiterkörper mutieren allerdings weniger zu einer artifiziellen Mensch-Maschine, sie sind vielmehr eingekleidet in eine Art Hülle, die als Produkt der eigenen Arbeit, den Körper wie einen Panzer oder eine Schutzhülle umgibt.[18]

Dejneka verwendete die gängige Farbe Rußschwarz, charakteristisch war aber, dass er der Farbe zusätzlich noch Ruß („saža“) zugab, so dass seine Farbe besonders opak und zäh war.[19] Rußschwarz war auch der Grundbestandteil der Druckerschwärze, die Dejneka für seine grafischen Bilder verwendete. Auch wenn das Schwarz hier nicht mechanisch oder maschinell, sondern in Handarbeit des Künstlers aufgetragen ist, so erscheinen die Flächen wie gewalzt, wie in der Druckerpresse oder mit der Materialwalze gefertigt. Die schwarzen Flächen changieren zwischen der Allusion auf ein technisches Material und auf die Schwarz-

[18] Die Zeichnungen Dejnekas könnten ebenso auf den Materialaspekt untersucht werden, s. Skizze eines Minenarbeiters mit geschwärztem Gesicht, s. Ausst.-Kat. Müde Helden Ferdinand Hodler. Aleksandr Dejneka. Neo Rauch, Hamburger Kunsthalle, hg. von Hubertus Gaßner, Daniel Koep und Markus Bertsch, München 2012.

[19] Angaben der Restauratorinnen der Tretjakov-Galerie während des Aufbaus der Ausstellung „Müde Helden“ in Hamburg, Mai 2012.

Weiß-Gestaltung der massenindustriellen Bildverfahren.[20] Seine Malerei kennzeichnete er als ein Medium, das den technischen Bildmedien sogar überlegen sei, da es die Materialqualitäten der sozialistischen Welt im Aufbau ungleich besser vermittele. Farbauftrag und Farbmischung des Schwarzes entsprachen der Art der Faktura, die in den abstrakten Arbeiten an den VCHUTEMAS erzielt worden war und die Tarabukin als „durchgearbeitet" charakterisiert hatte. Dejneka brachte in dem Gemälde „Vor der Einfahrt in die Grube" grundlegende Idiome des zeitgenössischen Arbeitsbegriffs zur Anschauung, indem er den Zusammenhalt eines Arbeitskollektivs thematisierte und darüberhinaus die Qualität der Arbeit, die Härte der Tätigkeit, aber auch ihre Effizienz, zur Anschauung brachte.

Dejnekas Malerei war von der spezifischen Vorstellung von ästhetischer Wahrnehmung gestützt, die der Hinwendung der Kunstwissenschaften zur Wahrnehmungsanalyse verpflichtet war, die sich Anfang der 1920er Jahre an den VCHUTEMAS abgespielt hatte. In Dejnekas Malerei lassen sich deutlich Parallelen zu den an den VCHUTEMAS vermittelten wahrnehmungsanalytischen Thesen erkennen. Die Bezugnahme auf Favorskijs Kompositionstheorie tritt besonders deutlich in dem Bildaufbau des Gemäldes hervor: Die Figuren sind in bestimmten räumlichen Verhältnissen – horizontal, vertikal und diagonal – zueinander angeordnet und einander auf diesen Achsen zugewandt. Dejneka legte das Gemälde, analog zu Favorskijs Kompositionstheorie, aus unterschiedlichen „Sehpunkten" an, d. h. die Stellungen der Figuren und Bildelemente zueinander konnten sukzessiv erfasst werden, so dass sich ein bildlicher Gesamtzusammenhang ergab, der in der zentralen Figur des Hauers kulminierte und damit die innerbildliche Spannung in dieser Figur bündelte.

Nicht nur in der Komposition, sondern auch in der Farbbehandlung und der Malweise lassen sich Übernahmen der wahrnehmungsanalytischen Vorstellungen erkennen. Neben der formalen Anordnung der Figuren bildete die differenzierte plastische Modellierung der Körper ein charakteristisches Gestaltungsmittel in dem Gemälde. Mit der abgestuften plastischen Modellierung der Figuren trat neben die

[20] Tatsächlich wurden die Maler der OST von der zeitgenössischen Kritik für ihren grafischen Stil gelobt, s. Ausst.-Kat. Velikaja utopija, Russkij i sovetskij avangard 1915-1932, Bern/Moskau 1993, S. 720.

Bildräumlichkeit und die Figurenanordnung eine weitere Ebene in der Bildwahrnehmung hinzu, das Erfassen der Körper, das sich über die Farbtexturen der Körperoberflächen ergibt. Die unterschiedlichen malerischen Gestaltungen, die Dejneka zur Darstellung der Arbeiterkörper anwendet, konnten unterschiedliche Sinne ansprechen. Die Kategorie der Faktura war nunmehr nicht als mögliche Bruchstelle der ästhetischen Wahrnehmung realisiert, sondern als emotional verstärkendes Element integriert.

Dejneka implizierte einen aktiv wahrnehmenden, am Bild partizipierenden Betrachter, der an den formalen Spannungsbögen als auch an den unterschiedlichen Farbtexturen die wesenhaften Eigenschaften der von Arbeit geprägten Körper immer wieder nachvollziehen könne. Dejneka äußerte sich mehrfach über sein künstlerisches Vorgehen, seine Sujets durch das genaue Beobachten ‚vor der Natur' und das Miterleben zu entwickeln. Seine künstlerische Blickweise figurierte in seinen Selbstdarstellungen als natürliche Gabe, den Aufbau von Spannungen und Synthesen zu erkennen. [21] Im Kontext der zeitgenössischen wahrnehmungstheoretischen Debatten wird jedoch deutlich, dass seine Kriterien der Betrachtung in hohem Maße von ästhetischen Prämissen vorgeprägt waren.[22] Eine solchermaßen auf Naturbeobachtung gründende und gleichzeitig künstlerisch beherrschte Maltechnik konnte auch zum Ausweis der Professionalität des Künstlers werden: Der Akt des Malens selbst konnte als Fertigkeit angesehen werden, die eigene Wahrnehmung in bestimmter Weise zu regulieren und einzusetzen. Mittels der ästhetischen Wahrnehmung konnte eine solche künstlerische Haltung und Sicht auf die Dinge an die Betrachter vermittelt und von diesen nachvollzogen werden. Dejnekas Malerei implizierte eine sinnlich wahrnehmende und gleichzeitig zum moralisch-ethischen Urteil fähige, und damit integre Künstlerperson.

[21] Dejneka sprach selbst in diesem Sinne von „Meisterschaft": „Die Meisterschaft entsteht gänzlich aus dem seelischen („duchovnoj") Leben jedes Künstlers", s. Dejnekas Autobiographie, Iz moej rabočej praktiki, Moskau 1961, S. 19.

[22] Zu Dejnekas Selbstinszenierung als aktiver Teilhaber am sozialistischen Aufbau Aleksandr Dejnekas künstlerische Autobiographie: Iz moej rabočej praktiki, Moskau 1961.

DER „ERSCHLAFFTE“ (BILD)KÖRPER. KASIMIR MALEVIČS LETZTE BILDER

Kasimir Malevič machte die Kategorie der Faktura in den 1920er Jahren zum Thema seiner kunstwissenschaftlichen Studien und seiner Malerei. An der Kunstschule in Vitebsk, an der er seit 1919 lehrte und der er von 1921 bis 1923 als Direktor vorstand, war die Faktura ein Prüfungsfach.[23] Auch am Leningrader GINCHUK, an dem er ab 1923 tätig war und die kunstwissenschaftliche Arbeit in den Vordergrund rückte, beschäftigte er sich mit der Faktura. Im 11. Bauhausbuch legte er schließlich 1927 unter dem Titel „Die gegenstandlose Welt“ eine Geschichte der Malerei seit dem Impressionismus vor, in der die Kategorie der Faktura eine maßgebliche Rolle erhielt. In seinen künstlerischen und theoretischen Arbeiten gibt sich hingegen eine andere Auslegung der Faktura in der Malerei als in den europäischen Avantgarden zu erkennen, wie besonders der Vergleich mit Moholy-Nagys Ausführungen zur Faktur zeigt.

Kasimir Malevič war von den Herausgebern der Bauhausbücher, László Moholy-Nagy und Walter Gropius, eingeladen worden, die Grundzüge der modernen russischen Malerei in ihrer Publikationsreihe vorzustellen.[24] Grund für die Einladung war der nachhaltige Eindruck, den Malevičs geometrische Abstraktion auf sie gemacht hatte. Malevič stellte in seinem Beitrag „Die gegenstandslose Welt“ nicht nur eine Geschichte der Malerei seit dem Impressionismus vor, sondern erläuterte eine Theorie und Methode zur analytischen Erschließung der neuesten künstlerischen Strömungen. Zu den Verfahren der Bildanalyse zählt Malevič die genaue Betrachtung des Farbauftrags, der Faktura. Er illustrierte seine Argumentation mit Nahaufnahmen von einem Gemälde Cézannes und einem impressionistischen Gemälde, auf denen die Verteilung der Farbmasse auf der

[23] Diese Unterlagen der UNOVIS sind nicht veröffentlicht, eine Publikation von Maria Kokkori ist geplant, die Dokumente und Ergebnisse der Arbeit waren im Rahmen dieser Studie nicht zugänglich.
[24] Malevič, Kasimir: Die gegenstandslose Welt (1. Teil: Einführung in die Theorie des additionalen Elementes in der Malerei, 2. Teil: Suprematismus), Bauhausbücher 11, München 1927. Malevič hatte durch seine geometrische abstrakte Malerei, den „Suprematismus“, den er in den 1910er Jahren entwickelt hatte, die Aufmerksamkeit der Avantgarde am Bauhaus auf sich gezogen. Zu den Vorbereitungen der Publikation s. Kommentar zu der Veröffentlichung des russischen Textes „Mir kak bespredmetnost‘“, in: Malevič, Kazimir: Sobranie sočinenij v pjati tomach. Bd. 2: Stat’i i teoretičeskie sočinenija, opublikovannye v Germanii, Pol’še i na Ukraine. 1924-1930, hg. von A. S. Šatskich, Moskau 1998, S. 55-104.

Bildfläche genauestens zu erkennen war (ABB. 44).[25] Auch Moholy-Nagy veröffentlichte in seinem eigenen Band der Bauhausbücher „Von Material zu Architektur“ (1929) Abbildungen, die in Nahaufnahme die Verteilung der Farbmasse auf der Bildfläche zeigten (ABB. 4).[26] Was auf den ersten Blick vergleichbar erscheint, nämlich der Blick auf die Bildoberfläche und der Gebrauch des Begriffs der Faktur zu Bildanalyse, gibt bei genauerer Betrachtung der Argumentationen von Malevič und Moholy-Nagy unterschiedliche Auslegungen und Interessen erkennen. Malevičs Konzept der Faktura unterschied sich in wesentlichen Aspekten auch von Kandinskys Gebrauch des Begriffs, die dieser in den Bauhausbüchern vorstellten.[27] Schon die Schriftleiter der Bauhausbücher betonten in ihrem kurzen Vorwort, dass die Argumentation Malevičs *„in grundsätzlichen Fragen von unserem Standpunkt abweicht.“*[28] Diesen Abweichungen waren in den zugrund gelegten Wahrnehmungs- und Körperkonzepten sowie in unterschiedlichen medialen Bezugssystemen begründet.

Moholy-Nagy ging ausführlich auf das Thema der Faktur ein. In seinem Band der Bauhausbücher „Von Material zu Architektur“ (1929) definierte er die Faktur als den *„sinnlich wahrnehmbaren niederschlag (die einwirkung) des werkprozesses“*.[29] Moholy-Nagy verankerte die Wirkung der Faktura als „sinnlich wahrnehmbar“ in dem Konzept der „Tastwerte“, das – in verschiedenen Auslegungen – ein grundlegendes theoretisches Prinzip und Leitbild für die praktische und pädagogische Arbeit am Bauhaus bildete.[30] Tastübungen standen am Beginn der

---

[25] Malevič, Die gegenstandslose Welt, S. 40, Abb. 55/ S. 41, Abb. 56.

[26] Ebenda., S. 65. Die Nahaufnahmen sind in einem kreisförmigen Bildausschnitt gezeigt, der den Blick durch das Mikroskop suggeriert.

[27] In Kandinskys Aussagen über die Faktur hallt die russische Kunstdiskussion der 1910er Jahre nach, da er die Faktura von der Manier abgrenzte: „[D]ie Faktur darf nicht als Selbstzweck fungieren, sondern „muss dem Kompositionsgedanken dienen“. Die Faktur bestimmte er als die „äußere Verbindungsart der Elemente miteinander und mit der Grundfläche“, ihre Funktion sei, den „Klang“ zu unterstreichen, der das Kraftprinzip der Komposition zum Ausdruck brachte. Kandinsky beendete seinen Exkurs zur Faktura kurz und bündig mit der Aussage, dass er die Frage der Faktur nicht ausführlich behandelt wolle (und damit auch die komplizierte Diskussion um die Faktura, die sich am INCHUK anbahnte, als er Russland verließ, umschiffte), s. Kandinsky. Punkt und Linie zu Fläche. Beitrag zur Analyse der malerischen Elemente, Bauhausbücher 9, München 1926, zitiert nach der 5. Auflage, Bern 1964, S. 53/54.

[28] Vorwort von László Moholy-Nagy und Walter Gropius in: Malewitsch, Gegenstandslose Welt.

[29] Moholy-Nagy, László: Von Material zu Architektur, Bauhausbücher 14, München 1929, S. 33.

[30] Auf die divergierenden Interpretationen der Faktur hat Pep Aviles hingewiesen, wobei er sich im Wesentlichen auf den Transfer durch Kandinsky an das Bauhaus und auf die Auffassung von Faktur als Bestandteil der Architektur von Moholy-Nagy konzentriert, s. Aviles, Pep: Traveling Ideas: Von Faktur zu Texture, Paper vorgestellt auf der Konferenz „Illusions Killed by Life“: Afterlives of (Soviet)

Grundausbildung am Bauhaus.[31] Moholy-Nagy bestimmte die „Tastwerte“ als das *„Wesen von Struktur, Textur, Faktur“*.[32] Textur und Faktur bildeten dabei die Erscheinungsformen der Struktur, wobei Moholy-Nagy die Faktur als medial variabel definierte.[33]

Malevič bezog die Faktur in seiner Schrift ausschließlich auf den Bereich der Malerei. Er vermied in seiner Argumentation die Rede von Tastwerten, sondern sprach von einem übergeordneten Gefühl, der „Empfindung“: *„Der Suprematist betastet nicht, er empfindet.“* [34] Die Wahrnehmung der Farbtexturen, der Faktur, bilde einen wesentlichen Bestandteil dieser ästhetischen Empfindung. Aus der Analyse der Farbtexturen, der Faktur, ließen sich, so Malevič im Bauhausbuch, weitreichende Schlüsse ziehen. Der Farbauftrag gebe die „‘*Formel der schöpferischen Nervenreizung des Künstlers‘ sowohl in den kleinsten Teilflächen des Bildes als auch in größeren Fragmentteilen desselben“* [35] zu erkennen. In der Beschaffenheit des Bildes werden somit *„alle Sonderzustände und Ursachen, – die Weltanschauung des Künstlers […] und die Art des ‚Aufihneinwirkens‘ der Umgebung erkennbar.“*[36] Malevič bediente sich mit dem Hinweis auf die „schöpferische Nervenreizung“ der physiologischen Terminologie. Seine Darstellung weist auf die Übernahme naturwissenschaftlicher Körperkonzepte in den Bereich der Ästhetik hin, die auch am Bauhaus aus unterschiedlichen Perspektiven diskutiert worden waren. Wenn Malevič aber in seiner Beschreibungen physische Zustände aufrief, charakterisierte er diese als Störungen oder als Passagen im allgemeinen

---

Constructivism, 9-12. Mai 2013, Princeton University, https://www.dropbox.com/s/603e0kpc70lnz67/Aviles_Traveling%20Ideas_Pep%20Aviles_Long.pdf

[31] Der Malerei kam in dem ästhetischen Modell von Moholy-Nagy die Funktion zu, die Tastwerte in eine bestimmte visuelle Form zu überführen und eine *„farbform“* zu schaffen: Moholy-Nagy konzentrierte die Faktur in der Malerei auf das Regulieren der Lichtwirkung, am Beispiel der oben genannten Bildausschnitte demonstrierte er, wie der unterschiedliche Farbauftrag zum *„vibrierende[n], strahlende[n] Licht“* werden konnte, Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur, S. 81.

[32] Ebenda., Bildunterschrift zur Abbildung einer „fakturstudie“.

[33] Ebenda., S. 33.

[34] Malewitsch, Gegenstandslose Welt, S. 92. Diese Äußerung stand im Anschluss an eine längere Ausführung zum Problem der „Empfindung“, Malevič schildert hier, wie er „neue Zeichen für die Wiedergabe der unmittelbaren Empfindung“ gefunden“ habe.

[35] Ebenda., S. 40.

[36] Ebenda., S. 9; vgl. Mir kak bespredmetnost‘, in: Malevič, Kazimir: Sobranie sočinenij v pjati tomach. Bd. 2: Stat’i i teoretičeskie sočinenija, opublikovannye v Germanii, Pol’še i na Ukraine. 1924-1930, hg. von A. S. Šatskich, Moskau 1998, S. 55-104, Zitat S. 55, in der russischen Fassung fehlen die Anführungszeichen *(„Žvopis‘ dlja menja stala telom, v kotorom izloženy vse pričiny i sostojanija živopisca, stroj vsego ego prirodoponimanija i otnošenija meždu nimi i vozdejstvijami prirody.“)* .

Zusammenspiel einer multifaktorischen Wahrnehmung. Wie stark die „*Nervenreizung*“ im Bild in Erscheinung trete, sei von anderen gestalterischen Faktoren abhängig. In den Bauhausbüchern schrieb er, dass die Faktur im Wechselverhältnis mit den formalen und koloristischen Elementen des Bildes eine spezifische „*Struktur*“ ausbilde. Farbauftrag, Anordnung der Bildelemente sowie Farbwirkung treten in ein bestimmtes Verhältnis, das für eine künstlerische Strömung typisch sei. Die „Struktur“ des Bildes bilde nicht nur ein stilistisches Merkmal, sondern spiegele ein zeitgebundenes emotionales Regime.

Die Faktura bildete in Malevičs Analyse der Malerei ein gestalterisches Merkmal, mittels dessen künstlerische Strömungen voneinander unterschieden werden könnten. Für den Impressionismus beispielsweise sei ein verschwommener Farbauftrag kennzeichnend, die „*Pointillage*“.[37] Diese Art der Malweise, die „*Pointillage*“, in der der Pinselstrich offen und sichtbar war, qualifizierte er als historisch abgeschlossene Phase ab. Im Suprematismus sei diese Phase bereits überwunden. Malevič entwarf demgegenüber einen Idealtypus der zeitgenössischen malerischen Struktur, des Zusammenwirkens von Faktur, Form und Farbe: Er sprach von dem „*Metallischen*“ als dem malerischen Paradigma seiner Zeit. Ein Abfall von diesem Idealtypus werde anhand bestimmter materialer Beschaffenheiten deutlich: „*Die stählerne Oberfläche der Malerei wird weichlich, wird absorbiert und bildet eine teigartige Masse mit schleimigen, farbigen Übergängen verschiedener Konsistenz. […] Die erschlaffte Farbenmasse zeigt an, daß die Form der malerischen Tätigkeit sich zu schwächen beginnt, daß das Nervensystem aus dem gespannten Zustand der straff-geradliniegen Gegenüberstellungen in den der faserig-geschwungenen Verbindungen übergeht.*“[38] Mit diesen somatischen Beschreibungen setzte Malevič das Bild in Analogie zu einem Körper. Diese Analogie wurde auch durch andere Momente in Malevičs Argumentation verstärkt. Die Faktur-Struktur-Verbindung stand, gemäß Malevičs Theorie, außerdem in enger Verbindung mit den Richtungsachsen der Komposition.

[37] Ebenda.. Schüler von Malevič, wie z. B. Lev Judin, malten in den 1920er Jahren unter seiner Anleitung auch Bilder im „kubistischen“ Stil. In diesem späten russischen Kubismus war das „Pointel“ als unstrukturierte Textur umgesetzt. Die somatische Deutung des Bildes als Körper wird dadurch verstärkt, dass Malevič die Veränderungen von Malweisen und Fakturen als „Ansteckung“ bezeichnete und seine Entwicklungsgeschichte der Malerei auch als „Bakteriologie“ charakterisierte.
[38] Malewitsch, Bauhausbücher, S. 81.

Malevič hob die innerbildliche Kraft der Vertikalen hervor, die die Suche nach einer bestimmten gestalerischen Dominante zum Ausdruck bringe: *„Das rege Bewusstsein und der Trieb zur Aktivität reizen den Menschen immer wieder zum Kampfe gegen die träge Natur; und so kämpft er denn auch sein Leben lang für seine aufrechte, bewußte Aktivitätsposition – für das Vertikale.*“[39] Der Farbauftrag wurde in der Gesamtargumentation Malevičs zu dem Ort in der Malerei, an dem sich der menschliche „Kampf“ um Kultur zu erkennen gäbe. Während Moholy-Nagy vom *„erlebnis des materials*“ sprach, aus dem sich eine *„sicherheit im gefühlsmäßigen*“ gewinnen lasse,[40] markierte die Faktur in Malevičs Darstellung einen potentiellen Krisenort und eine mögliche Destabilisierung der ästhetischen Wahrnehmung.

Malevičs Charakterisierung der Faktur im Bauhausbuch 1927 bildete das Ergebnis seiner mehrjährigen kunstwissenschaftlichen Forschungsarbeit, die er in den 1920er Jahren zunehmend in den Vordergrund seiner Tätigkeit gerückt hatte. Am Leningrader GINCHUK, wo er die „formal-theroetische Abteilung“ leitete, schuf er ein umfangreiches Werk an kunstwissenschaftlichen Schriften und Lehrmaterialien, in denen er sein Entwicklungsmodell der Malerei darlegte.[41] In diesen kunsttheoretischen Arbeiten setzte er an, die Faktura als Entwicklungsfaktor der Kunst systematisch zu untersuchen. Ziel seiner Arbeit war, den Suprematismus als verbindliches Modell für die Malerei der Gegenwart theoretisch und praktisch auszuformulieren und nach außen zu vertreten. (Auch der Beitrag für die Bauhausbücher zielte letztendlich darauf, den Suprematismus bekannt zu machen.) Im Rahmen der Suche nach einer Typologie des Farbauftrags fertigte Malevič selbst Anschauungsmaterial. Dazu gehörten auch Gemälde, die er Ende der 1920er Jahre malte und die er einem fiktiven Frühwerk zuordnete, indem er diese Bilder auf die Zeit von 1903 bis 1905 datierte. Es handelte sich um in erster Linie um Stadtansichten und Landschaften, in denen er die Farbe in Tupfen und kurzen Strichen auftrug, Malevič bezeichnete diese Bilder als Malereien im

[39] Ebenda., S. 16.
[40] Moholy-Nagy, Von Material zu Architektur, S. 31.
[41] Karassik, Irina: „Sovremennaja nam forma v iskusstve – issledovatel’skij institut“, in: Ausst.-Kat. V kruge Maleviča. Sobratniki, učeniki, posledovateli, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg 2000, S. 103-122.

„impressionistischen“ Stil (ABB. 45).[42] Das Entstehen dieser Arbeiten lässt sich dahingehend erklären, dass Malevič mit ihnen die Stichhaltigkeit seiner Theorie der Malerei unter Beweis stellen konnte: Malevič legte sich ein Frühwerk zu, mit dem er Stationen seiner eigenen künstlerischen Entwicklung behauptete, die mit seinen allgemeinen Thesen zur künstlerischen Entwicklung korrespondierten.

Nach 1930 entstanden jedoch Arbeiten, die sich in der Farbbehandlung sowohl von seinen impressionistischen Arbeiten als auch von den suprematischen Werken grundlegend unterschieden. Malevič malte Bilder von russischen Bauern und Dörfern sowie Landschaften, in denen die Farbmasse im Vergleich mit den Arbeiten im „impressionistischen Stil“ stärker modelliert war. Außerdem waren die Kompositionen einfacher und die Bildelemente auf bestimmte Richtungsachsen konzentriert: Eine dieser späten Werkgruppen zeigt Figuren von Bauern, dargestellt in der etablierten Ikonographie, mit typischem Hemd und mit Bärten (ABB. 46).[43] Die Figuren sind vertikal im Bildraum aufgestellt, die Landschaft ist durch einige horizontal übereinander gelegte Linien gebildet. Die Bauernfiguren sind ohne Gesichtszüge, in einigen Arbeiten auch ohne Arme gezeigt, ihre Körper sind geometrisch reduziert und bar jeglicher plastischer Körpermodellierung dargestellt, so dass sie untätig und unfähig zur Handlung wirken. Die Hintergrundlandschaft aus horizontal angeordneten Farbstreifen taucht auch als eigenständiges Bildmotiv auf (ABB. 47). Der Pinsel ist so nachdrücklich in die Farbmasse gedrückt, dass seitlich ein unregelmäßiger Farbwulst hervortritt, die Bewegung, der Druck oder das Stocken der Pinselführung ist somit an der stärkeren und nachlassenden Reliefbildung ablesbar. Signifikant für die vorgestellten Bilder ist, dass die Komposition auf ein Minimum zurückgenommen ist. Horizontale und Vertikale sind in den Bauernbildern mit Mensch und Landschaft figürlich besetzt. In der Farbigkeit nahm Malevič Komplementärkonstraste auf, wie im Suprematismus erzeugte er so rein optisch-visuelle Effekte, ein Vor- und Zurücktreten der unterschiedlichen Farben. Der

[42] S. Ausst.-Kat. Kasimir Malevič. Das Spätwerk, Kunsthalle Bielefeld, Ostfildern 2000, auf das Problem der Datierungen geht hier ein: Thomas Kellein: Vom Schwarzen Quadrat zur farbigen Unendlichkeit, S. 17-23, S. 20/21.

[43] Zur Ikonographie der russischen Bauern, s. Frierson, Cathy A.: Peasant Icons. Representations of Rural People in Late Nineteenth-Century Russia, New York/ Oxford 1993.

Farbauftrag tritt als zweite Lesart zum formal-kompositorischen Bildaufbau hinzu, die Pinselspuren lenken die Blickrichtung in der Horizontalen.

Die malerische und formale Gestaltung der späten Bauernbilder lassen sich auf die theoretischen Ausführungen zur Entwicklung der Malweise rückbeziehen, die Malevič in den Jahren zuvor vorgestellt hatte. Die Darstellungen trugen in beispielhafter Weise die Spannung zwischen dem von Malevič beschriebenen Aufrichten der Komposition, dem „Kampf" um die Vertikale, und dem Verlaufen in der Horizontalen aus. Malevič verortete die Faktur- und Strukturtypen in einer Dynamik zwischen Anspannung und Erschlaffen der Komposition. Die „Aktivitätsposition" der Vertikalen im Verbund mit dem „Metallischen" zeige den gestalterischen Idealtypus an. In seinem Text „Die gegenstandslose Welt" hatte Malevič argumentiert, dass die Zusammenhänge zwischen der formalen und malerischen Gestaltung, zwischen „Faktur" und „Struktur", auf bestimmte Dispositionen des Menschen und seine kulturelle Epoche schließen lassen. Malevič ersetzte in den späten Arbeiten seine malerische Praxis des Suprematismus, die er über ein Jahrzehnt hinweg erarbeitet hatte, mit einer Art zu Malen, die er an anderer Stelle als *„Erschlaffung des stählern-elastischen Zustandes der Maloberfläche"* bezeichnet und mit dem Verfall von Kultur und letztlich des Menschen und seines Körpers assoziiert hatte. [44] Das Farbmaterial, in dem die Malspuren sichtbar waren und als etwas bloßes Ungestaltetes hervortraten, entzog sich einer Deutung im Rahmen der sich verfestigenden ästhetischen Normen. Im Zusammenhang mit seiner eigenen Entwicklungstheorie der Malerei und der Malweise läßt sich das Farbmaterial als Element des Bildes ansehen, das Hinweise auf Schmerz und Leid enthält, die im Rahmen der vorherrschenden Normen nicht darstellbar waren.

[44] Malevič war im Herbst 1930 für mehrere Wochen inhaftiert worden, ebenso Punin. Während solcher Arrestierungen wurden Künstler nach dem Prinzip von „Kritik und Selbstkritik" verhört, wobei der Grad ihrer emotionalen Verpflichtung auf die revolutionäre Sache herausgefiltert werden sollte. Zur sowjetischen Praxis der sogenannten *„samokritika" („Selbstkritik"*) s. Erren, Lorenz: Selbstkritik und Schuldbekenntnis. Kommunikation und Herrschaft unter Stalin (1917-1953), München 2008.

SCHLUSS: DIE IDEOLOGIE DER FAKTURA IM SOZIALISTISCHEN REALISMUS

Die Faktura bildete bis in die späten 1920er Jahren einen Schlüsselbegriff in der russischen Kunstdiskussion über die ästhetische Wahrnehmung in ihrem Verhältnis zu den Sinneswahrnehmungen. Als Kategorie wurde die „Faktura“ von russischen Künstlern und Kunstkritikern in den 1910er Jahren als Gegenbegriff zur Manier („manera“) in die Kunstdiskussion eingebracht und gegen die Vorstellungen von einer affektiv motivierten und individuell ausgeprägten Künstlerhandschrift ins Feld geführt. Die Diskussionen um die Faktura machten die Maltechnik zum zentralen Verhandlungsort für neue ästhetische Wertesysteme: Die Frage, wie sich in der Malerei jenseits des Sujets ein ästhetischer Ausdruck erzeugen ließe und inwieweit damit die menschliche Empfindungsfähigkeit angesprochen werden könne, blieb bis weit in die 1920er Jahre Verhandlungsgegenstand.

Die Kategorie der Faktura wurde in der russischen Avantgarde im Wesentlichen im Medium der Malerei erprobt.[45] Grund war einerseits der Mangel an Materialien, die sich mit der sozialistischen Zukunftsutopie einer neuen technisch-materiellen Umgebung verbinden ließen. Die Malerei bot aber andererseits auch die Möglichkeit, der künstlerischen Gestaltung ein moralisch-ethisches Potential einzuschreiben: Wie das Bild gemacht war, geriet mit der Revolution in enge Korrespondenz mit dem zeitgenössischen Arbeitsbegriff und seiner Ideologie. Die Topoi der „*Bearbeitung*“ oder des „*Durcharbeitens“ („obrabotka“/ „pererabotka*“) des Bildes zogen aus diesem Kontext ihre besondere Bedeutung. Eine „*gute Faktura*“ wertete das Kunstwerk auf und stellte sowohl das Können als auch die Integrität der Künstlerperson unter Beweis. In der „guten Faktura“ waren Spannungen auf der Ebene der Verfahren aufgegeben, die die Malerei der 1910er und frühen 1920er Jahre gekennzeichnet hatten. Haptisch-taktile Wertigkeiten und visuelle Elemente, der formale Bildaufbau und die Bildmotive, waren zunehmend aufeinander bezogen und mit Ordnung, Harmonie und Schönheit assoziiert. Schließlich wurden über den Begriff der Faktura

[45] Auch für die Betrachtung einer sowjetischen Ästhetik der Materialien schafft die Fakturadiskussion der 1910er und 1920er Jahre Grundlagen. Materialien wurden durch die handwerkliche Oberflächenbearbeitung aufgewertet, dieses Ideal wirkte bis in die Nachkriegszeit nach, s. für weiterführende Perspektiven den Aufsatz von Dominique Moran: Hewn from Stone: (Re)presenting Soviet Material Cultures and Identities, in: Journal of Social History 41 (2008), 3, S. 591-610.

Vorstellungen von der „*Meisterschaft*“ in den ästhetischen Diskurs eingeführt: Dies kann jedoch nicht als Rückfall in frühere akademische Standards angesehen werden, sondern hier entstand vielmehr ein weiterentwickeltes Konzept der Maltechnik, das aus den Diskussionen um eine Integration der sinnlichen Wahrnehmung gewonnen war. Die in der jüngeren Forschung aufgestellte Interpretation, die sowjetische Kunst steuere auf das *„Auslöschen von Subjektivität“ („erasure of subjectivity“)*[46] zu, lässt sich im Hinblick auf die Fakturadiskussion modifizieren. Die Faktura führte, wenn man der Begriffsgeschichte bis in die späten 1920er Jahre folgt, zur Vorstellung von einem gefühlten Bild, die eine stark normative Funktion hatte.

Der Begriff der Faktura hatte außerdem eine Brückenfunktion inne, indem er zwischen den vor der Revolution formulierten ästhetischen Vorstellungen und den Denkfiguren vermittelte, die sich unter dem ideologischen Einfluss des sozialistischen Aufbaus etablierten und verfestigten. Die Kategorie der Faktura bildete eine Art Verweissystem zwischen den Reflexionen über die menschliche Empfindungsfähigkeit und den Dogmen, die sich unter der sozialistischen Ideologie der ‚Arbeit am Selbst‘ herausbildeten. Die Maltechnik lässt sich somit als ein Reservoir kulturellen Wissens interpretieren, über sie konnten Subtexte in die sowjetische Malerei hineingetragen werden. Sogar in der „Großen Sowjetischen Enzyklopädie“ von 1936, in der die Faktura wieder als Künstlerhandschrift und Manier festgeschrieben war, findet sich ein Literaturhinweis auf Vladimir Markovs Publikation von 1912, in der dieser die Faktura als „Geräusch“ des Bildes (oder Artefakts) definiert hatte: Markov hatte die Faktura als „Geräusch“ auf eine heterogene Gegenwart bezogen und auf die Grenzen der menschlichen Gestaltungskraft verwiesen. Damit verblieb ein Rest der Reflexion über die menschliche Empfindungsfähigkeit aus der konfliktreichen Vorgeschichte der Faktura im normativen Umfeld der sowjetischen Kunstdoktrin.

[46] Vgl. Gough, Maria: The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution, Berkeley 2005, S. 10.

XII LITERATURVERZEICHNIS

Archivbestände

RO GTG (Handschriftenabteilung der Staatlichen Tretjakov-Galerie Moskau):
Fond 148 (Nachlass Ljubov Popova)

RACH (Archiv der Akademie der Künste, St. Petersburg):
Fond 7 (SVOMAS)

RGALI (Russländisches Staatsarchiv für Literatur und Kunst):
Fond 681 (VCHUTEMAS)

Literatur und Quellen

Ausst.-Kat. Chagall, Kandinsky, Malevič und die russische Avantgarde. Ausstellungskatalog Hamburger Kunsthalle/ Kunsthaus Zürich, hg. von Uwe M. Schneede, Ostfildern-Ruit 1998.

Ausst.-Kat. Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Bd. 3: Dokumente, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD Bonn, Ostfildern 1994.

Ausst.-Kat. FormSchichten FarbStrahlen. Aspekte russischer und osteuropäischer Kunst 1910 bis 1930, Städtische Galerie Würzburg, Würzburg 1995.

Ausst.-Kat. Gegen Kandinsky, hg. von Margarita Tupitsyn, Museum Villa Stuck, Ostfildern 2006.

Ausst.-Kat. Ivan V. Kljun v Tret'jakovskoj galeree [Ivan Kljun in der Tretjakov-Galerie], Moskau 1999.

Ausst.-Kat. Kasimir Malevič. Das Spätwerk, Kunsthalle Bielefeld, Ostfildern 2000.

Ausst.-Kat. Kubismus. Ein künstlerischer Aufbruch in Europa 1906–1926, Sprengel Museum Hannover/Tretjakov-Galerie Moskau, Hannover 2003.

Ausst.-Kat. Licht und Farbe in der russischen Avantgarde. Die Sammlung Costakis, hg. von Miltiades Papanikolaou, Martin-Gropius-Bau Berlin u. a., Köln 2004.

Ausst.-Kat. Matjušin und die Leningrader Avantgarde, hg. von Heinrich Klotz, Zentrum für Kunst und Medientechnologie Karlsruhe, München 1991.

Ausst.-Kat. Mit voller Kraft. Russische Avantgarde 1910–1934, Museum für Kunst und Gewerbe Hamburg, Bönnigheim 2001.

Ausst.-Kat. Morosow und Schtschukin. Die russischen Sammler, hg. von Georg-W. Költzsch, Museum Folkwang Essen, Köln 1993.

Ausst.-Kat. Müde Helden. Ferdinand Hodler – Aleksandr Dejneka – Neo Rauch, hg. von Hubertus Gaßner, Daniel Koep und Markus Bertsch, Hamburger Kunsthalle, München 2012.

Ausst.-Kat. Muzej v muzee. Russkij avangard iz kollekcii muzeja chudožestvennoj kul'tury v sobranii gosudarstvennogo russkogo muzeja [Das Museum im Museum. Die russische Avantgarde aus dem Bestand des Museums für Künstlerische Kultur in der Sammlung des Russischen Museums], hg. von Irina Karassik, Staatliches Russisches Museum, Sankt Petersburg 1998.

Ausst.-Kat. Natalija Gončarova – Gody v Rossii [Natalija Gončarova – Die Jahre in Russland], Staatliches Russisches Museum Sankt Petersburg, Sankt Petersburg 2002.

Ausst.-Kat. Okkultismus und Avantgarde. Von Munch bis Mondrian 1900–1915, Schirn Kunsthalle Frankfurt, Ostfildern 1995.

Ausst.-Kat. Organica. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century, hg. von Alla Povelikhina, Galerie Gmurzynska Köln, Köln 1999.

Ausst.-Kat. Rodchenko & Popova. Defining Constructivism, hg. von Margarita Tupitsyn, Tate Modern London, London 2009.

Ausst.-Kat. Rodtschenko. Eine neue Zeit, Bucerius Kunstforum, München 2012.

Ausst.-Kat. Russische Avantgarde und Volkskunst. Staatliches Russisches Museum, hg. von Jewgenija Petrowa, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden, Stuttgart 1993.

Ausst.-Kat. Velikaja utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915–1932 [Die große Utopie. Russische und Sowjetische Avantgarde 1915–1932], Schirn Kunsthalle Frankfurt u.a., Bern/ Moskau 1993.

Ausst.-Kat. Vladimir Tatlin. Retrospektive, Städtische Kunsthalle Düsseldorf, Köln 1993.

Ackermann, Ute: Körperkonzepte der Moderne am Bauhaus, in: Bauhaus, hg. von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Köln 1999, S. 88–95.

Adaskina, Natalja L.: Ljubov' Popova. Put' stanovlenija chudožnika-konstruktory [Ljubov Popova. Der Werdegang eines Künstler-Konstrukteurs], in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika) (1978), 11, S. 17–23.

Dies.: Propedevtičeskij kurs VCHUTEMASa (1920-1926gg.). K istorii izučenija [Der propädeutische Kurs an den VCHUTEMAS. Zur Geschichte der Lehre], in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika [Arbeiten des VNIITE. Technische Ästhetik] 21 (1979), S. 44–62.

Dies.: Proekt „proizvodstvennoj masterskoj osnovnogo otdelenija" – pervaja programma dizajnerskogo obrazovanija [Das Projekt einer „Produktionswerkstatt der Grundlagenabteilung". Das erste Programm einer Designausbildung], in: Problem istorii sovetskoj architektury [Probleme der Geschichte der sowjetischen Architektur] 4 (1978), S. 50–56.

Adlam, Carol (Hg.) Critical Exchange. Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries in Russia and Western Europe, Oxford 2009.

Aitken, Genevieve/ Rioux, Jean-Paul/ Duval, Alain: Materiaux et techniques des peintures de Nathalie S. Gontcharova et Michel F. Larionov du musee national d'art moderne, in : Techne 8 (1998), S. 7–32.

Aleksandr Rodčenko. Opyty dlja buduščego. Dnevniki, stat'i, pis'ma, zapiski [Aleksandr Rodčenko. Versuche für die Zukunft. Tagebücher, Artikel, Aufzeichnungen], hg. von Aleksandr Lavrent'ev, Moskau 1996.

Andrews, James T. : Science for the Masses. The Bolshevik State, Public Science, and the Popular Imagination in Soviet Russia, 1917–1934, College Station 2003.

Antonov, R. O. : Evoljucija chudožestvenno-konstruktorskich programm fakul'teta obrabotki dereva i metalla VCHUTEMASa [Die Entwicklung der Programme für die künstlerische Konstruktion an der Fakultät für Holz- und Metallverarbeitung an den VCHUTEMAS], in : Chudožestvenno-konstruktorskoe obrazovanie [Die Ausbildung des künstlerischen Konstrukteurs] (1973), 4, S. 193–216.

Aubain, Laurence: La Russie a l'exposition universelle de 1889, in: Cahiers du Monde russe XXXVII (1996) 3, S. 349–368.

Arkin, David: Izobrazitel'noe iskusstvo i material'naja kul'tura [Bildende Kunst und materielle Kultur], in: Iskusstvo v proizvodstve [Kunst in der Produktion], Moskau 1921, S. 13–18.

Ders.: Za chudožestvennuju industriju [Für eine künstlerische Industrie], in: Bjulletin „Vserossijskaja vystavka chudožestvennoj promyšlennosti" (1923), 2, S. 8–10.

Ders.: Vserossijskaja chudožestvenno-promyšlennaja vystavka [Die Allrussische Ausstellung für künstlerische Produktion], in : Vestnik GVK (1923), 4, S. 30–32.

Al'manach Proletkul'ta, hg. von Boris Arvatov, Moskau 1925.

Asendorf, Christoph: Batterien der Lebenskraft. Zur Geschichte der Dinge und ihrer Wahrnehmung im 19. Jahrhundert, Berlin 1984.

Ders.: Ströme und Strahlen. Das langsame Verschwinden der Materie um 1900 (=Werkbund Archiv Band 18), Gießen 1989.

Aviles, Pep: Traveling Ideas: Von Faktur zu Texture, Paper vorgestellt auf der Konferenz „Illusions Killed by Life“: Afterlives of (Soviet) Constructivism, 9. –12. Mai 2013, Princeton University, https://www.dropbox.com/s/603e0kpc70lnz67/Aviles_Traveling%20Ideas_Pep%20Aviles_Long.pdf

Babin, A. A.: Kniga A. Gleza i Z. Metcenže „O Kubizme“ v vosprijatii russkich chudožnikov i kritikov [Das Buch von A. Gleize und J. Metzinger „Über den Kubismus“ in der Rezeption russischer Künstler und Kritiker], in: Russkij kubofuturizm, hg. von G. F. Kovalenko, Sankt Petersburg 2002, S. 37–57.

Bailes, Kendall E.: Aleksej Gastev and the Soviet Controversy over Taylorism, 1918-24, in: Soviet Studies 29 (1977), 3, S. 373–394.

Ders.: Technology and Society under Lenin and Stalin. Origins of the Soviet Technical Intelligentsia, 1917-1941, Princeton 1978.

Basner, Elena: La fortune critique de Nathalie Gontcharova dans la presse russe des années 1909-14, in: Ausst.-Kat. Nathalie Gontcharova. Michel Larionov, Centre Georges Pompidou, Paris 1995, S. 188–194.

Dies.: “My i Zapad”. Ideja missionerstva v russkom avangarde [“Wir und der Westen”. Der missionarische Gedanke in der russischen Avantgarde], in: Voprosy iskusstvoznanija [Fragen der Kunstwissenschaft] (1997), 2, S. 151–158

Dies.: Lekcii Il’i Zdaneviča „Natalija Gončarova i Vsečestvo“ i „O Natalii Gončarovoj“ [Die Vorlesungen von Ilja Zdanevič “Natalija Gončarova und die Allheit” und “Über Natalija Gončarova”], in: N. Gončarova, M. Larionov. Issledovanija. Publikacii [N. Gončarova, M. Larionov. Forschungen. Publikationen], Moskau 2001, S. 165–190.

Bauhaus, hg. von Jeannine Fiedler und Peter Feierabend, Köln 1999.

Bayer, Waltraud: Die Moskauer Medici: Der russische Bürger als Mäzen, 1850–1917, Wien 1996.

Becker, Barbara/ Schneider, Irmela (Hg.): Was vom Körper übrig bleibt. Körperlichkeit – Identität – Medien, Frankfurt/ M., 2000.

Benois, Aleksandr: Russkaja škola živopisi [Die Russische Schule der Malerei], Sankt Petersburg 1904.

Ders.: Chudožestvennye eresi [Künstlerische Häresien], in: Zolotoe Runo (1906), 2, S. 80–88.

Beseda s N. S. Gončarovoj [Gespräch mit Natalija Gončarova], in: Stoličnaja molva, 5. April 1910, S. 3.

Blakesley, Rosalind P.: Emile Zola‘s Art Criticism in Russia, in: Critical Exchange: European Art Criticism of the Eighteenth and Nineteenth Centuries, hg. von Carol Adlam und Juliet Simpson, Oxford 2009, S. 263–284.

Blochel-Dittrich, Iris: Aleksandr Ivanov (1806–1858). Vom „Meisterwerk“ zum Bilderzyklus, Berlin 2004.

Bobrov, Sergej P.: Osnovy novoj russkoj živopisi (Obščestvo chudožnikov “Oslinyj chvost”) [Die Grundlagen der neuen russischen Malerei (Künstlergesellschaft „Eselsschwanz“)], in: Trudy Vserossijskogo s’ezda chudožnikov v Petrograde [Arbeiten des allrussischen Künstlerkongresses in Petrograd]. Dekabr’ 1911 – janvar’ 1912, Petrograd 1914, Bd. 1, S. 41– 43.

Bobrinskaja, Ekaterina: Živopisnaja materija v avangardnoj „metafizike“ iskusstva [Die malerische Materie in der avantgardistischen „Metaphysik“ der Kunst], in: Voprosy iskusstvoznanija [Fragen der Kunstwissenschaft] (1996), 2, S. 439–458.

Dies.: „Estestvennoe“ v estetike russkogo avangarda [Das „Natürliche“ in der Ästhetik der russischen Avantgarde], in: Iskusstvoznanie [Kunstwissenschaft] (1999), 1, S. 273–285.

Dies.: Koncepcija novogo čeloveka v ėstetike futurizma, in: Sovetskoe iskusstvoznanie (1995), 1–2, S. 476–494.

Dies.: Motivy „preodolenija čeloveka“ v ėstetike russkich futuristov [Motive der „Überwindung des Menschen“ in der Ästhetik der russischen Futuristen], in: Sovetskoe iskusstvoznanie [Sowjetische Kunstwissenschaft] (1994), 1, S. 199–212.

Dies.: „Skifstvo“ v russkoj kulture načala XX veka i skifskaja tema u russkich futuristov [„Skythentum“ in der russischen Kultur zu Beginn des 20. Jh. und das skythische Thema bei den russischen Futuristen], in: Iskusstvoznanie [Kunstwissenschaft] (1998), 1, S. 445–467.

Dies.: Futurizm i kubofuturizm, Moskau 2001.

Bogoljubov, A.N.: Istoriä mechaniki v Rossii [Die Geschichte der Mechanik in Russland], Kiev 1987.

Böhme, Hartmut: Der Tastsinn im Gefüge der Sinne. Anthropologische und historische Ansichten vorsprachlicher Aisthesis, in: Anthropologie, hg. von Gunter Gebauer, Leipzig/ Stuttgart 1998, S. 214–225.

Bois, Yves-Alain: Material Utopias, in: Art in America 79 (1991), 6, S. 98–107.

Bonnefoit, Regine: Der „Spaziergang des Auges“ im Bilde – Reflexionen zur Wahrnehmung von Kunstwerken bei William Hogarth, Adolf von Hildebrand und Paul Klee, in: Kritische Berichte (2004), 4, S. 6–18.

Dies.: Die Linientheorien von Paul Klee, Petersberg 2009.

Bowe, Nicola Gordon (Hg.): Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-Century Design, Dublin 1993.

Bowlt, John E.: From Surface to Space: The Art of Liubov Popova, in: The Structurist 15–16 (1975–76), S. 80-88.

Ders.: The Presence of Absence: The Aesthetic of Transparency in Russian Modernism, in: The Structurist 27–28 (1987–1998), S. 15–22.

Ders.: Orthodoxy and the Avant-Garde. Sacred Images in the Work of Goncharova, Malevič, and Their Contemporaries, in: Christianity and the Arts in Russia, hg. von William Brumfield und Miles Velimirovic, Cambridge 1991, S. 145–150.

Ders.: Body Beautiful: The Artistic Search for the Perfect Physique, in: Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment, hg. von John E. Bowlt und Olga Matich, Stanford 1996, S. 37–58.

Bowlt, John E./ Matich, Olga (Hg.): Laboratory of Dreams. The Russian Avant-Garde and Cultural Experiment, Stanford 1996.

Brandstetter, Thomas/ Windgätter, Christof (Hg.): Zeichen der Kraft. Wissensformationen 1800–1900, Berlin 2008.

Braun, Hans-Joachim: Allgemeine Fragen der Technik an der Wende zum 20. Jahrhundert. Zum Werk P. K. Engelmeyers, in: Technikgeschichte 42 (1975), 4, 306–326.

Brumfield, William Craft: The ‚New Style‘ and the Revival of Orthodox Curch Architecture, 1900-1914, in: Christianity and the Arts in Russia, hg. von William C. Brumfield und Miles Velimirovic, Cambridge 1991, S. 105–123.

Buchloh, Benjamin: From Faktura to Factographie, in: October 30 (1984), S. 83–119.

Busch, Werner (Hg.): Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert, München 2008.

Bushart, Magdalena: Die formbildenden Kategorien der Seele. Wilhelm Worringer und die Kunstgeschichte der Jahrhundertwende, in: Hundert Jahre „Abstraktion und Einfühlung“. Konstellationen um Wilhelm Worringer, hg. von Noberto Gramaccini und Johannes Rößler, München 2012, S. 51–64.

Bužinska, Irena: Voldemar Matvej: Meždu praktikoj simvolizma i teoriej avangarda, in: Simvolizm v avangarde, hg. von G. F. Kovalenko, Moskau 2003, S. 126–147.

Cariani, Gianni: La Decouverte d l’art russe en France 1879-1914, in: Revues d’Etudes slave LXXI (1999), 2, S. 391–405.

Ders: Une France Russophile? Decouverte, reception, impact la diffusion de la culture russe en France de 1881–1914, Strasbourg 1998.

Carlson, Maria: “No Religion Higher than Truth”. A History of the Theosophical Movement in Russia, Princeton 1993.

Chan-Magomedov, Selim O.: Diskussija v INCHUKe o sootnošenii konstrukcii i kompozicii (janvar’ – aprel’ 1921 goda) [Die Diskussionen am INCHUK über das Verhältnis zwischen Konstruktion und Komposition (Januar – April 1921), in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika 20 (1978), S. 40–78.

Ders.: A. Rodčenko. Put’ chudožnika v proizvodstevennoe iskusstvo [A. Rodčenko. Der Weg des Künstlers in die Produktionskunst], in: TE (1978), 5, S. 10–16.

Ders.: A. Rodčenko. Put’ chudožnika v proizvodstevennoe iskusstvo, in: TE (1978), 6, S. 13–16.

Ders: U istokov sovetskogo dizajna. Derevoobdeločnyj fakul’tet VCHUTEMASa (VCHUTEINa) [Die Anfänge des sowjetischen Designs. Die Fakultät für Holzverarbeitung an den VCHUTEMAS (VCHUTEIN)], in: TE (1980), 2, S. 11–16; TE (1980), 3, S. 16–20; TE (1980), 4, S. 17–22.

Ders.: VCHUTEMAS i INCHUK (K probleme stanovlenija sfery dizajna v 20-e gody) [VCHUTEMAS und INCHUK. Zum Problem des Entstehens des Bereichs Design in den 1920er Jahren], in: TE (1980), 12, S. 20–23.

Ders.: Sekcija monumental’nogo iskusstva INCHUKa [Die Sektion für Monumentalkunst des INCHUK], in: Problemy istorii sovetskoj architektury [Probleme der Geschichte der sowjetischen Architektur] 3 (1977), S. 18–23.

Clausberg, Karl/ Bisanz, Elize/ Weiller, Cornelius (Hg.): Ausdruck. Ausstrahlung. Aura. Synästhesien der Beseelung im Medienzeitalter, Bad Honnef 2007.

Clowes, Edith W. / Kassow, Samuel D. / West, James L. (Hg.): Between Tsar and People. Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia, Princeton 1991.

Cohen, Aaron J.: Imagining the Unimaginable. World War, Modern Art and the Politics of Public Culture in Russia 1914–1917, Lincoln/London 2008.

Ders.: Making Modern Art Russian: Artists, Politics, and the Tret'iakov Gallery during the First World War, in: Journal of the History of Collections 14 (November 2002), 2, S. 271–281.

Ders.: Profession or Politics ? Modernism and the Rhetoric of Art Criticism in Late Imperial Russia, 1898-1917, in: Critical Exchange: European Art Criticism of the

Eighteenth and Nineteenth Centuries, hg. von Carol Adlam und Juliet Simpson, Oxford 2009, S. 113–128.

Cugini, Carla: „Er sieht einen Fleck, er malt einen Fleck.“ Physiologische Optik, Impressionismus und Kunstkritik, Basel 2006.

Curtis, Robin/ Glöde, Marc/ Koch, Gertrud (Hg.): Synästhesie-Effekte. Zur Intermedialität der ästhetischen Wahrnehmung, München 2010.

Dabrowski, Magdalena: The Russian Contribution to Modernism. ‘Construction’ as Realization of Innovative Aesthetic Concepts of the Russian Avant-Garde, PhD New York University 1990.

Dies.: The Plastic Revolution: New Concepts of Form, Content, Space, and Materials in the Russian Avant-Garde, in: The Avantgarde in Russia. New Perspectives, hg. von Stephanie Barron und Maurice Tuchman, Cambridge 1980, S. 28-33.

Dabrowski, Magdalena/ Dickerman, Leah/ Galassi, Peter (Hg.): Aleksandr Rochenko, Museum of Modern Art, New York 1998.

Dahlke, Sandra: Individuum und Herrschaft im Stalinismus. Emel’jan Jaroslavskij (1878–1943), München 2010.

Daston, Lorraine: The Moralized Objectivities of Nineteenth-Century Science, in: Wahrheit und Geschichte, hg. von Wolfgang Carl und Lorraine Daston, Göttingen 1999, S. 78–100.

Dickerman, Leah: Lenin in the Age of Mechanical Reproduction, in: Disturbing Remains: Memory, History, and Crisis in the Twentieth Century, hg. von Michael S. Roth und Charles G. Salas, Los Angeles 2001, S. 77–110.

Dittmann, Lorenz: Matisse begegnet Bergson. Reflexionen zu Kunst und Philosophie, Köln 2008.

Douglas, Charlotte: Colors Without Objects: Russian Color Theories (1908–1932), in: The Structurist 13–14 (1973–74), S. 30–42.

Dies.: Evolution and the Biological Metaphor in Modern Russian Art, in: Art Journal 44 (1984), 2, S. 153–161.

Ebert, Christa (Hg.): Individualitätskonzepte in der russischen Kultur, Berlin 2002.

Eckardt, Georg: Die Thematisierung des Sozialen in der frühen Psychotechnik in Deutschland, in: Psychologie und Geschichte 8 (1998), 1–2, S. 18–33.

Eckett, Christine: Kurt Schwitters. Zwischen Geist und Materie, Berlin 2012.

Efimova, Alla/ Manovich, Lev (Hg.): Tekstura. Russian Essays on Visual Culture, Chicago/ London 1993.

Ely, Christopher: Critics in the Native Soil: Landscape and Conflicting Ideals of Nationality in Imperial Russia, in: Ecumene 7 (2000) 3, S. 253–270.

Engel'mejer, Petr K.: Teorija tvorčestva [Theorie des Schöpferischen], Sankt Petersburg 1910.

Ders.: Filisofija techniki [Technikphilosophie], Moskau 1912.

Eagleton, Terry, Ideologie. Eine Einführung, Stuttgart 1993.

Einecke, Claudia: Beyond Seeing: The Somatic Experience of Landscape in the ‚School of 1830', in: Barbizon. Malerei der Natur – Natur der Malerei, hg. von Andreas Burmester u. a., München 1999, S. 58–71.

Engels, Eve-Marie: Die Rezeption von Evolutionstheorien im 19. Jahrhundert, Frankfurt/ M. 1995.

Engelstein, Laura/ Sandler, Stephanie (Hg.): Self and Story in Russian History, Ithaca/ New York 2000.

Erren, Lorenz: Selbstkritik und Schuldbekenntnis. Kommunikation und Herrschaft unter Stalin (1917–1953), München 2008.

Etkind, Aleksandr: Eros des Unmöglichen. Die Geschichte der Psychoanalyse in Russland, Leipzig 1996.

Etlin, Richard: Aesthetics and the Spatial Sense of Self, in: The Journal of Aesthetics and Art Criticism 56 (1998), S. 1–19.

Evsev'ev, M. Ju.: O Petrogradskom otdele izobrazitel'nych iskusstv kommisariata narodnogo prosveščenija (1918–1921) [Über die Petrograder Abteilung für Bildende Kunst des Volkskomissariats für Aufklärung], in: Sovetskoe iskusstvoznanie [Sowjetische Kunstwissenschaft] 23 (1988), S. 297–316.

Favorskij, V. A.: Teorija komposicii [Kompositionstheorie], in: V. A. Favorskij. Literaturno-teoretičeskoe nasledie [V. A. Favorskij. Das literarisch-theoretische Erbe], hg. von Elena B. Murina, Moskau 1988, S. 71–209.

Fend, Mechthild: Sehen und Tasten. Zur Raumwahrnehmung bei Alois Riegl und in der Sinnesphysiologie des 19. Jahrhunderts, in: Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne, hg. von Barbara Lange, Berlin 2007, S. 15–38.

Fitzpatrick, Sheila: The Commissariat of Enlightment. Soviet Organization of Education and the Arts under Lunacharsky October 1917-1921, Cambridge 1970.

Dies.: The „Soft“ Line on Culture and its Enemies: Soviet Cultural Policy, 1922–1927, in: Slavic Review 33 (1974), 2, S. 276–287.

Dies.: Ascribing Class. The Construction of Social Identity in Soviet Russia, in: Stalinism. New Directions, hg. von Sheila Fitzpatrick, London 2000, S. 20–46.

Filippov, V.A.: K voprosu o sud'bach russkogo impressionizma. Russkij impressionizm kak istoriko-chudožestvennaja problema [Zur Frage des Schicksals des russischen Impressionismus. Der russische Impressionismus als historisch-künstlerisches Problem], in: Sovetskoe iskusstvoznanie [Sowjetische Kunstwissenschaft] (1981), 2, S. 175–200.

Fleckner, Uwe: Das zerschlagene Wort. Kunstkritik des Kubismus und „kubistische“ Kunstkritik im Werk von Pierre Reverdy, Guillaume Apollinaire und Carl Einstein, in: Prenez garde à la peinture! Kunstkritik in Frankreich 1900–1945, hg. von Uwe Fleckner und Thomas W. Gaethgens, Berlin 1999, S. 481–535.

Fota, Olga/ Kokkori, Maria: Farbe und Licht: Eine technische Untersuchung ausgewählter Gemälde von Ivan Kljun, ca. 1910–1925, in: Ausst.-Kat. Licht und Farbe in der russischen Avantgarde. Die Sammlung Costakis, hg. von Miltiades Papanikolaou, Martin-Gropius-Bau Berlin u. a., Köln 2004, S. 238–251.

Frierson, Cathy A.: Peasant Icons. Representations of Rural People in Late Nineteenth-Century Russia, New York/ Oxford 1993.

Gage, John: Kulturgeschichte der Farbe, Ravensburg 1994.

Galvez, Paul: Self-Portrait of the Artist as a Monkey-Hand, in: October 93 (2000), S. 109–137.

Gan, Aleksej: Konstruktivizm, Tver 1922.

Gaßner, Hubertus: Aleksandr Rodschenko. Konstruktion 1920 oder die Kunst, das Leben zu organisieren, Frankfurt/M. 1984.

Ders: Utopisches im russischen Konstruktivismus, in: Die Konstruktion der Utopie. Ästhetische Avantgarde und politische Utopie in den 1920er Jahren, hg. von Hubertus Gaßner, Karlheinz Kopanski und Karin Stengel, Marburg 1992, S. 48–68.

Ders.: Material, in: Ausst.-Kat. Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarde in Mittel- und Osteuropa, Kunst- und Ausstellungshalle der BRD Bonn, Ostfildern 1994, Bd. 3: Dokumente, S. 122–123.

Ders: Der neue Mensch. Zukunftsvisionen der russischen Avantgarde, in: Puppen, Körper, Automaten. Phantasmen der Moderne, hg. von Pia Müller-Tamm und Katharina Sykora, Düsseldorf 1999, S. 160–175.

Ders.: Auf der Suche nach Materialgerechtigkeit. Mißverständnisse und gekrümmte

Linien, in: Vladimir Tatlin. Retrospektive, hg. von Anatolij Strigalev und Jürgen Harten, Ausstellungskatalog Städtische Kunsthalle Düsseldorf/ Staatliche Kunsthalle Baden-Baden/ Staatliche Tretjakov-Galerie/ Staatliches Russisches Museum, Köln 1992, S. 37–58.

Ders./ Gillen, Eckart (Hg.): Zwischen Revolutionskunst und Sozialistischem Realismus. Dokumente und Kommentare. Kunstdebatten in der Sowjetunion von 1917–1934, Köln 1979.

Gerčuk, Ju. / Zukov, M. u.a. (Hg.): Russkaja futurističeskaja kniga [Das russische futuristische Buch], Moskau 1989.

German, Michail, Ju.: Russian Impressionists and Postimpressionists, Bournemouth 1998.

Gestwa, Klaus: Technik als Kultur der Zukunft. Der Kult um die „Stalinschen Großbauten des Kommunismus“, in: Geschichte und Gesellschaft 30 (2004), S. 37–73.

Ders.: Das Besitzergreifen von Natur und Gesellschaft im Stalinismus. Enthusiastischer Umgestaltungswille und katastrophischer Fortschritt, in: Saeculum 56 (2005), S. 105–138.

Ders.: Social und Soul Engineering unter Stalin und Chruschtschow 1928–1964, in: Die Ordnung der Moderne. Social Engineering im 20. Jahrhundert, hg. von Thomas Etzemüller, Bielefeld 2009, S. 241–-278.

Gleason, Abbott / Kenez, Peter / Stites, Richard (Hg.): Bolshevik Culture. Experiment and Order in the Russian Revolution, Bloomington 1985.

Gockel, Bettina: Kunst und Politik der Farbe. Gainsboroughs Portraitmalerei, Berlin 1999.

Dies.: Die Pathologisierung des Künstlers. Künstlerlegenden der Moderne, Berlin 2010.

Goering, Laura: Russian Nervousness. Neurasthenia and National Identity in Nineteenth-Century Russia, in: Medical History 42 (2003) 1, S. 23–46.

Gončarova, Natalija: Dnevnik [Tagebuch], Januar 1912, in: N. Gončarova, M. Larionov. Issledovanija. Publikacii [N. Gončarova, M. Larionov. Forschungen. Publikationen], Moskau 2001 S. 78–79.

Dies.: Pis’mo v redakciju, in: Protiv tečenija, 23. März 1912.

Dies.: Fragment predislovija k katalogu personalnoj vystavki (1913) [Fragment eines Vorworts für den Katalog zur Einzelausstellung], in: N. Gončarova, M. Larionov.

Issledovanija. Publikacii [N. Gončarova, M. Larionov. Forschungen. Publikationen], Moskau 2001, S. 83–85.

Gorham, Michael S.: Speaking in Soviet Tongues: Language Culture and the Politics of Voice in Revolutionary Russia, DeKalb 2003.

Gorochov, Vitalij G: Petr K. Engel'mejer, M. 1997, in: Technikphilosophie und Technikfolgenforschung in Russland, hg. von Vitalij Gorochov, Bad Neuenahr-Ahrweiler 2001, S. 10–27.

Gorsuch, Anne E.: Youth in Revolutionary Russia: Enthusiasts, Bohemians, Delinquents, Bloomington 2000.

Gough, Maria: In the Laboratory of Constructivism: Karl Ioganson's Cold Structures, in: October 84 (1998), S. 91–117.

Dies.: Faktura: The Making of the Russian Avant-Garde, in: RES 36 (Autumn 1999), S. 32–59.

Dies.: Nikolaj Tarabukin: The Art of the Day, in: October 93 (2000), S. 57–77.

Dies.: Tarabukin, Spengler and the Art of Production, in: October 93 (2000), S. 79–108.

Dies: Futurist Museology, in: Modernism/Modernity 10 (2003), 2, S. 327–348.

Dies.: The Artist as Producer: Russian Constructivism in Revolution, Berkeley 2005.

Günther, Hans: Proletarische und avantgardistische Kunst. Die Organisationsästhetik Bogdanovs und die LEF-Konzeption der „lebensbauenden" Kunst. In: Ästhetik und Kommunikation (1973) 12, S. 62–75.

Ders.: Kontrastbilder: Futurismus in Italien und Rußland, in: Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jh., hg. von Christa Ebert, Berlin 1995, S. 140–158.

Groys, Boris (Hg.): Die neue Menschheit: biopolitische Utopien in Russland zu Beginn des 20. Jh., Frankfurt/M. 2005.

Ders. (Hg.): Am Nullpunkt. Positionen der russischen Avantgarde, Frankfurt/M. 2005.

Ders.: Gesamtkunstwerk Stalin, München/ Wien 1988.

Gurianova, Nina A.: Exploring Color. Olga Rozanova and the Early Russian Avant-Garde, 1910-1918, Amsterdam 2000.

Dies.: The Aesthetics of Anarchy. Art and Ideology in the Early Russian Avant-Garde, Berkeley 2012.

Haas, Mechthild: Jean Dubuffet: Materialien für eine „andere Kunst“ nach 1945, Berlin 1997.

Halfin, Igal (Hg.): From Darkness to Light. Class, Consciousness, and Salvation in Revolutionary Russia, Pittsburgh 2000.

Ders.: Language and Revolution. Making Modern Political Identities, London 2002.

Hansen-Löve, Aage A: Faktura, in: Glossarium der russischen Avantgarde, hg. von Aleksandr Flaker, Graz 1989, S. 212-219.

Ders.: „Wir sind alle aus ‚Pljuskins Haufen‘ hervorgekrochen…“: Ding – Gegenstand – Ungegenständlichkeit – Unding, in: Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Abstraktion und Dinglichkeit, hg. von Anke Hennig und Georg Witte, Wien/München 2008, S. 251–346.

Ders. (Hg.): Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre, Paderborn 2013.

Harten, Jürgen (Hg.): Vladimir Tatlin. Leben, Werk, Wirkung. Ein internationales Symposium, Köln 1993.

Heidelberger, Michael: Innen und Außen der Wahrnehmung: Zwei Auffassungen des 19. Jahrhunderts (und was daraus wurde), in: Video ergo sum. Repräsentation nach innen und außen zwischen Kunst- und Neurowissenschaften, hg. von Olaf Breidbach und Karl Clausberg, Hamburg 1999, S. 147–157.

Hellbeck, Jochen: Russian Autobiographical Practice, in: Autobiographische Praktiken in Russland, hg. von Jochen Hellbeck und Klaus Heller, Göttingen 2004, S. 279–298.

Ders.: Alltag in der Ideologie. Leben im Stalinismus, in: Mittelweg 36, 19 (2010) Feb./März, S. 19–32.

Hellebust, Rolf: Aleksei Gastev and the Metallization of the Revolutionary Body, in: Slavic Review 56 (1997) 3, S. 500–518.

Heller, Reinhold: Concerning Symbolism and the Structure of Surface, in: Art Journal (Summer 1985), S. 146–153.

Henderson, Linda Dalrymple: The Fourth Dimension and Non-Euclidean Geometry in Modern Art, Princeton 1983.

Dies.: X Rays and the Quest for Invisible Reality, in: Art Journal 47 (1988) 4, S. 323–340.

Hennig, Anke: Die Vergegenwärtigung der Dinge. Arbeitspapiere des Osteuropa-Instituts 2 (2009), S. 1–21.

Dies. (Hg.): Über die Dinge. Texte der russischen Avantgarde, Hamburg 2010.

Hennig, Anke/ Witte, Georg (Hg.): Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Abstraktion und Dinglichkeit, Wien/München 2008, S. 11–22.

Hildebrand, Adolf von: Das Problem der Form in der Bildenden Kunst, (1. Auflage) Straßburg 1893.

Hilton, Alison: Impressionistisches Sehen in Russland, in: Impressionismus. Eine internationale Kunstbewegung 1860–1920, hg. von Norma Broude, Köln 1990, S. 371–379.

Dies.: The Composed Vision of Valentin Serov, in: Russian Narrative and Visual Art. Varieties of Seeing, hg. von Roger Anderson und Paul Debreczeny, Gainesville 1994, S. 124–147.

Dies.: Domestic Crafts and Creative Freedom: Russian Women's Art, in: Russian Women Culture, hg. von Helena Goscilo und Beth Holmgren, Bloomington 1996, S. 347–376.

Dies.: Holiday on the Kolkhoz. Socialist Realism's Dialogue with Impressionism, in: Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts, hg. von Rosalind P. Blakesley und Susan E. Reid, DeKalb 2006, S. 195–216.

Hirsch, Francine: Empire of Nations. Ethnographic Knowledge and the Making of the Soviet Union, Ithaca 2005.

Hönes, Hans Christian: Wölfflins Bild-Körper. Ideal und Scheitern kunsthistorischer Anschauung, Zürich 2011.

Hoffman, David L.: Stalinist Values: The Cultural Norms of Soviet Modernity, 1917–1941, Ithaca 2003.

Ders./ Kotsonis, Yanni (Hg.): Russian Modernity. Politics, Knowledge, Practices, New York 2000.

Hoormann, Anne: Taktile Visualität im Bild. Medienwahrnehmung in den 1920er Jahren, in: Lange, Barbara (Hg.): Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne, Berlin 2006.

Howard, Jeremy C.: The Union of Youth: an Artists' Society of the Russian Avant-Garde, Manchester 1992.

Humphreys, Charlotte M.: Cubo-Futurism in Russia 1912–1922. The Transformation of a Painterly Style. PhD University of St. Andrews 1989.

In'šakov, A. N.: Meždu kul'turoj i chaosom. Idei russkogo simvolizma v kontekstve iskusstva avangarda [Zwischen Kultur und Chaos. Ideen des russischen Symbolismus im Kontext der Kunst derAvantgarde], in: Simvolizm v avangarde [Symbolismus in der Avantgarde], hg. von G. F. Kovalenko, Moskau 2003, S. 34–50.

Iskusstvo v proizvodstve. Sborniki chudožestvenno-proizvodstvennogo Soveta Otdela Izobrazitel'nych Iskusstv Narkomprosa [Kunst in der Produktion. Sammelband des Rates für künstlerische Produktion der Abteilung für Bildende Kunst des NARKOMPROS], Moskau 1921.

I. V. Kljun. Moj put' v iskusstve. Vospominanija, stat'i, dnevniki [Mein Weg in der Kunst. Erinnerungen, Aufsätze, Tagebücher], hg. von Andrej Sarab'janov, Moskau 1999.

Jackson, David: Western Art and Russian Ethics: Repin in Paris 1873–1876, in: Russian Review 57 (1998), S. 394–409.

Jenks, Andrew: From Periphery to Center: Palekh and Indigenization in the Russian Heartland, in: Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History 3 (2002) 3, S. 427–458.

Ders.: Russia in a Box: Art and Identity in an Age of Revolution, Chicago 2005.

Jensen, Robert: Marketing Modernism in Fin-de-Siecle Europe, Princeton 1994.

Johnson, Oliver: Alternative Histories of Soviet Visual Culture, in: Kritika. Explorations in Russian and Eurasian History 11 (2010) 3, S. 581–608.

Jöchner, Cornelia: Gebaute Räume. Zur kulturellen Formung von Architektur und Stadt, in: Wolkenkuckucksheim 9 (2004) 1, http://www.tu-cottbus.de/theoriederarchitektur/wolke/deu/Themen/041/Joechner/joechner.htm.

Joravsky, David: Russian Psychology. A Critical History, Oxford/ Cambridge 1989,

Karassik, Irina: Petrogradskij Muzej chudožestvennoj kul'tury [Das Petrograder Museum für Künstlerische Kultur], in: Ausst.-Kat. Muzej v muzee. Russkij avangard iz kollekcii muzeja chudožestvennoj kul'tury v sobranii gosudarstvennogo russkogo muzeja [Das Museum im Museum. Die russische Avantgarde aus dem Bestand des Museums für Künstlerische Kultur in der Sammlung des Russischen Museums], Staatliches Russisches Museum, Sankt Petersburg 1998, S. 9–35.

Dies.: "Sovremennaja nam forma v iskusstve – issledovatel'skij institut…" [Die zeitgenössische Form der Kunst ist für uns – ein Forschungsinstitut], in: Ausst.-Kat.V kruge Maleviča. Sobratniki – učeniki – posledovateli v Rossii 1920–1950-ch [Im

Kreise von Malevič. Gefährte – Schüler – Nachfolger in Russland 1920–1950er Jahre], Staatliches Russisches Museum, Sankt Petersburg 2000, S. 103–122.

Karpova, Tat'jana: Smysl' lica: russkij portret vtoroj poloviny XIX veka. Opyt samopoznanija ličnosti [Die Bedeutung des Gesichts: Das russische Portrait in der zweiten Hälfte des 19. Jh. Versuch einer Selbsterkenntnis der Persönlichkeit], Moskau 2000.

Kelly, Catriona: Territories of the Eye: The Russian Peep Show (*Raek*) and Pre-Revolutionary Visual Culture, in: The Journal of Popular Culture 31 (1998), 4, S. 49–74.

Dies./ Shepherd, David (Hg.): Constructing Russia in the Age of Revolution. 1881–1940, Oxford 1998.

Kharkhordin, Oleg: The Collective and the Individual in Russia: A Study of Practices, Berkeley 1999.

Kiaer, Christina: The Russian Constructivist 'Object' and the Revolutionizing of Every Day Life 1921–1929, PhD University of California Berkley 1995.

Dies.: Rodchenko in Paris, in: October 75 (Winter 1996), S. 3–35.

Dies.: Boris Arvatov's Socialist Objects, in: October 81 (Summer 1997), S. 105–118.

Dies.: The Russian Constructivist Flapper Dress, in: Critical Inquiry 28 (2001), 1. S. 187–245.

Dies.: Imagine no Possessions. The Socialist Objects of Russian Constructivism, Cambridge 2005.

Kiritschenko, Ewgenija: Zwischen Byzanz und Moskau: der Nationalstil in der russischen Kunst, München 1991.

Kivelson, Valerie A./ Neuberger, Joan (Hg.): Picturing Russia: Explorations in Visual Culture, New Haven 2008.

Knight, Nathaniel: Ethnicity, Nationality and the Masses: Narodnost' and Modernity in Imperial Russia, in: Russian Modernity. Politics, Knowledge, Practices, hg. von David L. Hoffmann und Yanni Kotsonis, New York 2000, S. 41–64.

Kokkori, Maria: Liubov Popova's Italian Still Life: An Unknown Painting ?, Conference Paper "The Object in Context: Crossing Conservation Boundaries: Contributions to the Munich Congress, 28.8.–1.9.2006, https://www.iiconservation.org/publications/rcguide.php?page=13

Dies.: Malevič's Suprematist Palette – "Color is Light", in: InCoRM Journal 2 (2011), S. 47–57, http://www.incorm.eu/journal2011/suprematist%20palette.pdf

Kolejčuk, V. F.: O konceptual'nom podchode k formoobrazovaniju v prostranstvennych kompozicijach („podobnye figury") A. Rodčenko [Zum konzeptuellen Ansatz der Formbildung in den räumlichen Kompositionen ["ähnliche Figuren"] von A. Rodčenko], in: Problemy istorii sovetskoj architektury [Probleme der Geschichte der sowjetischen Architektur] 4 (1978), S. 4–10.

Kon'ju, Žerar: Materija i forma v russkom kubofuturizme [Materie und Form im russischen Kubofuturismus], in: Russkij kubofuturizm, hg. von G. F. Kovalenko, Sankt Petersburg 2002, S. 31–36.

Kostka, Alexandre/ Lucbert, Francoise (Hg.): Distanz und Aneignung. Kunstbeziehungen zwischen Deutschland und Frankreich 1870–1945, Berlin 2004.

Korff, Gottfried: Holz und Hand. Überlegungen zu einer „deutschen" Werkstoffkunde der Zwischenkriegzeit, in: Material in Kunst und Alltag, hg. von Monika Wagner und Dietmar Rübel, Berlin 2002, S. 163–183.

Kotschinski, Eduard I.: Dialektik als intellektueller Knüppel: Auf der Suche nach einer marxistischen Synthese zwischen Philosophie und Biologie, in: Im Dschungel der Macht. Intellektuelle Professionen unter Stalin und Hitler, hg. von Dietrich Beyrau, Göttingen 2000, S. 84–105.

Kotsonis, Yanni: Introduction. A Modern Paradox – Subject and Citizen in Nineteenth- and Twentieth-Century Russia, in: Russian Modernity. Politics, Knowledge, Practices, hg. von David L. Hoffmann und Yanni Kotsonis, New York 2000, S. 1–16.

Krieger, Verena: Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde, Köln u. a. 1998.

Dies.: Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit. Die Anti-Ästhetik der russischen Moderne, Köln 2006.

Dies.: Transformationen des Denkens angesichts der Revolution. Kunst und Politik in den Schriften Nikolaj Punins, in: Kultur im Umbruch. Transformationsprozesse und Systemwandel in Russland und der Sowjetunion im 20. Jahrhundert, hg. von Isabelle Guntermann u. a., Bochum 1999, S. 133–158.

Krüger, Matthias: Das Relief der Farbe. Pastose Malerei in der französischen Kunstkritik 1850-1890, München/ Berlin 2007.

Ders.: Das Fleisch der Malerei. Physiologische Kunstkritik im 19. Jahrhundert, in: Weder Haut noch Fleisch. Das Inkarnat in der Kunstgeschichte, hg. von Daniel Bohde und Mechthild Fend, Berlin 2007, S. 159–180.

Krusanov, V.: Russkij avangard: 1907–1932. Bd. 1: Boevoe desjatiletie [Russische Avantgarde. Bd. 1: Ein kriegerische Jahrzehnt], Sankt Petersburg 1996.

Kul'bin, N. I.: Studija impressionistov [Studio der Impressionisten], Sankt Petersburg 1910.

Kuzminskij, Konstantin / Janeček, Gerald / Ocheretianskij, Aleksandr: Zabytyj avangard: Rossija, pervaja tret' XX stoletija [Die vergessene Avantgarde im ersten Drittel des 20. Jh.], Wien 1989.

Lange, Barbara (Hg.): Visualisierte Körperkonzepte. Strategien in der Kunst der Moderne, Berlin 2006.

Lavrent'ev, Aleksandr: On Priorities and Patents, in: Ausst.-Kat. Aleksandr Rodchenko, hg. von Magdalena Dabrowski u. a., The Museum of Modern Art, New York 1998, S. 51–61.

Ders.: Techničeskaja simvolika i avangard [Technische Symbolik und Avantgarde], in: Simvolizm v avangarde [Symbolismus in der Avantgarde], hg. von G. F. Kovalenko, Moskau 2003, S. 258–280.

Leslie, Esther: Synthetic Worlds: Nature, Art and the Chemical Industry, London 2005.

Lethen, Helmut: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen, Frankfurt/M. 1994.

Ders.: On the Coldness of Materials in the Twenties, in: Daidalos. Architektur, Kunst, Kultur 56 (1995), S. 50–55.

Ders.: Masken der Authentizität. Der Diskurs des „Primitivismus" in Manifesten der Avantgarde, in: Avantgarde. Critical Studies 11 (1998), S. 227–258.

Link-Heer, Ursula: Maniera. Überlegungen zur Konkurrenz von Manier und Stil (Vasari, Diderot, Goethe), in: Stil. Geschichten und Funktionen eines kulturwissenschaftlichen Diskurselements, hg. von Hans Ulrich Gumbrecht und Ludwig K. Pfeiffer, Frankfurt/M. 1986, S. 93–114.

Ljuboslavskaja, T.: Chronika ob''edinenija „Sojuz molodeži" [Chronik der Vereinigung "Jugendbund"], in: Iskusstvo [Die Kunst] 9 (1990), S. 57–64.

Lodder, Christina: Russian Constructivism, New Haven/ London 1984.

Longino, Helen E.: Science as Social Knowledge. Values and Objectivity in Scientific Inquiry, Princeton, New Nersey 1990.

Lukanova, A. G.: Simvolistskie tendencii v tvorčestve M. Larionova i N. Goncarovoj in: Ders. (Hg.): Simvolizm v avangarde, Moskau 2003, S. 156–166, S. 161.

Maca, Ivan: Sovetskoe iskusstvo za 15 let: Materialy i dokumentacija [15 Jahre Sowjetische Kunst: Materialien und Dokumente], Moskau und Leningrad 1933.

Makhrov, Alexey: The Pioneers of Russian Art Criticism: Between State and Public Opinion, 1804-1855, in: Slavonic and East European Review 81 (2003), 4, S. 614–633.
Makowski, S.: N. K. Rerich, in: Zolotoe Runo (1907), 5, S. 3–7.

Malevič, Kasimir: Die gegenstandslose Welt (1. Teil: Einführung in die Theorie des additionalen Elementes in der Malerei, 2. Teil: Suprematismus), Bauhausbücher 11, München 1927.

Ders.: „Mir kak bespredmetnost'", in: Kazimir Malevič: Sobranie sočinenij v pjati tomach. Bd. 2: Stat'i i teoretičeskie sočinenija, opublikovannye v Germanii, Pol'se i na Ukraine. 1924–1930 [Kasimir Malevič. Gesammelte Schriften in fünf Bänden. Band 2: Aufsätze und theoretische Schriften, veröffentlich in Deutschland, Polen und in der Ukraine 1924–1930], hg. von A. S. Šatskich, Moskau 1998, S. 55–-104.

Mallgrave, Harry Francis/ Ikonomou, Eleftherios (Hg.): Empathy, Form, and Space. Problems in German Aesthetics 1873–1893, Santa Monica 1994.

Mally, Lynn: Culture of the Future. The Proletkult Movement in Revolutionary Russia, Berkeley/ Los Angeles/ Oxford 1990.

Manouelian, Edward: Invented Traditions: Primitivist Narrative and Design in the Polish Fin de Siecle, in: Slavic Review 59 (2000), 2, S. 391–405.

Marcade, Jean-Claude: Gončarova, Larionov i Malevič, in: N. Gončarova. M. Larionov. Issledovanija. Publikacii, Moskau 2001, S. 199–207.

Marcade, Valentine: Le renoveau de l'art pictural russe, Lausanne 1971.

Markov, Vladimir: Die Manifeste und Programmschriften der russischen Futuristen, München 1967.

Markov, Vladimir: Principy tvorčestva v plastičeskich iskusstvach. Faktura [Die schöpferischen Prinzipien in den plastischen Künsten. Faktura], Sankt Petersburg 1914.

McCannon, John: In Search of Primeval Russia: Stylistic Evolution in the Landscapes of Nicholas Roerich, 1897–1914, in: Ecumene 7 (2000), 3, S. 271–297.

McReynolds, Louise: Russia at Play. Leisure Activities at the End of the Tsarist Era. Ithaca/ London 2003.

Marc, L.: Propedevtičeskij kurs VCHUTEMASa – VCHUTEINa [Der propäeutische Kurs an den VCHUTEMAS – WCHUTEIN], in: Trudy VNIITE 2 (1970), S. 39–114.

Marcinkovskaja, Tat'jana: Die Psychologie der Kunst an der GAChN: Methodologie und Empirie, in: Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische

Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre, hg. von Aage A. Hansen-Löve, Paderborn 2013, S. 309–330.

Meier, Nikolaus: Heinrich Wölfflin (1864–1945), in: Altmeister moderner Kunstgeschichte, hg. von Heinrich Dilly, Berlin 1999, S. 63–79.

Merten, Sabine: Die Entstehung des Realismus aus der Poetik der Medizin. Die russische Literatur der 40er bis 60er Jahre des 19. Jh., Wiesbaden 2003.

Misler, Nicoletta: Apokalipsis i russkoe krest'janstvo. Mirovaja vojna v primitivistskoj živopisi Natalii Gončarovoj [Apokalypse und russisches Bauerntum. Der Weltkrieg in der primitivistischen Malerei von Natalija Gončarova], in: N. Gončarova. M. Larionov. Issledovanija. Publikacii, Moskau 2001, S. 31–42.

Moholy-Nagy, László: Von Material zu Architektur, Bauhausbücher 14, München 1929.

Moran, Dominique: Hewn from Stone: (Re)presenting Soviet Material Cultures and Identities, in: Journal of Social History 41 (2008), 3, S. 591–610.

Mudrak, Myroslava M.: The Painted Surface in the Ukrainian Avant-Garde: From Facture to Construction, in: Pantheon 45 (1987), S. 138–143.

Mueller-Tamm, Jutta: Abstraktion als Einfühlung. Zur Denkfigur der Projektion in Psychophysiologie, Kulturtheorie, Ästhetik und Literatur der frühen Moderne, Freiburg 2005.

Dies.: Augengespenster, Lügengeschichte und Gesichtswahrheiten. Zur Theorie des Sehens zwischen 1780 und 1830, in: Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert, hg. von Werner Busch, München 2008, S. 151–166.

Munz, Volker A.: Reception of a Philosophical Text: A Case Study. Ernst Mach and Viennese Modernity, in: Newsletter MODERNE 7 (2004) 2, S. 17–23.

Murray, Natalia: The Unsung Hero of the Russian Avant-Garde: The Life and Times of Nikolay Punin, Leiden 2012.

Naiman, Eric: Historectonies. On the Metaphysics of Reproduction in a Utopian Age, in: Sexuality and the Body in Russian Culture, hg. von Jane T. Costlow, Stanford 1993, S. 255–276.

Ders.: Sex in Public: The Incarnation of Early Soviet Ideology, Princeton 1997.

Neuberger, Joan: Hooliganism. Crime, Culture, and Power in Sankt Petersburg, 1900-1914, Berkeley/ Los Angeles/ London 1993.

Dies.: Culture Besieged: Hooliganism and Futurism, in: Cultures in Flux: Lower-Class Values, Practices, and Resistance in Late Imperial Russia, hg. von Stephen P. Frank und Mark Steinberg, Princeton 1994, S. 185–204.

Nichols, Robert L.: The Icon and the Machine in Russia's Religious Renaissance, 1900-1909, in: Christianity and the Arts in Russia, hg. von William C. Brumfield und Miles Velimirovic, Cambridge 1991, S. 131–144.

Norman, John O.: Aleksandr III as a Patron of Russian Art, in: New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture, hg. von John O. Norman, New York 1994, S. 25–40.

Ders.: Pavel Tretiakov and Merchant Art Patronage, 1850–1900, in: Between Tsar and People: Educated Society and the Quest for Public Identity in Late Imperial Russia, hg. von Edith Clowes u. a., Princeton 1991, S. 93–107.

Novejšaja technika okraski sooruženij [Die neuste Technik für den Anstrich von Gebäuden], in: Stroitel'naja promyšlennost' [Bauindustrie] (1925), 8, S. 501–502.

Obermayr, Brigitte: Das ‚Leben' zwischen ‚Gegenstand', ‚Ding' und ‚Ähnlichkeit' in der russischen Kunstdiskussion der späten 1920er Jahre, in: Der dementierte Gegenstand. Artefaktskepsis der russischen Avantgarde zwischen Abstraktion und Dinglichkeit, hg. von Anke Hennig und Georg Witte (=Wiener Slawistischer Almanach. Sonderband 71), München 2008, S. 89–130.

O'Conell, Lauren M.: Constructing the Russian Other. Viollet-le-Duc and the Politics of an Asiatic Past, in: Architectures of Russian Identity. 1500 to the Present, hg. von James Cracraft und Daniel Rowland, Ithaca/ London 2003, S. 90–100.

Dies.: A Rational, National Architecture: Viollet-le-Duc's Modest Proposal for Russia, in: Journal of the Society of Architectural Historians 52 (1993), S. 436–452.

Ordonez, Eugenia: Technik und Material bei Popova, in: Ausst.-Kat. Ljubov Popova 1889–1924, Museum Ludwig Köln, München 1991, S. 162–168.

Orlova, Alina: Emocii v jazyke russkoj chudožestvennoj kritiki (1890–1910-e gody) [Emotionen in der Sprache der russischen Kunstkritik (1890–1910er Jahre], in: Rossijskaja imperija čuvstv: Podchody k kul'turnoj istorii emocii [Das russländische Imperium der Gefühle. Zugänge zu einer Kulturgeschichte der Emotionen], hg. von Jan Plamper, Schamma Schahadat und Mark Ely, Moskau 2010, S. 187–201.

Oslinnyj chvost i mišen' [Eselsschwanz und Zielscheibe], Moskau 1913.

Ostrovskij, T. S.: Lubok v sisteme russkoj chudožestvennoj kul'tury XVII–XX vekov [Der Lubok im System der russischen künstlerischen Kultur im 17. –20. Jh.], in: Sovetskoe iskusstvoznanie [Sowjetische Kunstwissenschaft] (1980), 2, S. 154–168.

Oswalt, Philipp (Hg.): Bauhaus-Streit, 1919–2009. Kontroversen und Kontrahenten, Ostfildern 2009.

Oushakine, Serguei: The Flexible and the Pliant: Disturbed Organisms of Soviet Modernity, in: Cultural Anthropology 19 (2004), 3, S. 392–428.

Ovsjannikova, E. B.: Iz istorii pervych vystvok lubka [Zur Geschichte der ersten Lubok-Ausstellungen], in: Sovetskoe iskusstvoznanie [Sowjetische Kunstwissenschaft] 20 (1986), S. 423–435.

Dies.: The Role of the Moscow Architectural School in the Emergence of the Russian Avant-Garde, in: New Perspectives on Russian and Soviet Artistic Culture, hg. von John O. Norman, New York 1994, S. 62–79.

Dies.: Larionov i Gončarova. Materialy archiva N. D. Vinogradova [Larionov und Gončarova. Materialien aus dem Archiv N. D. Vinogradovs], in: N. Gončarova. M. Larionov. Issledovanija v publikacii, Moskau 2001, S. 55–87.

Paperno, Irina / J. Delaney Grossman (Hg.): Creating Life: The Aesthetic Utopia of Russian Modernism, Stanford 1994.

Perloff, Marjorie: The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture, Chicago 1986.

Perceva, T. M.: Poiski form vzaimosvjazi nauki i iskusstva. Po materialam GACHN [Die Suche nach den Formen der Wechselbeziehung zwischen Wissenschaft und Kunst. Materialien aus dem GACHN], in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika, 21 (1979), S. 30–43.

Dies.: O dejatel'nosti akademii chudožestvennych nauk [Über die Tätigkeit der Akademie für Kunstwissenschaften], in: Problemy istorii sovetskoj architektury [Probleme der Geschichte der sowjetischen Architektur] 3 (1977), S. 52–56.

Pervaja Vserossijskaja konferencija po chudožestvennoj promyšlennosti, avgust 1919 [Die Allrussische Konferenz zur künstlerischen Produktion], Moskau 1920.

Pethes, Nicolas: Die Ferne der Berührung. Taktilität und mediale Repräsention nach 1900: David Katz, Walter Benjamin/ Distant Touch. Tactility and the Representation by the Media: David Katz and Walter Benjamin, in: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 117 (2000), S. 33–57.

Pietsch, Annik: Farbentheorie und Malpraxis um 1800. Die handwerkliche Poduktion des künstlerischen Kolorits nach den „Gesetzen der Ästhetik und Physik", in: Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert, hg. von Werner Busch, München 2008, S. 15–40.

Plamper, Jan: Emotional Turn ? Feelings in Russian History and Culture, in: Slavic Review 68 (2009), 2, S. 229–237.

Plotnikov, Nikolaj: Kunstwissenschaft als Thema der philosophischen Reflexion. Zur kunsttheoretischen Debatte im Russland der 1920er Jahre. Eine Problemskizze, in: Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre, hg. von Aage A. Hansen-Löve, Paderborn 2013, S. 225–242.

„Počemu my raskrasivaemsja“ [„Warum wir uns bemalen“], in: Argus, Dezember 1913, S. 114–118.

Poščečina obščestvennomu vkusu [Ein Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack], hg. von David Burljuk, Moskau 1912.

Pospelov, Gleb: Moderne russische Malerei. Die Künstlergruppe Karo-Bube, Stuttgart 1985.

Post, Christiane: Künstlermuseen. Die russische Avantgarde und ihre Museen für Moderne Kunst, Berlin 2012.

Programma-deklaracija Chudožestvenno-proizvodstvennoj komissii [Programm-Deklaration der Kommission für künstlerische Produktion], in: Trudy VNIITE. Techničeskaja ėstetika, 10 (1967), S.14–15.

Punin, Nikolaj. O Tatline [Über Tatlin], hg. von I. N. Punina und V. I. Rakitin, Moskau 1994.

Punin, Nikolaj: Čemu učat ikony ? [Was die Ikonen uns lehren], in: Apollon (1914) 5, S. 26–33.

Ders.: Puti sovremennogo iskusstva i russkaja ikonopis‘ [Die Wege der zeitgenössischen Kunst und die russische Ikonenmalerei], in: Apollon (1913), 10, S. 44–50.

Ders.: Razorvannoe soznanie [Zerrissenes Bewusstsein], in: Iskusstvo kommuny [Die Kunst der Kommune], No. 7, 19. Januar 1919, S. 3.

Ders.: Razorvannoe soznanie 2 [Zerrissenes Bewusstsein 2], in: Iskusstvo kommuny, No. 8, 26. Januar 1919, S. 2.

Ders.: Mera iskusstva [Das Maß der Kunst], in: Iskusstvo kommuny, No. 9, S. Februar 1919, S. 2.

Ders.: Balans [Balance], in: Iskusstvo kommuny, No. 10, 9. Februar 1919, S. 1.

Ders.: O forme i soderžanii [Zu Form und Inhalt], in: Iskusstvo kommuny, No. 18, 6. April 1919, S. 1.

Ders.: Pervyj cikl lekcij, čitannych na kratkosročnych kursach dlja učitelej risovanija. Sovremennoe iskusstvo [Erster Vorlesungszyklus, gelesen in der Kurzausbildung für Zeichenlehrer. Zeitgenössische Kunst], Petrograd 1920.

Ders.: Tatlin (protiv kubizma) [Tatlin (Gegen den Kubismus)] (1921), in: Punin, Nikolaj. O Tatline [Über Tatlin], hg. von I. N. Punina und V. I. Rakitin, Moskau 1994, S. 27–41.

Ders.: Vychody iz kubizma [Wege aus dem Kubismus] (1923), in: Punin, Nikolaj. O Tatline [Über Tatlin], hg. von I. N. Punina und V. I. Rakitin, Moskau 1994, S. 42–52.

Radin, S. M.: Futurizm i bezumie. Paralleli tvorčestva i analogii novogo jazyka kubo-futuristov [Futurismus und Schwachsinn. Schöpferische Parallelen und Analogien der neuen Sprache der Kubofuturisten], Sankt Petersburg 1914.

Raev, Ada: Russische Künstlerinnen der Moderne 1870 - 1930. Historische Studien, Kunstkonzepte, Weiblichkeitsentwürfe, München 2002.

Raff, Thomas: Die Sprache der Materialien. Anleitung zu einer Ikonologie der Werkstoffe. München 1994 (=Kunstwissenschaftliche Studien Band 61).

Railing, Patricia: „The Machine is no more than a Brush." Morphology of Art and the Machine in Russian Avantgarde Theory and Practice, in: The Structurist 35–36 (1995–1996), S. 49–56.

Reid, Susan E.: Toward a New (Socialist) Realism: the Re-engagement with Western Modernism in the Khrushchev Thaw, in: Russian Art and the West: A Century of Dialogue in Painting, Architecture, and the Decorative Arts, hg. von Rosalind P. Blakesley und Susan E. Reid, DeKalb 2006, S. 217–234.

Dies.: De-Stalinization and the Remodernization of Soviet Art: The Search for a Contemporary Realism, 1953–1963, PhD University of Pennsylvania 1996.

Renner, Andreas: Russischer Nationalismus und Öffentlichkeit im Zarenreich 1855–1875, Köln 2000.

Rer'berg, Fjedor: Kraski i drugie chudožestvennye sovremennye materialy [Farben und andere zeitgenössische Künstlermaterialien], Moskau 1905.

Richardson, William: Zolotoe Runo and Russian Modernism 1905–1910, Ann Arbor 1986.

Rostovcev, N. N.: Istorija metodov obučenija risovaniju. Russkaja i sovetskaja škola risunka [Die Geschichte der Lehrmethoden des Zeichnens. Die russische und sowjetische Schule der Zeichnung], Moskau 1982.

Rottau, Nadine: Materialgerechtigkeit. Ästhetik im 19. Jahrhundert, Aachen 2012.

Rowell, Margit: Vladimir Tatlin: Form/Faktura, in: October 7 (1978), S. 83–108.

Ruane, Christine: Clothes Make the Comrade: A History of the Russian Fashion Industry, in: Russian History 23 (1996), S. 311–323.

Rüting, Torsten: Pavlov und der Neue Mensch. Diskurse über Disziplinierung in Sowjetrussland, München 2002.

Russian Visual Arts. Art Criticism in Context, 1814–1909, Online-Ressource: www.hrionline.ac.uk/rva/.

Salmond, Wendy: Design Education and the Quest for National Identity in Late Imperial Russia: The Case of the Stroganov School, in: Studies in the Decorative Arts (1994), 1, S. 21–24.

Dies.: Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries 1870–1917, Cambridge 1996.

Sarab'janov, Dmitrij V.: Novejšie tečenija v russkoj živopisi predrevoljucionnogo desjatiletija (Rossija i Zapad) [Die neusten Tendenzen in der russischen Malerei des vorrevolutionären Jahrzehnts (Russland und der Westen)], in: Sovetskoe iskusstvoznanie [Sowjetische Kunstwissenschaft] (1980), 1, S. 117–160.

Ders.: K svoeobraziju živopisi russkogo avangarda načala XX veka. Tezisy [Zur Spezifik der Malerei der russischen Avantgarde zu Beginn des 20. Jh.. Thesen], in: Sovetskoe iskusstvoznanie [Sowjetische Kunstwissenschaft] 25 (1989), S. 98–112.

Sarabianov, Dmitri V./Adaskina, Natalja L.: Ljubov Popova, New York 1990.

Ders.: Ljubov' Popova. Živopis' [Malerei], Moskau 1994.

Ders.: Inostrannye mastera na vystavkach "Bubnogo valeta" i drugich chudožestvennych ob'edinenij načala XX veka [Ausländische Künstler auf den Ausstellungen des "Karo-Bube" und anderer Künsltervereinigungen zu Beginn des 20. Jh.], http://www.ekaterina-fondation.ru/rus/exhibitions/sarabionov.shtm

Sarab'janov, Andrej / Gur'janova, Nina (Hg.): Neizvestnyj russkij avangard v muzejach i častnych sobranijach [Die unbekannte russische Avantgarde in Museen und Privatsammlungen], Moskau 1992.

Sarasin, Philipp/ Tanner, Jakob (Hg.): Physiologie und industrielle Gesellschaft. Studien zur Verwissenschaftlichung des Körpers im 19. und 20. Jahrhundert, Frankfurt/M. 1998.

Scherrer, Jutta: Persönlichkeit versus Gesellschaft: Hatten die Vechi recht? In: Individualitätskonzepte in der russischen Kultur, hg. von Christa Ebert, Berlin 2002, S. 199–218.

Schlögel, Karl: Jenseits des Grossen Oktober: Das Laboratorium der Moderne Petersburg, 1919–1921, Berlin 1988.

Ders.: Djagilews Spur in Europa, in: Merkur. Deutsche Zeitschrift für Europäisches Denken 57 (2003) 4, S. 279–293.

Schmidt, Christoph: Gemalt für die Ewigkeit. Geschichte der Ikonen in Russland, Köln 2009.

Ševščenko, Aleksandr: Neo-Primitivizm. Ego teorii, ego vozmožnosti, ego dostiženija [Neo-Primitivismus. Theorie, Möglichkeiten, Ergebnisse], Moskau 1913.

Schmidt-Linsenhoff, Viktoria: Die Ikonographie der Gleichheit und die Künstlerinnen der russischen Avantgarde, in: Kritische Berichte (1992), 4, S. 5–25.

Schwartz, Matthias/ Velminski, Vladimir/ Philipp, Torben (Hg.): Laien, Lektüren Laboratorien: Künste und Wissenschaft in Russland 1869-1960, Frankfurt/M. 2008.

Schwarz, Angela: Der Schlüssel zur modernen Welt. Wissenschaftspopularisierung in Grossbritannien und Deutschland im Übergang zur Moderne (ca. 1870–1914), Stuttgart 1999.

Shadowa, Larissa A. (Hg.): Tatlin, Weingarten 1987.

Shaffer, Simon: A Science whose Business is Bursting: Soap Bubbles as Commodities in Classical Physics, in: Things that Talk. Object Lessons from Art and Science, hg. von Lorraine Daston, New York 2004, S. 147–192.

Sharp, Jane A.: Faktura, in: Ausst.-Kat. Velikaja Utopija [Die Große Utopie]. Russkij i sovetskij avangard 1915, Bern/Moskau 1993, S. 746–748.

Dies.: The Russian Avant-Garde and Its Audience: Moscow 1913, in: Modernism/Modernity 6 (1999) 3, S. 91–116.

Dies.: K probleme bezobraznogo v iskusstve Natal'ii Gončarovoj [Zum Problem des Gestaltlosen in der Kunst von Natalija Gončarova], in: N. Gončarova. M. Larionov. Issledovanija v publikacii, Moskau 2001, S. 43–54.

Dies.: L'exercice de la repetition: les cycles et les compositions serielles de Nathalie Gontcharova de 1907-11, in: Ausst.-Kat. Nathalie Gontcharova. Michel Larionov, Centre Georges Pompidou, Paris 1995, S. 178–187.

Dies.: Russian Modernism between East and West. Natal'ia Goncharova and the Moscow Avant-Garde, Cambridge 2006.

Šichireva, Olga: K istorii "Ob'edinenija novych tečenij v iskusstve" [Zur Geschichte der "Vereinigung neuster Tendenzen in der Kunst"], in: Russkij avangard: problemy

reprezentacii i interpretacii [Russische Avantgarde. Probleme der Repräsentation und Interpretation], Sankt Petersburg 1998, S. 53–70.

Silverman, Debora: Weaving Paintings: Religious and Social Origins of Vincent van Gogh's Pictorial Labor, in: Rediscovering History. Culture, Politics, and the Psyche, hg. von Michael S. Roth, Stanford 1994, S. 137–168.

Šklovskij, Viktor: O fakture i kontrrel'efach (1919) [Über die Faktur und die Konterreliefs], in: Viktor Šklovskij: Gamburgskij ščet. Stat'i – vospominanija – esse 1914–1933, Moskau 1990, S. 98–100.

Ders.: Iskusstvo kak priem [Die Kunst als Verfahren] (1917), in: Viktor Šklovskij: Gamburgskij ščet. Stat'i – vospominanija – esse 1914-1933, Moskau 1990, S. 58–73.

Slovar' chudožestvennykh terminov 1923–1929 (Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennych nauk) [Lexikon der künstlerischen Begriffe 1923–1929 (Staatliche Akademie für Kunstwissenschaften)], hg. von Igor Čubarov, Moskau 2005.

Snegirov, I. M. O lubočnych kartinach russkogo naroda (1844) [Über die Lubok-Bilder des russischen Volks], in: Chudožestvennyj jazyk russkogo lubka [Die künstlerische Sprache des russischen Lubok], hg. von B. M. Sokolov, Moskau 1999, S. 222-261.

Sokolov, Boris: Lubok kak chudožestvennaja sistema [Der Lubok als künstlerisches System], in: Iskusstvoznanie [Kunstwissenschaft] (1998), 1, S. 342–355.

Sobol, Valeria: Nerves, Brain, or Heart ? The Physiology of Emotions and the Mind-Body Problem in Russian Sentimentalism, in: The Russian Review 65 (2006), S. 1–14.

Soboleva, Maja: Aleksandr Bogdanov und der philosophische Diskurs in Russland zu Beginn des 20. Jh.: Zur Geschichte des russischen Positivismus, Hildesheim 2007.

Sprigath, Gabriele: Die Gefühlswirkung der Kunst – ein Menetekel für die Kunstgeschichtsschreibung, in: Zeitschrift für Ästhetik und Allgemeine Kunstwissenschaft 40 (1995), 1, S. 39–58.

Städtke, Klaus: Kultur und Zivilisation. Zur Geschichte des Kulturbegriffs in Rußland, in: Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Kontinuitäten und Wandlungen im 20. Jh., hg. von Christa Ebert, Berlin 1995, S. 18–46.

Steinberg, Mark D.: Proletarian Imagination. Self, Modernity, and the Sacred in Russia, 1910–1925, Ithaca/ London 2002.

Steinberg, Mark D.: Modernity and the Poetics of Proletarian Discontent, in: Language and Revolution. Making Modern Political Identities, hg. von Igal Halfin, London 2002, S. 105–134.

Stepanova, Varvara: O Fakture (Brief an Aleksandr Gan als Antwort auf einen Vortrag am INCHUK, 22.1.1922 (Original im Privatbesitz der Familie), in: Varvara Stepanova. Čelovek ne možet žit‘ bez čudy, hg. von Aleksandr Lavrentev, Moskau 1994, S. 171–174.

Dies.: Čelovek ne možet žit‘ bez čudy [Varvara Stepanova. Der Mensch kann nicht ohne Wunder leben], hg. von Aleksandr Lavrentev, Moskau 1994.

Stern, Radu: Tatlin’s Bottle, in: Arts Magazine 62 (1987) 4, S. 56–57.

Sternin, Grigorij: Jakov Aleksandrovič Tugendchol’d, in: Jakov Tugendchold. Iz istorii zapadnoevropejskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva [Aus der Geschichte der westeuropäischen, russischen und sowjetischen Kunst], Moskau 1987, S. 7–16.

Sternin, Grigory: Public and Artist in Russia at the Turn of the Twentieth Century, in: Tekstura. Russian Essays on Visual Culture, hg. von Alla Efimova und Lev Manovich, Chicago/ London 1993, S. 89–114.

Stites, Richard: Revolutionary Dreams: Utopian Visions and Experimental Life in the Russian Revolution, New York 1989.

Strigalev, A.A / Marcade, J-C.: L’abstraction concrete de Tatline, in: Connaissance des arts 498 (Sept. 1993), S. 76–83.

Ders. : O nekotorych terminach v russkom iskusstve XX v. [Über einige Begriffe der russischen Kunst im 20. Jh.], in: Problemy istorii sovetskoj architektury [Probleme der Geschichte der sowjetischen Architektur] 2 (1976), S. 66–71.

Ders.: O poezdke Tatlina v Berlin i Pariž [Über Tatlins Reise nach Berlin und Paris], in: Iskusstvo [Die Kunst] (1989) 2, S. 39–44.

Ders.: Krest’janskoe, gorodskoe i vselennoe u Maleviča [Bauern, Stadt und Umwelt bei Malevič], in: Tvorčestvo [Schöpfertum] (1989) 4, S. 26–30.

Tarabukin, Nikolaj : Smysl ikony (1916-1935) [Die Bedeutung der Ikonen], Moskau 1999.

Ders. : Osnovnye elementy živopisi [Die grundlegenden Elemente der Kunst], in : Gorn 2 (1922), S. 114–121.

Ders. : Pervaja vserossijskaja chudožestvennaja vystavka, in: LEF (1923), 1, S. 250-251.

Ders. : Opyt teorii živopisi (1916) [Versuch einer Theorie der Malerei], Moskau 1923.

Ders. : Ot mol’berta k mašine [Von der Staffelei zur Maschine], Moskau 1923.

Tasteven, Genrich: Vozroždenie stilja (Po povody razkazov Georgija Čulkova) [Die Wiedergeburt des Stils (Zu den Erzählungen von Georgij Culkovs)], in: Zolotoe Runo (1909), 11–12, S. 87–89.

Taylor, Brandon: Aleksandr Rodčenko's Lines of Forces, Tatepapers Issue 12, http://www.tate.org.uk/research/publications/tate-papers/issue-12

Taylor, Joshua C.: Russian Painters and the Pursuit of Light, in: Art and Society in Nineteenth Century Russia, hg. von T. Stavrou, Bloomington 1983, S. 140–152.

Techničeskie uslovija na kraski [Technische Bedingungen der Farben], in: Stroitel'naja promyslennost' [Bauindustrie] 3 (1925), S. 213–214.

Thomas, Kevin Tyner: Collecting the Fatherland. Early-Nineteenth-Centruy Proposals for a Russian National Museum, in: Imperial Russia: New Histories for the Empire, hg. von Jane Burbank und David L. Ramsel, Bloomington 1998, S. 91–107.

Tillberg, Margareta: Coloured Universe and the Russian Avant-Garde. Matiushin on Colour Vision in Stalin's Russia 1932, Stockholm 2003. (In russischer Übersetzung: Cvetnaja vselennaja. Michail Matjušin ob iskusstve i zrenii, Moskau 2008).

Dies.: Farbforschung in der russischen Avantgarde der 20er und 30er Jahre, in: Visuelle Sprache. Jahrbuch der Fakultät Gestaltung, Bauhaus-Universität Weimar 1 (2001), S. 71–82.

Dies.: Farbe als Erfahrung. Experiment und praktische Anwendung in Kunst und Wissenschaft an der Moskauer GAChN und am Leningrader GINChUK, in: Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre, hg. von Aage A. Hansen-Löve, Paderborn 2013, S. 209–224.

Toporkov, Aleksej: O tvorčeskom i sozercatel'nom estetizme (Po povodu vystavki Zolotogo Runa) [Über schöpferischen und kontemplativen Ästhetitizismus], in: Zolotoe Runo (1909), 11–12, S. 69–74.

Ders.: Forma techničeskaja i forma chudožestvennaja, in: Iskusstvo v proizvodstve, Moskau 1921, S. 28–33.

Ders.: Techničeskij byt i sovremennoe iskusstvo [Technischer Alltag und zeitgenössische Kunst], Moskau 1928.

Trommler, Frank: The Avant-Garde and Technology: Toward Technological Fundamentalism in Turn-of-the Century Europe, in: Science in Context 2 (1995), 8, S. 397–416.

Trudy Vserossijskogo s'ezda chudožnikov v Petrograde. Dekabr' 1911 – janvar' 1912 [Arbeiten des Allrussischen Künstlerkongress in Petrograd. Dezember 1911 – Januar 1912], Bd. 1–3, Petrograd 1914.

Tsivian, Yuri: Media Fantasies and Penetrating Vision. Some Links between X-Rays, the Microscope, and Film, in: Laboratory of Dreams. The Russian Avantgarde and Cultural Experiment, hg. von John E. Bowlt und Olga Matich, Stanford 1996, S. 81–99.

Tugendchold, Jakov: Poslednie tečenija francuzkoj živopisi [Die neusten Tendenzen in der französischen Malerei], in: Sovremennyj mir [Die Welt von heute] (1908) 6, S. 85–103 und 7, S. 156–175, abgedruckt in: Jakov Tugendchold. Iz istorii zapadnoevropejskogo, russkogo i sovetskogo iskusstva [Aus der Geschichte der westeuropäischen, russischen und sowjetischen Kunst], Moskau 1987, S. 20–67.

Ders.: Sovremennoe iskusstvo i narodnost' [Zeitgenössische Kunst und Volkstum], in: Severnyja zapiski [Nordische Aufzeichnungen] (1913) 11, S. 153–160.

Ders.: Vystavočnye perspektivy [Einblicke in die Ausstellung], in: Bjulletin „Vserossijskaja vystavka chudožestvennoj promyslennosti" [Bulletin der „Allrussischen Ausstellung für künstlerische Produktion"] (1923), 2, S. 6.

Ders.: Vystavka chudožestvennoj promyšlennosti v Moskve [Die Ausstellung für künstlerische Produktion in Moskau], in: Russkoe iskusstvo [Russische Kunst] (1923), 2–3, S. 101–107.

V. A. Favorskij. Literaturno-teoretičeskoe nasledie [V. A. Favorskij. Das literarisch-theoretische Erbe], hg. von Elena B. Murina, Moskau 1988.

Vikturina, Milda: Sravnitel'nyj analiz tvorčeskogo metoda M. Larionova i N. Gončarovoj [Vergleichende Analyse der schöpferische Methode von M. Larionov und N. Gončarova], in: N. Gončarova. M. Larionov. Issledovanija, publikacii, Moskau 2001, S. 143–155.

Vöhringer, Margarete: Avantgarde und Psychotechnik. Wissenschaft, Kunst und Technik der Wahrnehmungsexperimente in der frühen Sowjetunion, Göttingen 2007.

Volcok, Jurij P.: Theoretische Probleme der Wechselwirkung zwischen Konstruktion und architektonischer Form um die Jahrhundertwende in Rußland, in: Ausst.-Kat. Avantgarde 1900-1923. Russisch-sowjetische Architektur, Stuttgart 1991, S. 62–67.

Volkov, Vadim: The Concept of Kul'turnost'. Notes on the Stalinist Civilizing Process, in: Stalinism. New Directions, hg. von Sheila Fitzpatrick, London/New York 2000, S. 210–230.

Vološin, Maksimilian: Novye ustremlenija francuzkoj živopisi [Neue Ausrichtungen in der französischen Malerei], in: Zolotoe Runo (1908), 7–9, S. V–XII.

Ders.: Pis'mo iz Pariža I. Itogi impressionizma [Brief aus Paris I. Resultate des Impressionismus],in: Vesy (1904), 10,S. 42–48, abgedruckt in: Maksimilian Vološin. Liki tvorčestva, hg. von V. A. Manijlov u. a., Moskau 1988, S. 217–221.

Ders.: Osennij salon, in: Rus' (1904), 13. November, S. 1, agedruckt in: Maksimilian Vološin. Liki tvorčestva, hg. von V. A. Manijlov u. a., Moskau 1988, S. 228–232.

Ders.: Individualizm v iskusstve [Individualismus in der Kunst], in: Zolotoe Runo (1906), 10, S. 66–72.

Ders.: Moskovskaja chronika. Vystavki „Bubnovyj valet" [Moskauer Chronik. Die Ausstellungen des "Karo-Buben"], in: Russkaja chudožestvennaja letopis' [Russische künstlerische Jahresschrift]. Beilage zur Zeitschrift „Apollon" 1911, No. 1 Januar, S. 10–12.

Ders.: Skelet živopisi [Das Skelett der Malerei], in: Vesy (1904), 1, S. 41–51.

Ders.: Archaizm v russkoj živopisi (Rerich, Bogaevskij i Bakst) [Archaismus in der russischen Malerei (Roerich, Bogaeskii und Bakst)], in: Apollon (1909), 1, S. 43–53.

Von Arnburg, Hans-Georg: „Ein sonderbares Gespinst von Raum und Zeit". Zur theoretischen Konstitution und Funktion von ‚Stimmung' um 1900 bei Alois Riegl und Hugo von Hofmannsthal, in: Thomas, Kerstin (Hg.): Stimmung. Ästhetische Kategorie und künstlerische Praxis, Berlin/München 2010, S. 13–30.

Vorotnikov, A.: Tvorenija Vrubel'ja v kirillovskom chrame (Pis'mo iz Kieva) [Die Arbeiten Vrubels in der Kirillov-Kirche (Brief aus Kiev)], in: Zolotoe Runo (1906), 4, S. 90–92.

Vucinich, Aleksandr: Darwin in Russian Thought, Berkeley 1988.

Wagner, G.: Vladimir Andreevič Favorskij – teoretik iskusstva, in: V. A. Favorskij. Literaturno-teoretičeskoe nasledie [W. A. Favorskij. Das literarisch-theoretische Erbe], hg. von Elena B. Murina, Moskau 1988, S. 12–48.

Wagner, Monika: Das Material der Kunst. Eine andere Geschichte der Moderne, München 2001.

Dies.: Augenreiz statt Herzenstiefe: Nationale Stereotypen in der deutschen Turnerrezeption des 19. Jahrhunderts, in: Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 46 (1992), S. 59–66.

Dies.: John Constable. Taktiles Sehen fluider Landschaften, in: Verfeinertes Sehen. Optik und Farbe im 18. und frühen 19. Jahrhundert, hg. von Werner Busch, München 2008, S. 41–56.

Wakar, Irina: Die russische Theorie des Kubismus, in: Ausst.-Kat. Kubismus. Ein künstlerischer Aufbruch in Europa 1906-1926, Sprengel Museum Hannover/Tretjakov-Galerie Moskau, Hannover 2003, S. 25–30.

Dies.: Russkaja chudožestvennaja kritika pered „problemoj Sezanna“ (K istorii opredelenija „russkie zesannisty“) [Die russische Kunstkiritk über das „Problem Cézanne“ (Zur Geschichte der Definition der „Russischen Cézannisten“], in: Ausst.-Kat. Pol’ Sezann i russkij avangard načala XX veka [Paul Cézanne und die russische Avantgarde zu Beginn des 20. Jh.], Sankt Petersburg 1998, S. 147–157.

Walker, Barabara: Maxilimian Voloshin and the Russian Literary Circle: Culture and Survival in Revolutionary Times, Bloomington 2005.

Wallrafen, Claudia: Maksimilian Vološin als Künstler und Kritiker, München 1982.

Warnke, Martin: Der Kopf in der Hand, in: Zauber der Medusa. Europäische Manierismen, hg. von Werner Hofmann, Wien 1987, S. 55–61.

Werckmeister, Otto Karl: Formen des Politischen – Von der Avantgarde zur Elite: Bemerkungen zu Majakovski, Tatlin und Beuys. Ein Vortrag, in: Avantgarde: Critical Studies 14 (2000), S. 505–524.

Widdis, Emma: Faktura. Depth and Surface in Early Soviet Set Design, in: Studies in Russian and Soviet Cinema, 3 (2009), 1, S. 5–32.

Dies.: Sew Yourself Soviet: The Pleasures of Texture in the Machine Age, in: Petrified Utopia. Happiness Soviet Style, hg. von Evgenii Dobrenko und Marina Balina, London 2009, S. 115–132.

Witte, Georg: Die Emotionen der Kunst. Zur psychologischen Ästhetik in der frühen Sowjetunion, in: Form und Wirkung. Phänomenologische und empirische Kunstwissenschaft in der Sowjetunion der 1920er Jahre, hg. von Aage A. Hansen-Löve, Paderborn 2013, S. 343–384.

Wolf, Erika: The Visual Economy of Forced Labor: Aleksandr Rodchenko and the White Sea-Baltiv Canal, in: Picturing Russia: Explorations in Visual Culture, hg. von Valerie A. Kivelson und Joan Neuberger, New Haven 2008, S. 168–174.

Wortman, Richard: The „Russian Style“ in Church Architecture as Imperial Symbol after 1881, in: Architectures of Russian Identity. 1500 to the Present, hg. von James Cracraft und Daniel Rowland, Ithaca/London 2003, S. 101–116.

Wünsche, Isabel: Das Kunstkonzept der organischen Kultur in der Kunst der russischen Avantgarde, Diss. Heidelberg 1997.

Dies.: The Sixth Sense. Utopia and Reality in Russian Avant-Garde Art, in: Mapping the World. New Perspectives in the Humanities and Social Sciences, hg. von Freia Hardt, Tübingen/ Basel 2004, S. 65–80.

Zdanevič, Il'ja: O Natalii Gončarovoj (31.3.1914), Manuskript, publiziert in: Elena Basner: Lekcii Il'i Zdaneviča „Natalija Gončarova i Vsečestvo“ i „O Natalii Gončarovoj“, in: N. Gončarova, M. Larionov. Issledovanija. Publikacii [N. Gončarova, M. Larionov. Forschungen. Publikationen], Moskau 2001, S. 165–190.

Zykova, L. A. (Hg.): Mir svetel ljubov'ju. N. Punin. Dnevniki, pis'ma [Die Welt erstrahlte in Liebe. N. Punin. Tagebücher, Briefe], Moskau 2000.

XII ABBILDUNGEN

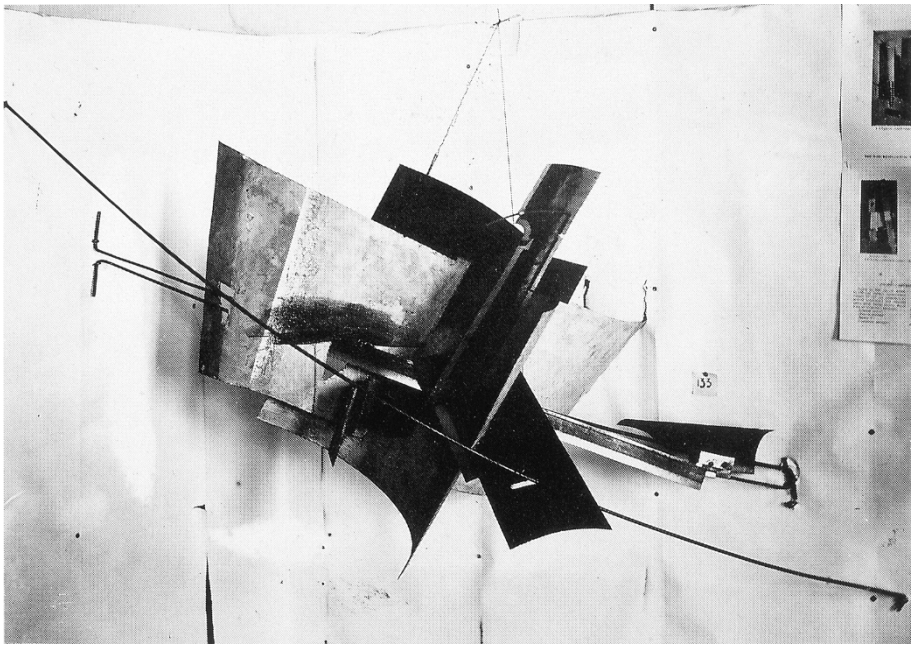
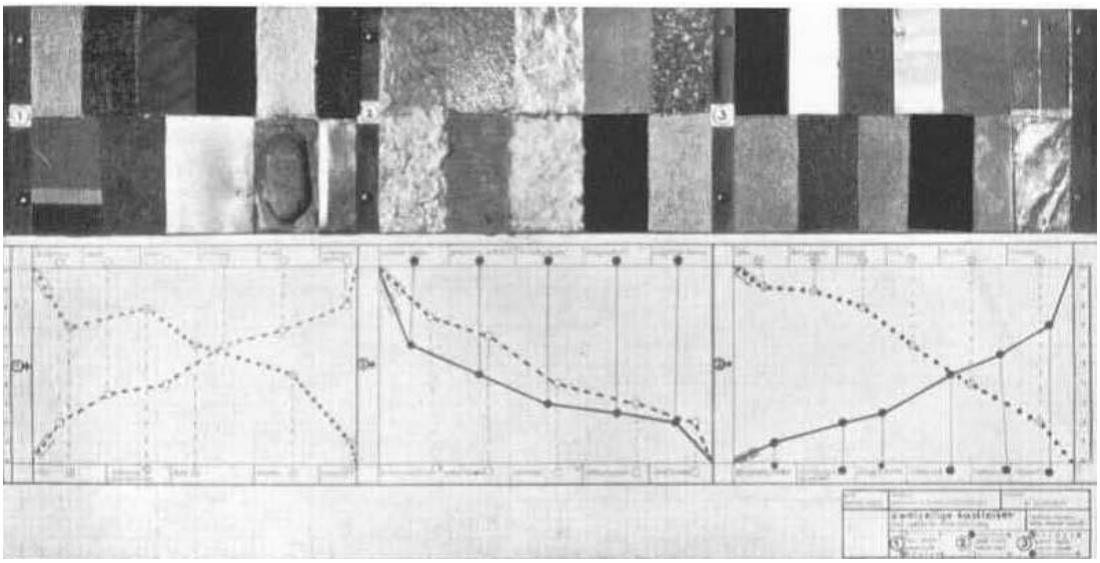


Abb. 1: Vladimir Tatlin: Tafel No. 1 (Staro-Basmannaja), 1916

Abb. 2: Vladimir Tatlin: Eck-Konterrelief, 1914-1915.



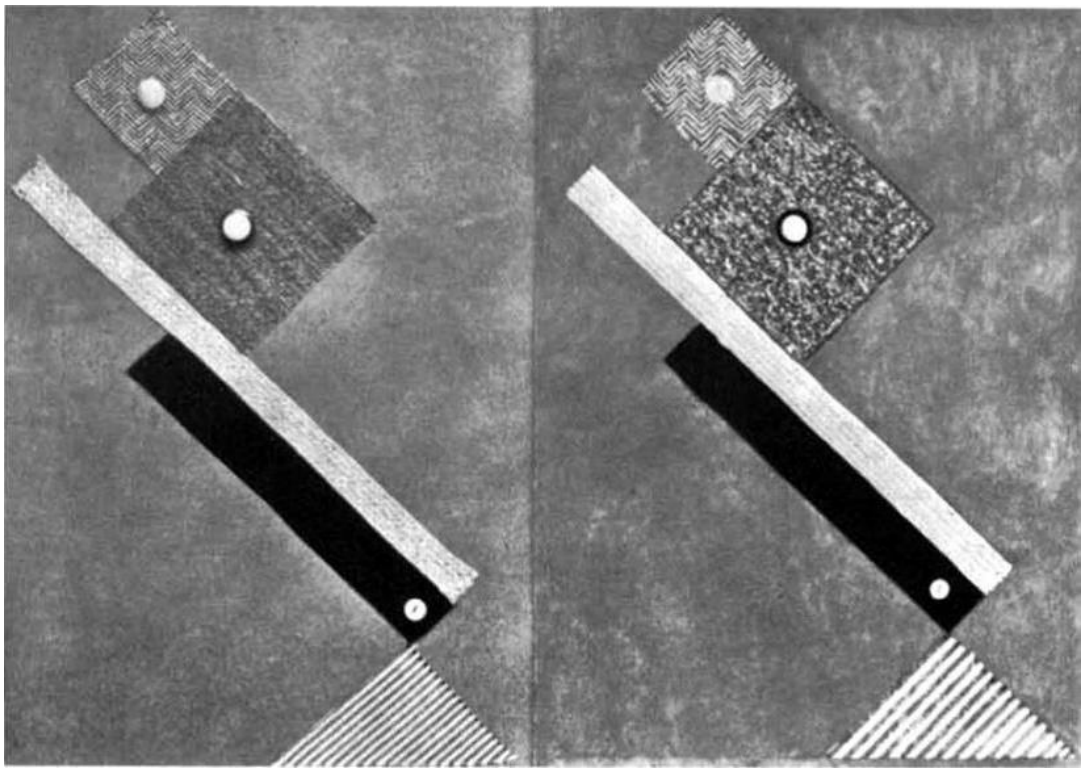


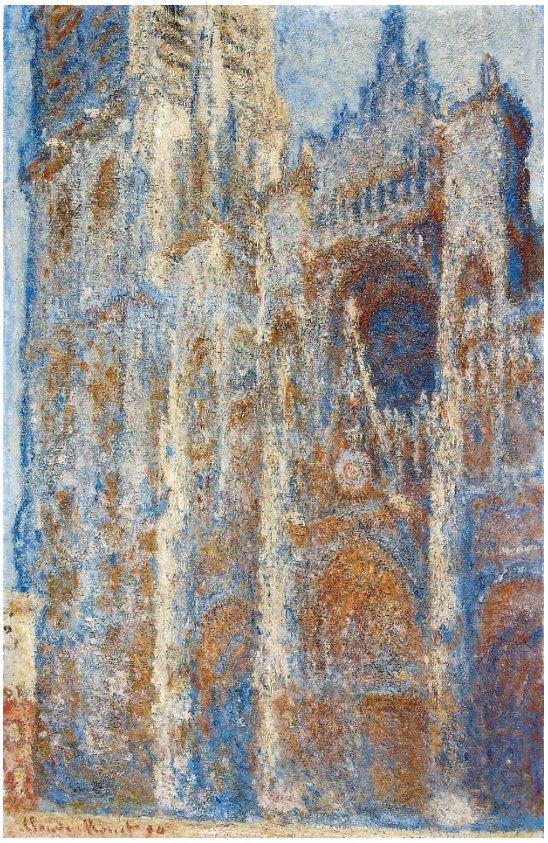
Abb. 3a: W. Zierrath: Zweizeilige Tasttafel und Versuch zu ihrer grafischen Übersetzung, 1929.

Abb. 3b: Otti Berger: Bauhaus, 2. Semester 1928.

Abb. 4: László Moholy-Nagy: Verschiedene Fakturen desselben Ölpigments auf gleichem Grund in demselben Licht fotografiert, Illustration in „Von Material zu Architektur“ (=Bauhausbücher 14), München 1929.

Abb. 5: Aleksandr Ivanov: Christus erscheint dem Volk, 1837-1857.

Abb. 6: Ilja Repin: Zaparoger Kosaken, 1891.



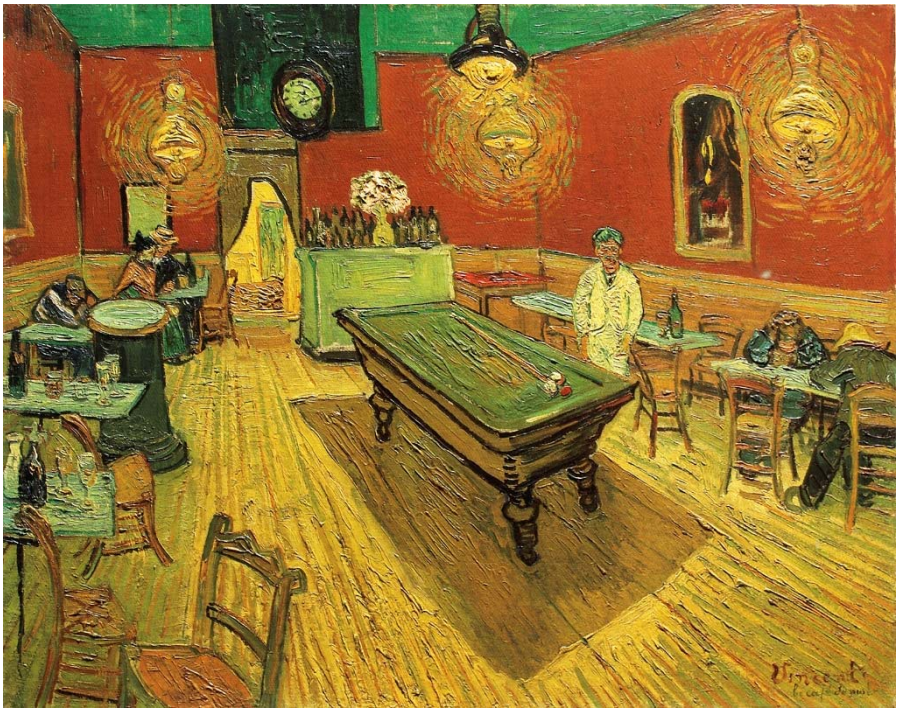


Abb. 7: Claude Mondet: Kathedrale von Rouen am Mittag, 1893

Abb. 8: Vincent van Gogh: Nachtcafe, 1888.

Abb. 9: David Burljuk: Landschaft, 1908..

Abb. 10: Michail Larionov: Streit in einer Taverne, 1911.

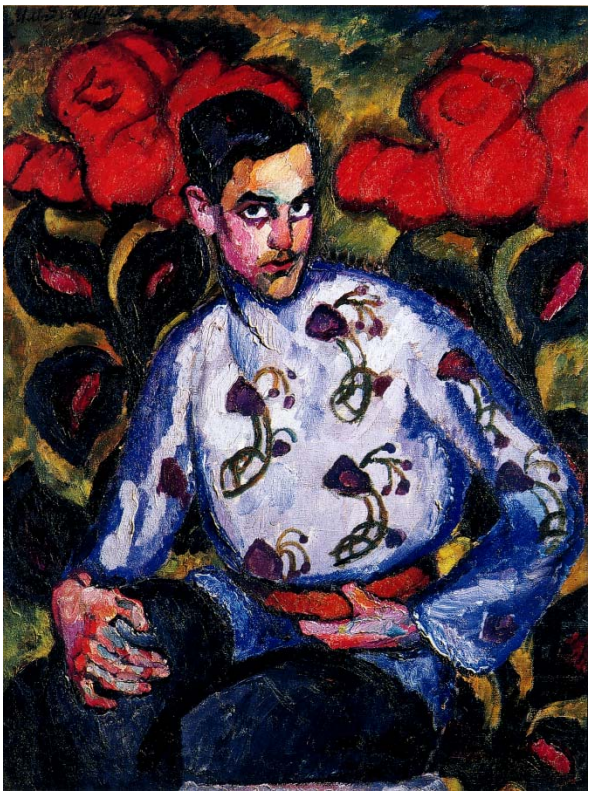


Abb. 11: Ilja Maškov: Portrait eines Jungen, 1909.

Abb. 12: Natalija Gončarova: Ringer, 1908 – 1909,.

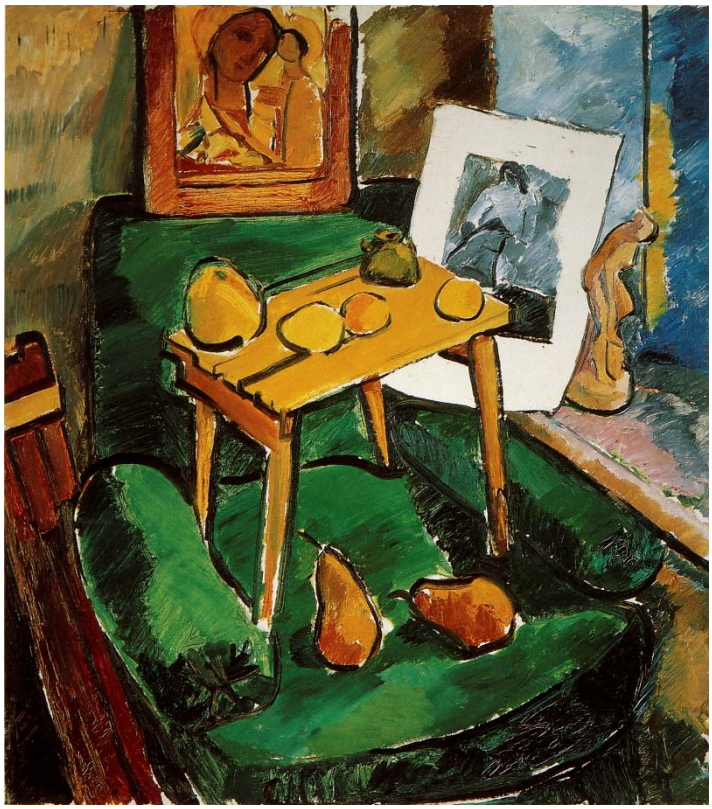


Abb. 13: Natalija Gončarova: Im Atelier der Künstlerin, 1908.

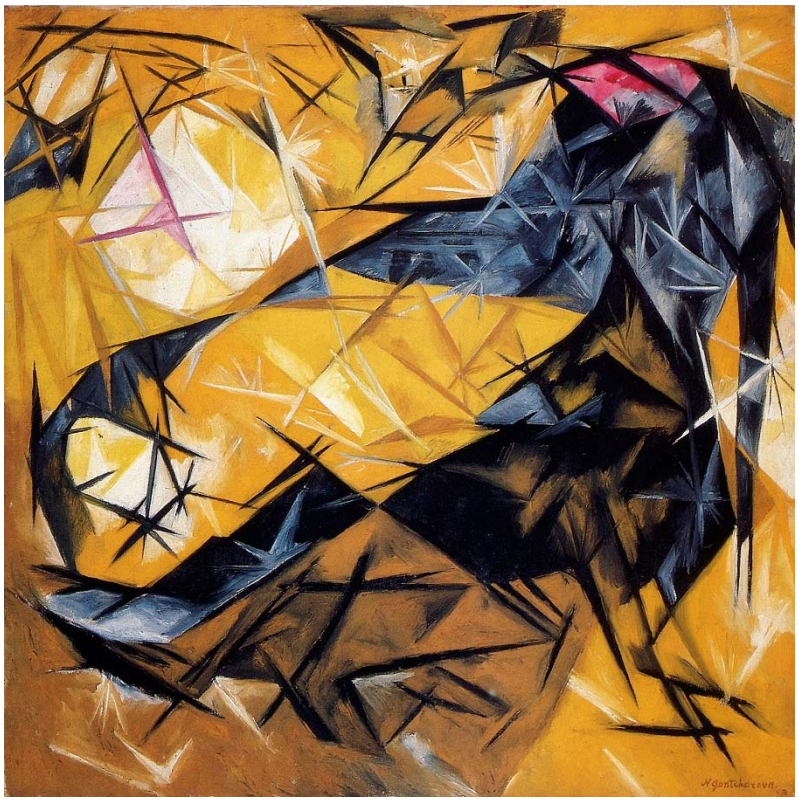
Abb. 14: Natalija Gončarova: Stilleben mit Früchten, 1908-1909.

Abb. 15: ->Ikone

Abb. 16 a: Theophan der Grieche: Fresko, Heiligendarstellung, 14. Jh..

Abb. 16b: Heilige, Fresken in der Maria-Entschlafens-Kirche auf dem Volotov-Feld, Novgorod, 14 Jh. (zerstört).

Abb.17: Natalija Gončarova: Evangelisten, 1911.



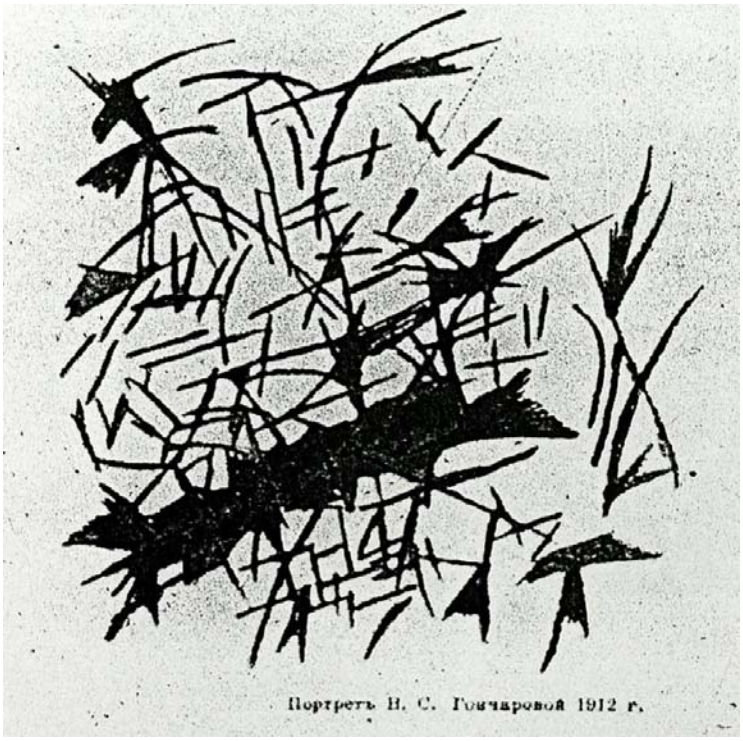


Abb. 18: Natalija Gončarova: Katze (lučistische Wahrnehmung von Rot, Schwarz und Gelb), 1913.

Abb. 19: Michail Larionov, Portrait, Illustration in “Eselsschwanz und Zielscheibe”, 1913.

Abb. 20: Ljubov Popova: Italienisches Stilleben, 1914.

Abb. 21: Kasimir Malevič: Portrait Ivan Kljuns, 1913,.

Abb. 22: Kasimir Malevič: Suprematismus (Supremus 56), 1916.

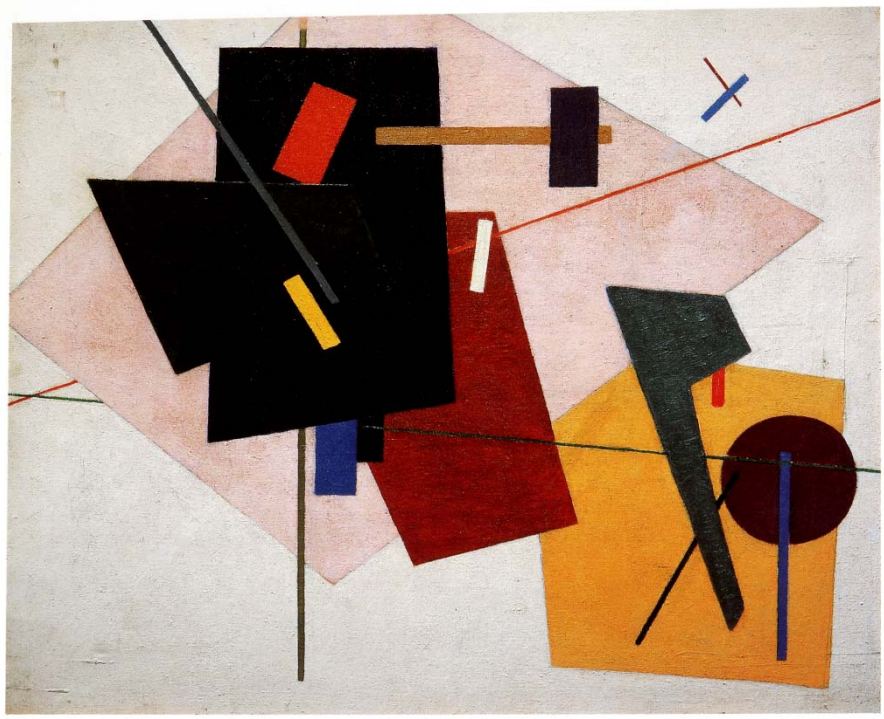


Abb. 23: Ivan Kljun: Selbstportrait mit Säge, 1914.

Abb. 24: Ivan Kljun: Suprematismus, 1915..

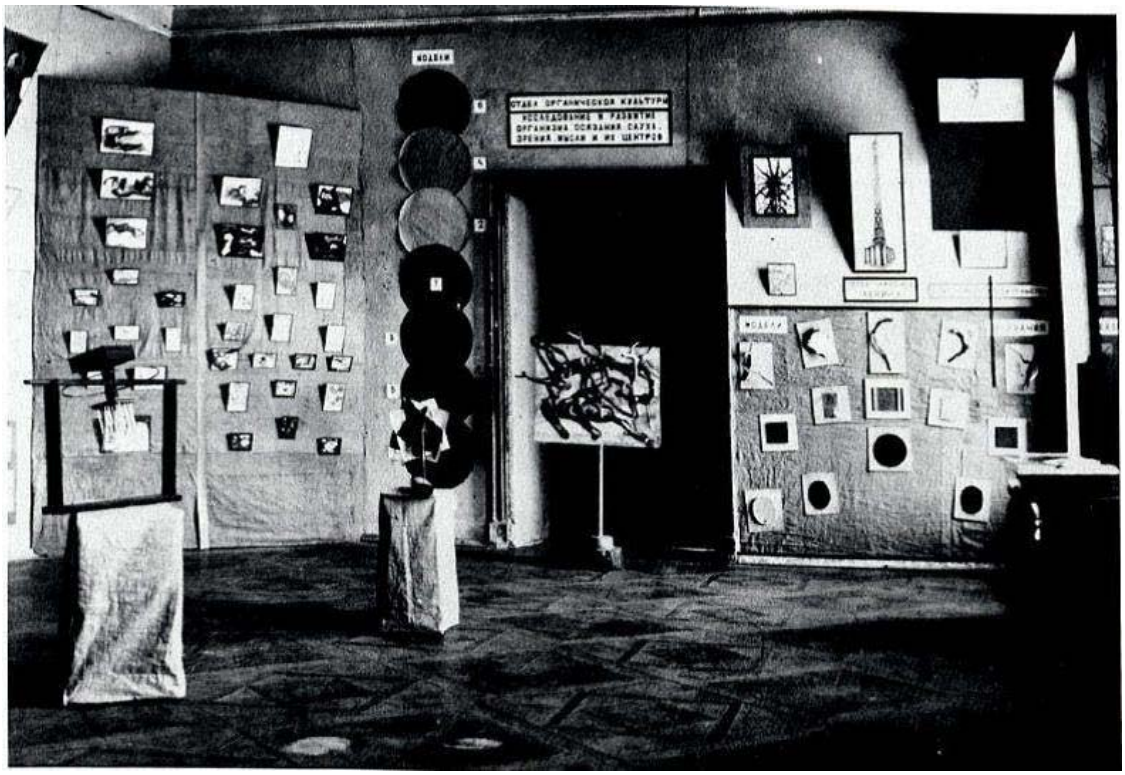


Abb. 25: Michail Matjušin: Ausstellung des „Laboratoriums für organische Kultur“ am GINCHUK, 1924.

Abb. 26: Sofija Dymšic-Tolstaja: Faktur-Übung, um 1921.

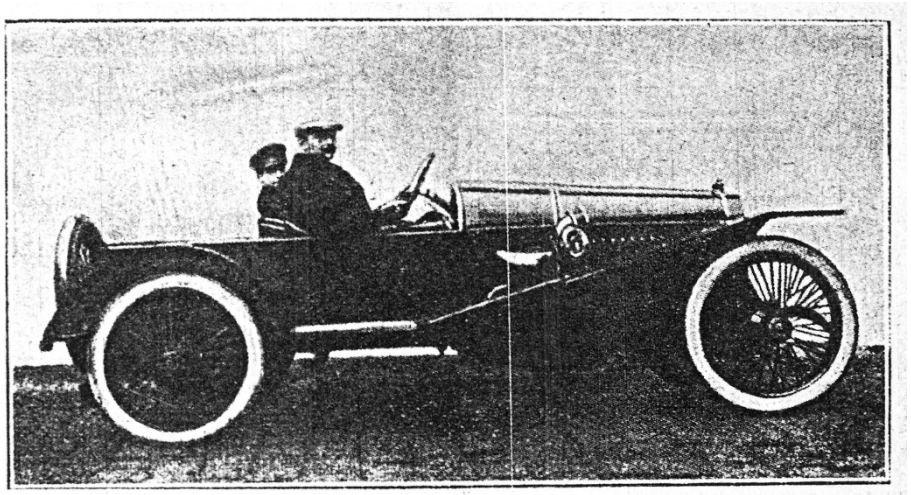


Abb. 27 a: Aleksej Toporkov: Automobil, Illustration in “Technischer Alltag und zeitgenössische Kunst”, Moskau 1928.

Abb. 27 b: Aleksej Toporkov: Motorboot, Illustration in “Technischer Alltag und zeitgenössische Kunst”, Moskau 1928.

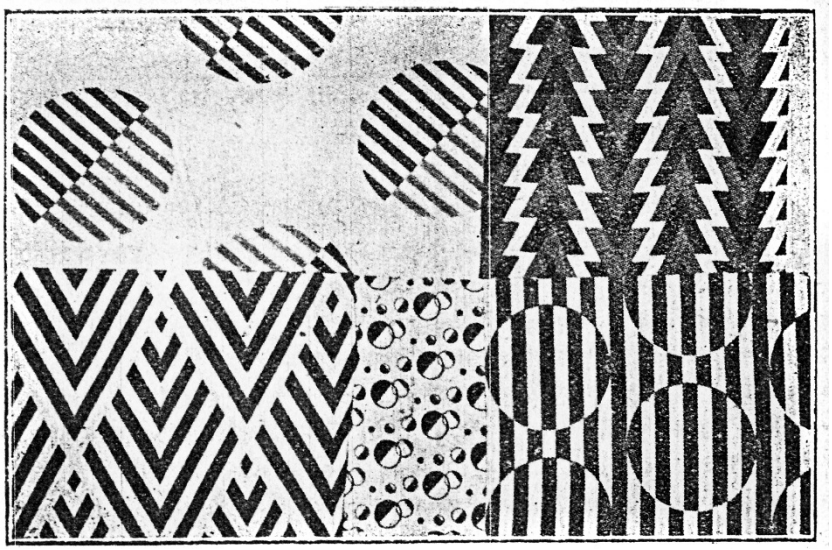


Abb. 28: Zeichnung für einen Stoffentwurf von L. Popova, Illustration in Aleksej Toporkov “Technischer Alltag und zeitgenössische Kunst”, Moskau 1928.

Abb. 29: Aleksandr Rodčenko: Varvara Stepanova in einem Kleid aus einem von ihr entworfenen Stoff, 1924.

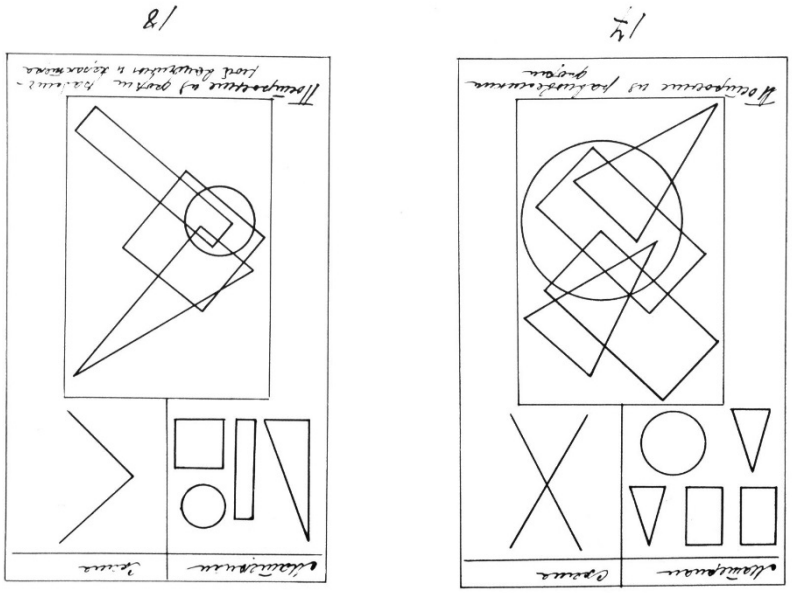


Abb. 30: Utensilien für Stilleben, Grundlagenabteilung der VCHUTEMAS, 1920er Jahre.

Abb. 31 a: Aleksandr Rodčenko: Aufgabenstellung für den Kurs „Konstruktion“, um 1921.

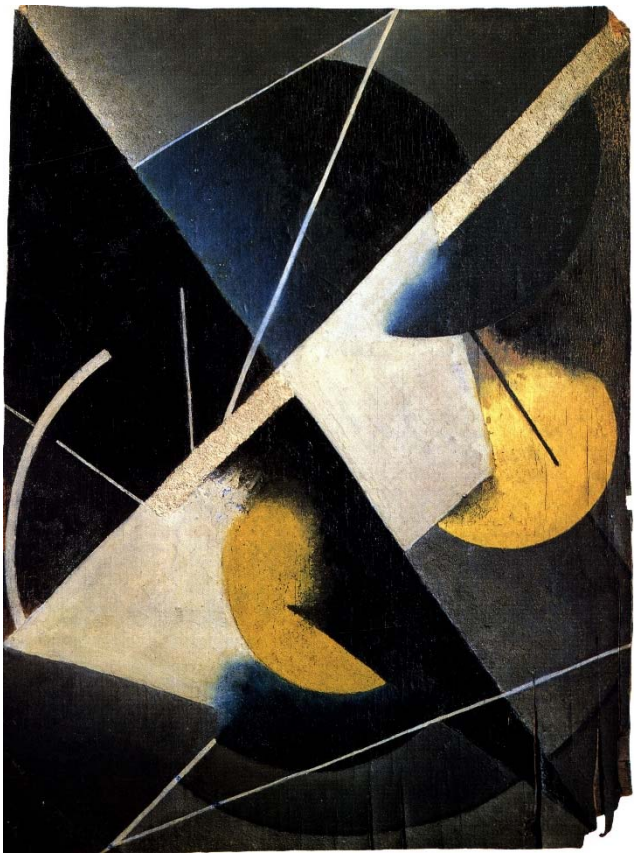


Abb. 31 b: E. Bugrova: Abstrakte Komposition zum Thema „Farbe und Oberfläche“, 1920er Jahre.

Abb. 32: Ljubov Popova: Raum-Kraft-Konstruktion, 1921.

Abb. 33: Aleksandr Rodčenko: Dichte und Gewicht (aus der Reihe „Schwarze Bilder“), 1918.

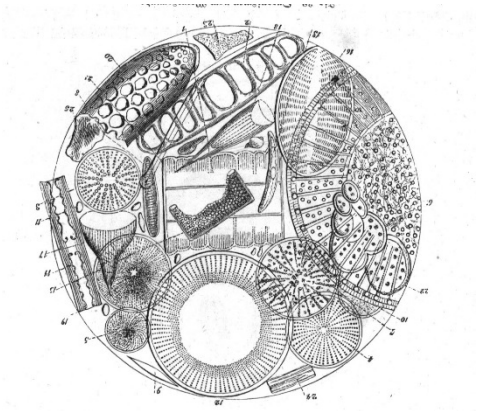


Abb. 34: Aleksandr Rodčenko: Schwarz auf Schwarz (aus der Reihe "Schwarze Bilder“), 1918.

Abb. 35: Organismen vom Meeresgrunde, Illustration in „Wunder des Mikroskop“ von Moritz Willkomm, Leipzig 1878, S. 76.

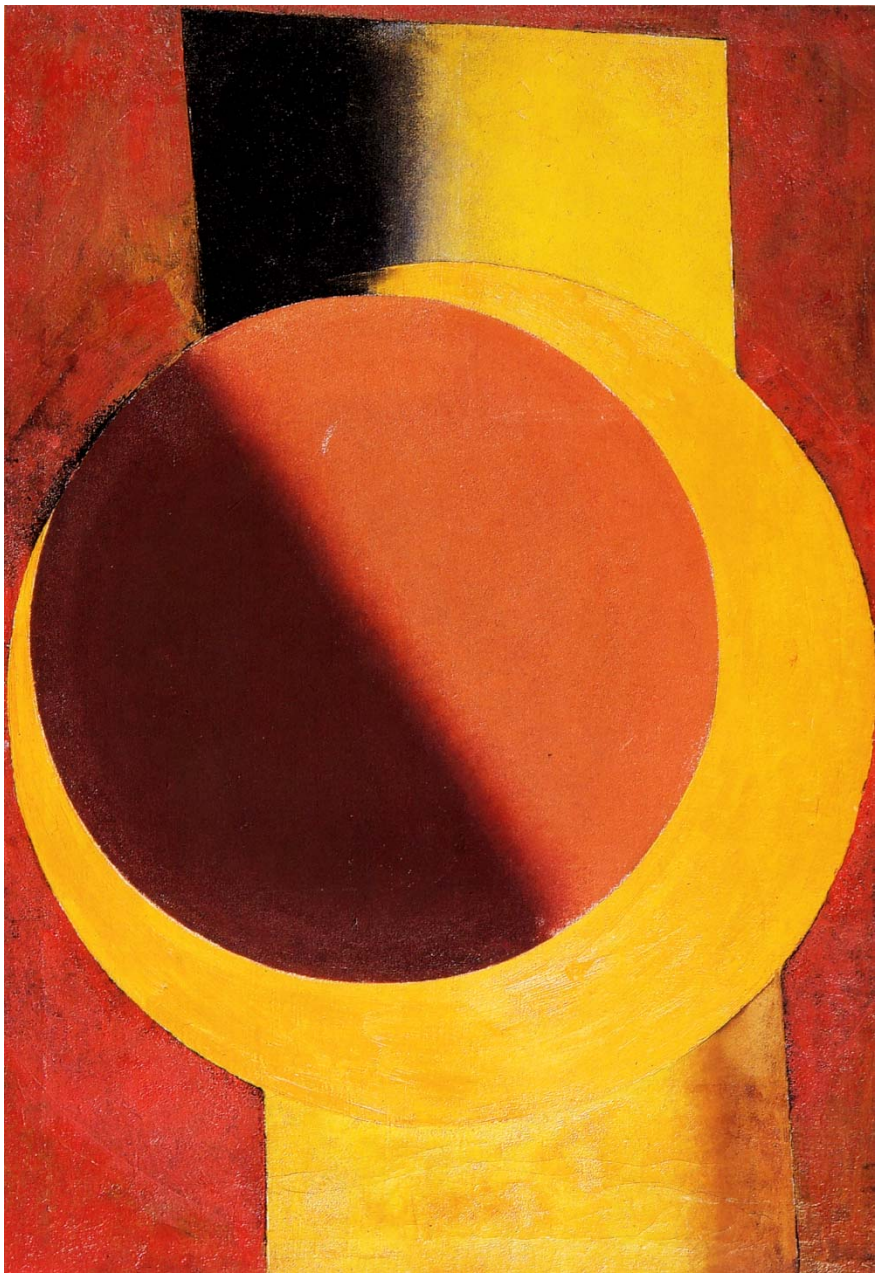
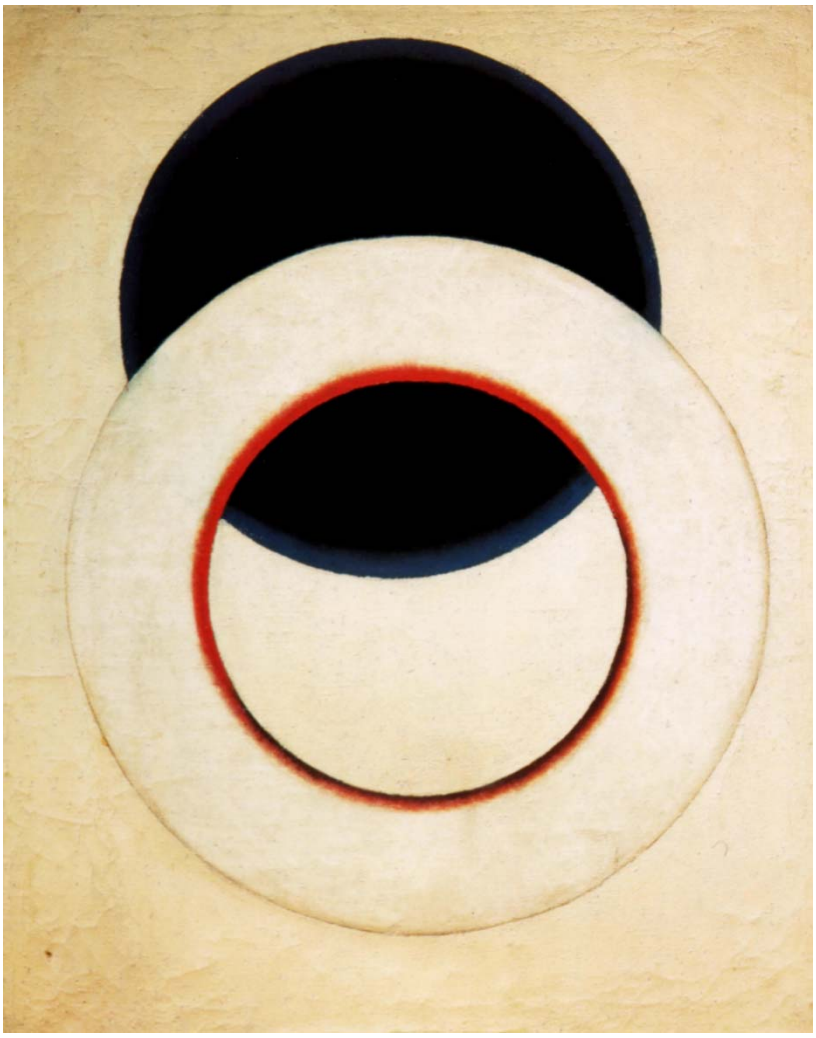


Abb. 36: Aleksandr Rodčenko: Komposition No.65 (Rot und Gelb), 1918.



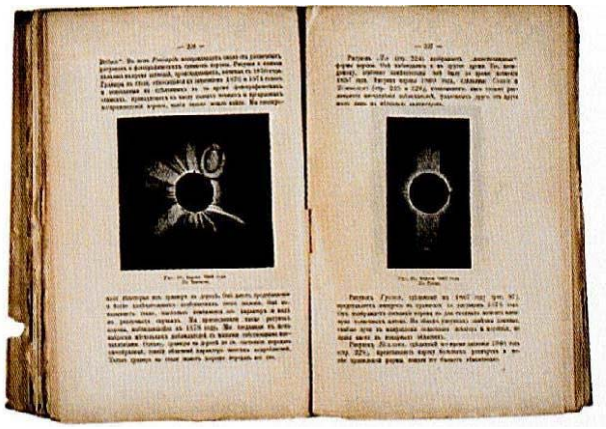
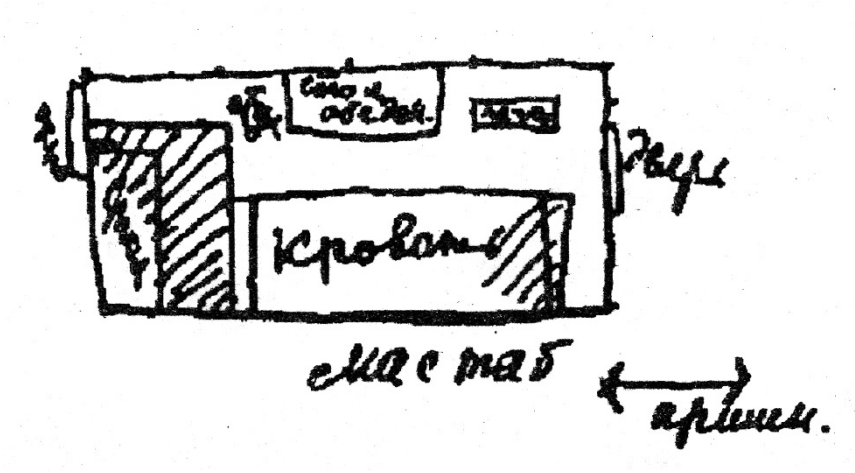


Abb. 37: Aleksandr Rodčenko: Weißer Kreis, 1918.

Abb. 38: Seiten aus Aleksandr Rodčenkos Ausgabe von Charles A. Young: The Sun, russische Übersetzung St. Petersburg 1914.



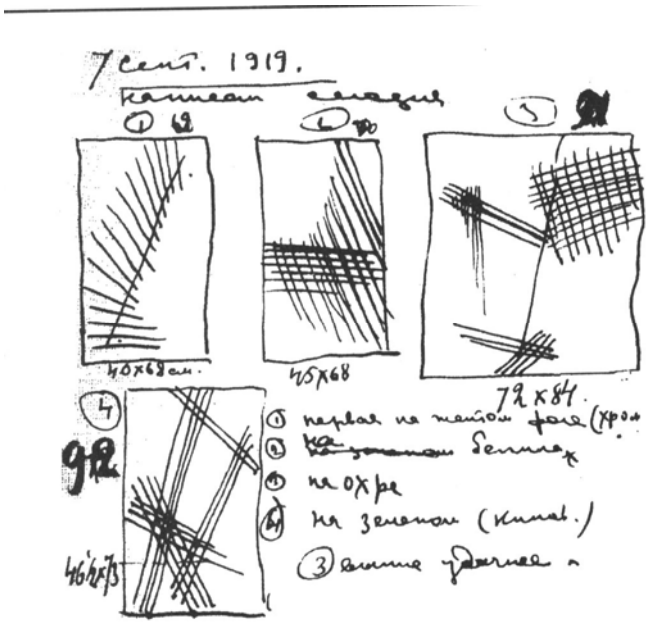


Abb. 39: Varvara Stepanova: Skizze des Atelier- und Wohnraums, 1920.

Abb. 40: Aleksandr Rodčenko: Skizzen Linien, 1919, Notizbuch, Familienarchiv Rodčenko.

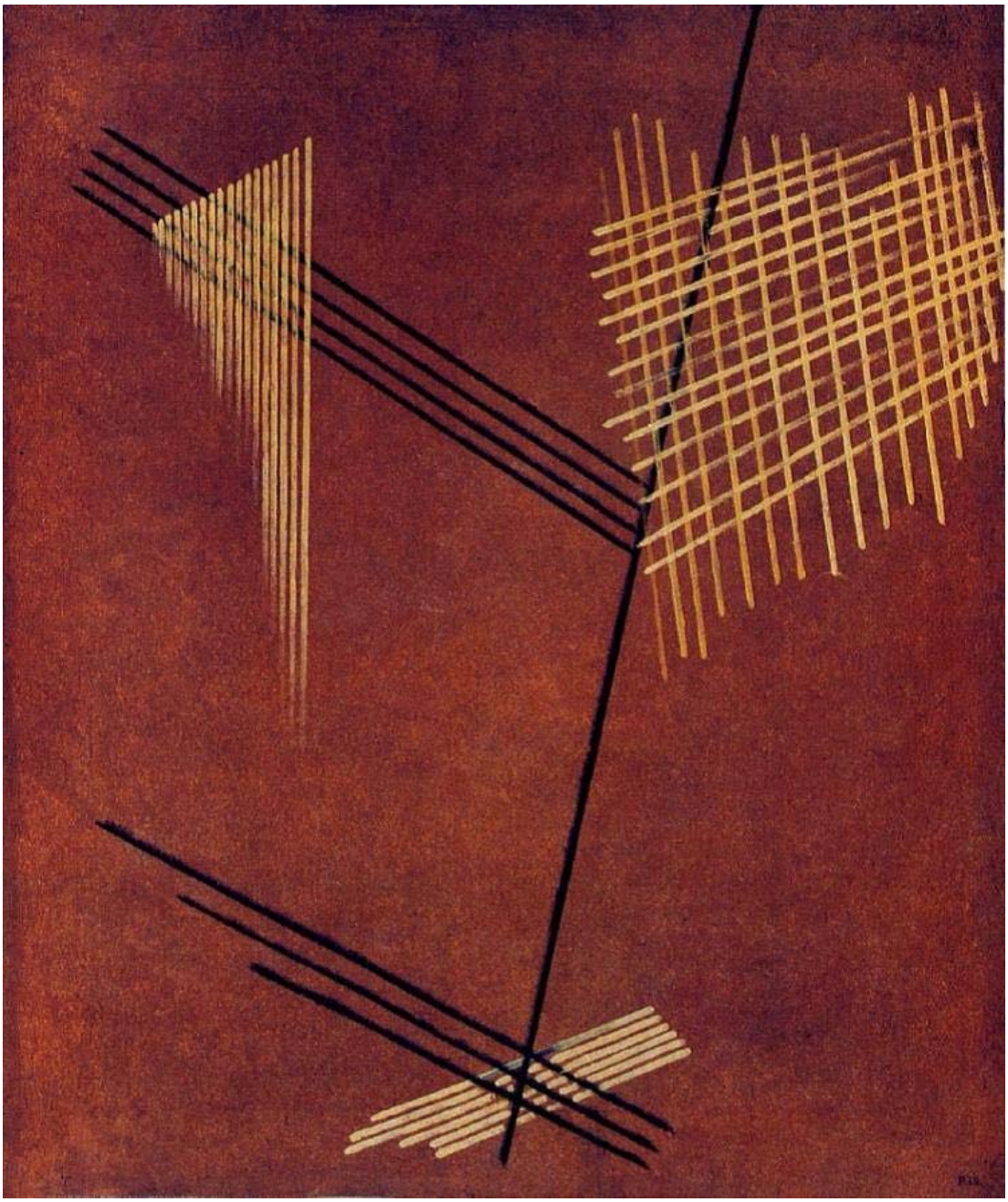


Abb. 41: Aleksandr Rodčenko: Linien, 1919.

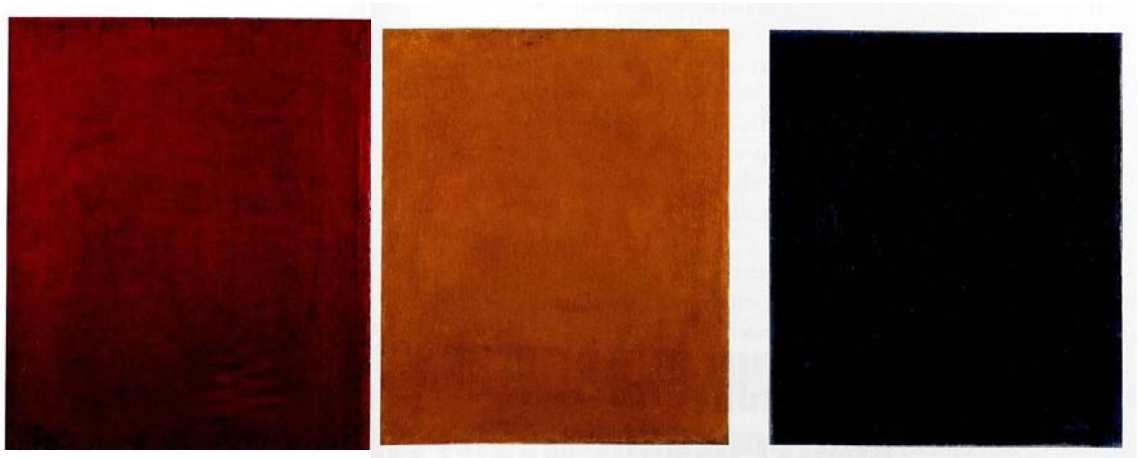


Abb. 42: Aleksandr Rodčenko: Reine Farben Rot, Gelb, Blau, 1921.

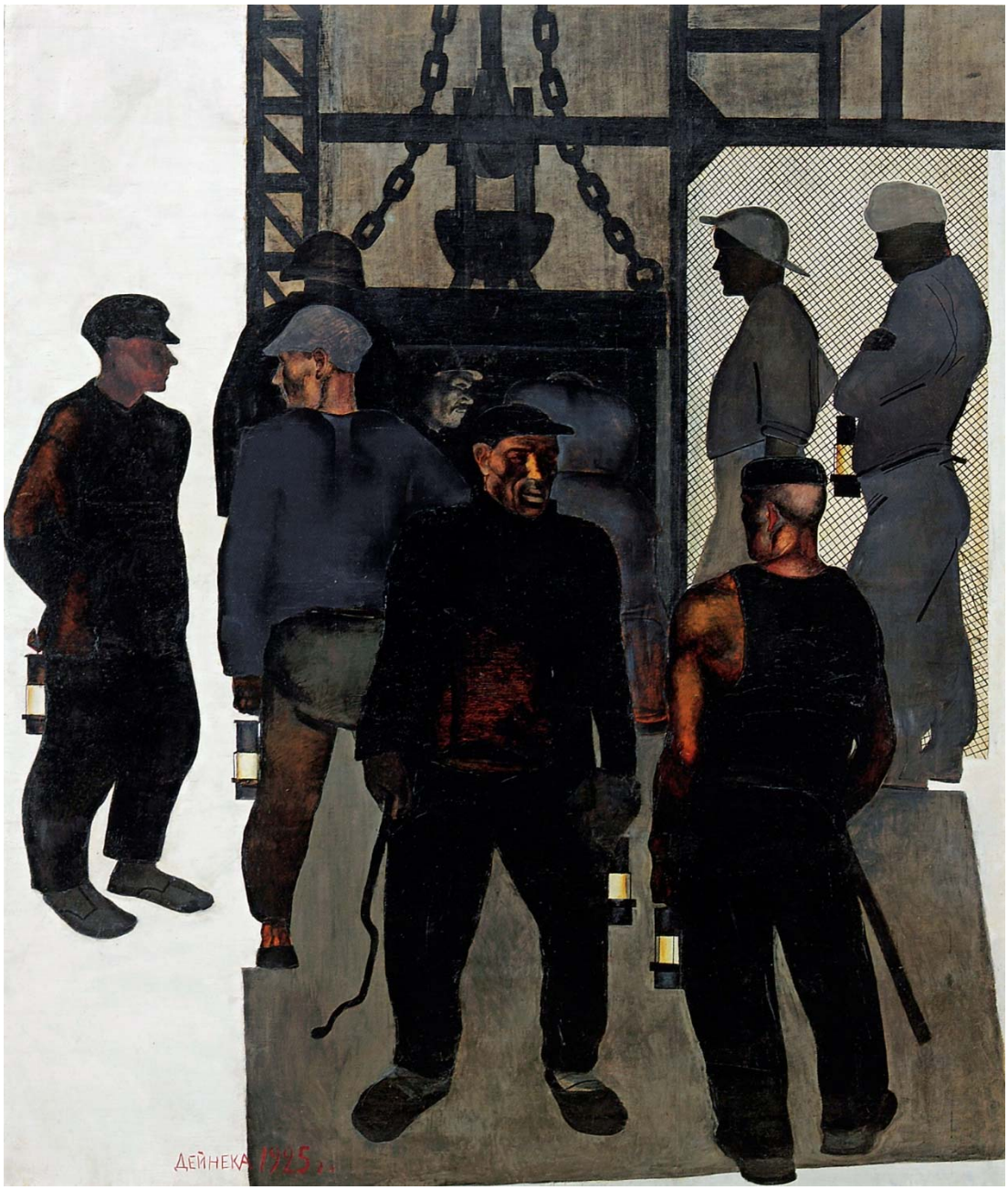
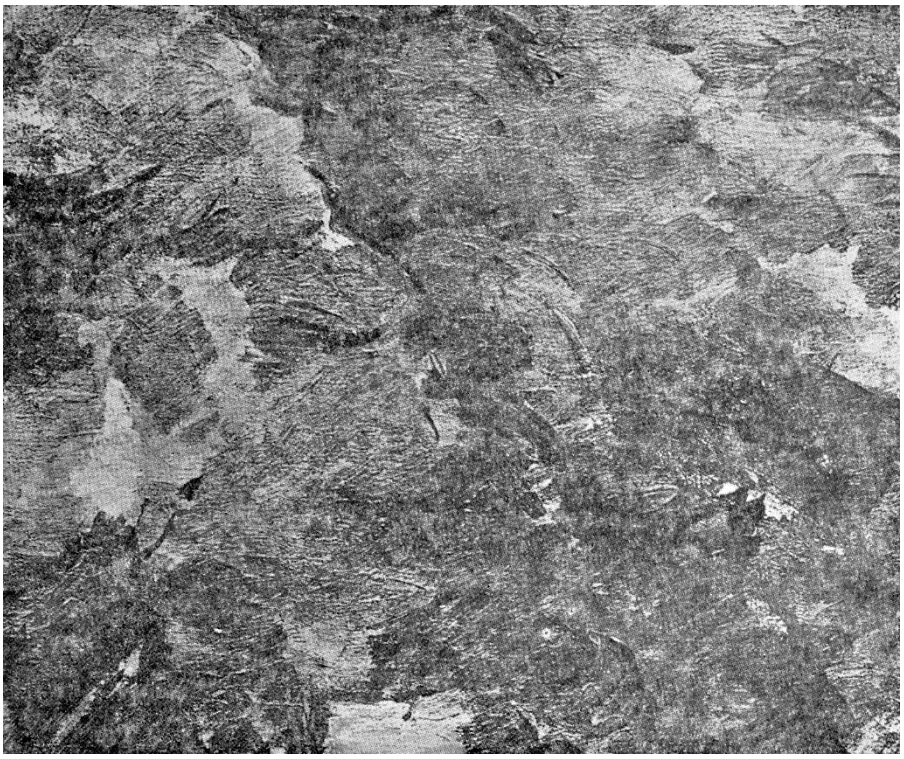


Abb. 43: Aleksandr Dejneka: Einfahrt in die Grube, 1925.



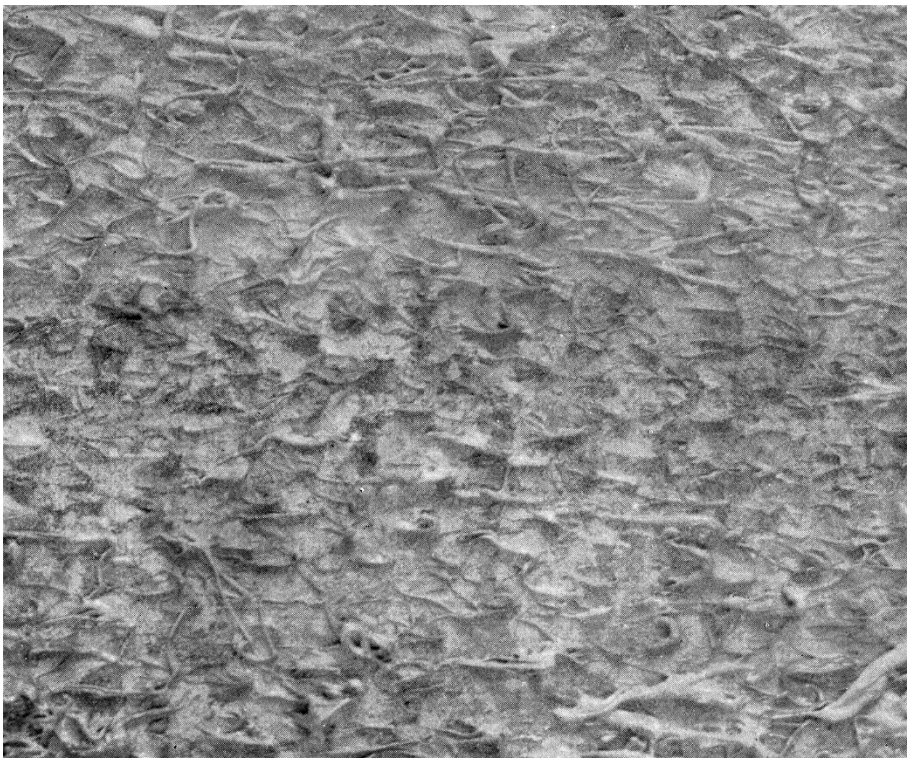


Abb. 44: Kasimir Malevič: Faktur, Illustration in „Die gegenstandslose Welt“ (=Bauhausbücher 11), München 1927.

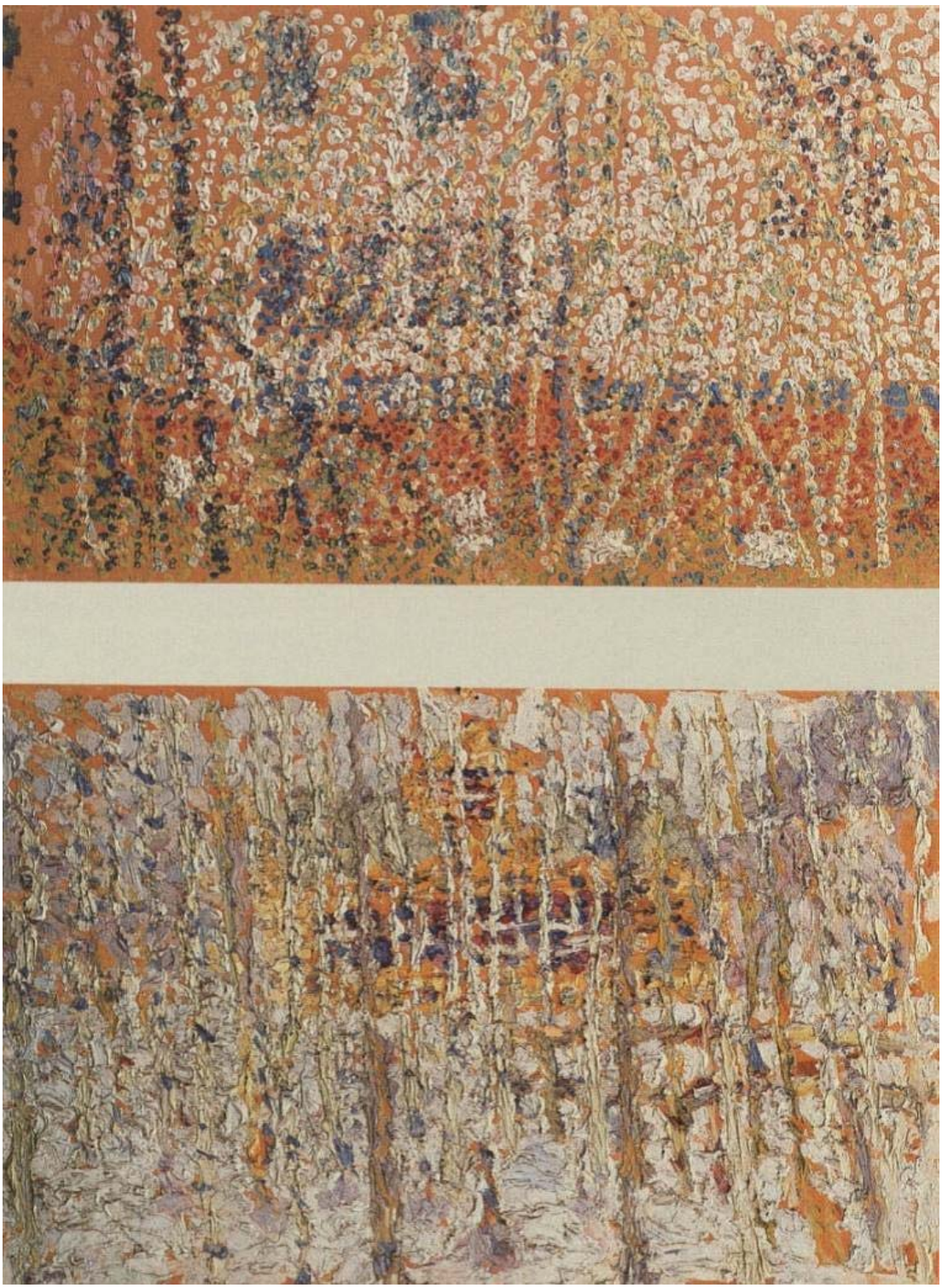


Abb. 45: Kasimir Malevič: „Pointel“ (Impressionismus), vermutlich Ende der 1920er Jahre, von Malevič auf 1906-1907 datiert.

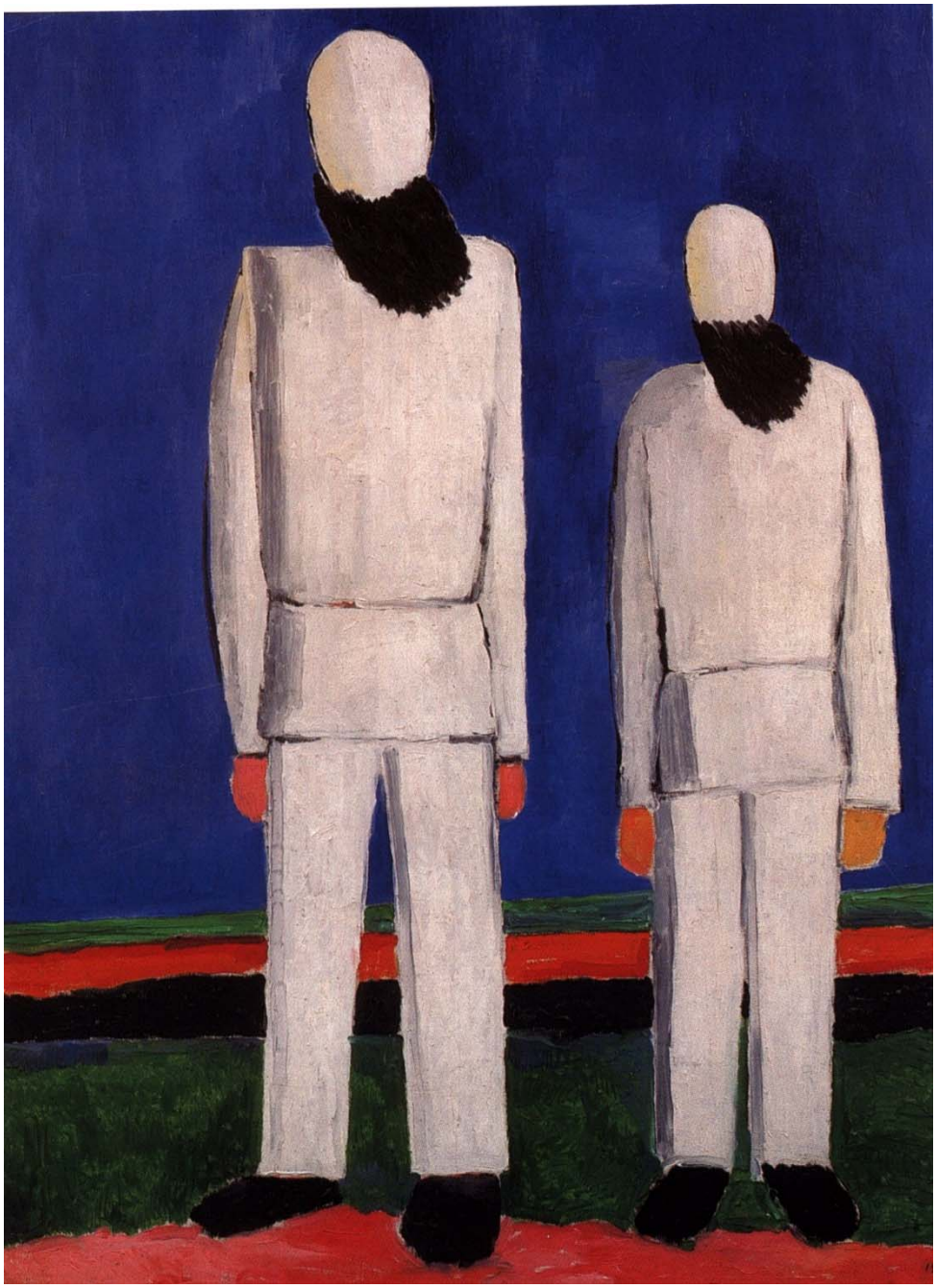


Abb. 46: Kasimir Malevič: Bauern, frühe 1930er Jahre.

Abb. 47: Kasimir Malevič: Komposition, um 1930-32.

XIV ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1
Vladimir Tatlin: Tafel No. 1 (Staro-Basmannaja), 1916, Bronze und Goldauflage, Öl und Eitempera auf Holz, 100 x 57 cm, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau.

Abb. 2
Vladimir Tatlin: Eck-Konterrelief, 1914-1915, Öl, Blech, Aluminium, Levkas, Draht, Befestigungselemente (nicht erhalten), Abbildung aus der Broschüre „Tatlin“ (hg. von der Zeitschrift „Novyj žurnal dlja vsech“ [Neues Journal für Alle], Petrograd 1915, o. S..

Abb. 3a
W. Zierrath: Zweizeilige Tasttafel und Versuch zu ihrer grafischen Übersetzung, Illustration in „Von Material zu Architektur“ (=Bauhausbücher 14), München 1929, Abb. 6, S. 26.

Abb.3b
Hilde Horn: Optische Übersetzung von Materialwerten (textur und faktur), Bauhaus 1924, Fotografie Consemüller/Bauhaus, Illustration in „Von Material zu Architektur“ (=Bauhausbücher 14), München 1929, Abb. 45, S. 62.

Abb. 4
László Moholy-Nagy: Verschiedene Fakturen desselben Ölpigments auf gleichem Grund in demselben Licht fotografiert, Illustration in „Von Material zu Architektur“ (=Bauhausbücher 14), München 1929, S. 65.

Abb. 5
Aleksandr Ivanov: Christus erscheint dem Volk, 1837-1857, Öl auf Leinwand, 540 x 750 cm, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau.

Abb. 6
Ilja Repin: Zaparoger Kosaken, 1891, Öl auf Leinwand, 203 x 358 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 7
Claude Monet: Kathedrale von Rouen am Mittag, 1893, Öl auf Leinwand, 101 x 65 cm, Puschkin-Museum, Moskau (Sammlung S. I. Ščukin)

Abb. 8
Vincent van Gogh: Nachtcafe, 1888, Öl auf Leinwand, 72,4 x 92,1 cm, Yale University Art Gallery, New Haven (Sammlung I. A. Morosov).

Abb. 9
David Burljuk: Landschaft, 1908, Öl auf Leinwand, 66,5 x 106 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 10
Michail Larionov: Streit in einer Taverne, 1911, Öl auf Leinwand, 70,7 x 93,6 cm, Staatliches Kunstmuseum, Nižnij Novgorod.

Abb. 11
Ilja Maškov: Portrait eines Jungen, 1909, Öl auf Leinwand, 119,5 x 80 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 12
Natalija Gončarova: Ringer, 1908 – 1909, Öl auf Leinwand, 100 x 122 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 13
Natalija Gončarova: Im Atelier der Künstlerin, 1908, Öl auf Leinwand, 109 x 97 cm, Regionales Kunstmuseum, Tula.

Abb. 14
Natalija Gončarova: Stilleben mit Früchten, 1908-1909, Öl auf Leinwand, 112 x 121 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 15
Ikone Muttergottes Eleusa, 1. Hälfte 13 Jh., Tempera auf Holz, 155,5 x 106,3 x 3 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 16 a
Theophan der Grieche: Fresko, Heiligendarstellung, 14. Jh., Kirche Christi-Verklärung in der Iline-Straße, Novgorod.

Abb. 16b
Heilige, Fresken in der Maria-Entschlafens-Kirche auf dem Volotov-Feld, Novgorod, 14 Jh. (zerstört), Fotografien von Leonid A. Maculevič1909-1910, veröffentlicht in „Pamjatniki drevnerusskogo iskusstva, Bd. 4, St. Petersburg 1912.

Abb.17
Natalija Gončarova: Evangelisten, 1911, Öl auf Leinwand, 204 x 58 cm (3 Tafeln), Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 18
Natalija Gončarova: Katze (lučistische Wahrnehmung von Rot, Schwarz und Gelb), 1913, Öl auf Leinwand, 84,5 x 83,8 cm, Guggenheim-Museum, New York.

Abb. 19
Michail Larionov, Portrait, Illustration in “Eselsschwanz und Zielscheibe”, Moskau 1913.

Abb. 20
Ljubov Popova: Italienisches Stilleben, 1914, Öl, Gips und Collage auf Leinwand, 61,5 x 48 cm, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau.

Abb. 21
Kasimir Malevič: Portrait Ivan Kljuns, 1913, Öl auf Leinwand, 112 x 70 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 22
Kasimir Malevič: Suprematismus (Supremus 56), 1916, Öl auf Leinwand, 80,5 x 71 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 23
Ivan Kljun: Selbstportrait mit Säge, 1914, Öl auf Leinwand, 71 x 62 cm, Staatliche Kustodiev-Gemäldegalerie, Astrachan.

Abb. 24
Ivan Kljun: Suprematismus, 1915, Öl auf Leinwand, 64,7 x 53,5 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 25
Michail Matjušin: Ausstellung des „Laboratoriums für organische Kultur“ am GINCHUK, 1924, Fotografie.

Abb. 26
Sofija Dymšic-Tolstaja: Faktur-Übung, um 1921, Öl auf Leinwand, Sand, Bitumen, 112 x 75,5 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 27 a
Aleksej Toporkov: Automobil, Illustration in “Technischer Alltag und zeitgenössische Kunst”, Moskau 1928.

Abb. 27 b
Aleksej Toporkov: Motorboot, Illustration in “Technischer Alltag und zeitgenössische Kunst”, Moskau 1928.

Abb. 28
Zeichnung für einen Stoffentwurf von L. Popova, Illustration in Aleksej Toporkov “Technischer Alltag und zeitgenössische Kunst”, Moskau 1928.

Abb. 29
Aleksandr Rodčenko: Varvara Stepanova in einem Kleid aus einem von ihr entworfenen Stoff, 1924, Fotografie, Familienarchiv Rodčenko.

Abb. 30
Utensilien für Stilleben, Grundlagenabteilung der VCHUTEMAS, 1920er Jahre, Fotografie, Privatarchiv Selim Chan-Magomedov.

Abb. 31 a
Aleksandr Rodčenko: Aufgabenstellung für den Kurs „Konstruktion“, um 1921, Familienarchiv Rodčenko.

Abb. 31 b
E. Bugrova: Abstrakte Komposition zum Thema „Farbe und Oberfläche“, 19210er Jahre, Öl auf Sperrholz, 60 x 44 cm, Privatbesitz (Archiv E. Bugrova).

Abb. 32
Ljubov Popova: Raum-Kraft-Konstruktion, 1921, Öl, Holzstaub auf Sperrholz, 112,7 x 112,7 cm, Sammlung George Costakis.

Abb. 33
Aleksandr Rodčenko: Dichte und Gewicht (aus der Reihe „Schwarze Bilder“), 1918, Öl auf Leinwand, 75 x 60 cm, Surikov-Kunstmuseum, Krasnojarsk.

Abb. 34
Aleksandr Rodčenko: Schwarz auf Schwarz (aus der Reihe "Schwarze Bilder“), 1918, Öl auf Leinwand, 84 x 66,5 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 35
Organismen vom Meeresgrunde, Illustration in „Wunder des Mikroskop“ von Moritz Willkomm, Leipzig 1878, S. 76.

Abb. 36
Aleksandr Rodčenko: Komposition No.65 (Rot und Gelb), 1918, Öl auf Leinwand, 90 x 62 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 37
Aleksandr Rodčenko: Weißer Kreis, 1918, Öl auf Leinwand, 89,2 x 71,5 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 38
Seiten aus Aleksandr Rodčenkos Ausgabe von Charles A. Young: The Sun, russische Übersetzung St. Petersburg 1914.

Abb. 39
Varvara Stepanova: Skizze des Atelier- und Wohnraums, 1920, Tagebuch, Familienarchiv Rodčenko.

Abb. 40
Aleksandr Rodčenko: Skizzen Linien, 1919, Notizbuch, Familienarchiv Rodčenko.

Abb. 41
Aleksandr Rodčenko: Linien, 1919, Öl auf Leinwand, 84,5 x 71,1 cm, Museum für Moderne Kunst, New York.

Abb. 42
Aleksandr Rodčenko: Reine Farben Rot, Gelb, Blau, 1921, 62,5 x 52,7 (52,7, 52,8) cm, Familienarchiv Rodčenko, Leihgabe im Staatlichen Puschkin-Museum Moskau.

Abb. 43
Aleksandr Dejneka: Einfahrt in die Grube, 1925, Öl auf Leinwand, 248 x 210 cm, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau.

Abb. 44
Kasimir Malevič: Faktur, Illustration in „Die gegenstandslose Welt“ (=Bauhausbücher 11), München 1927, Abb. 55, S. 40 („Die Struktur von Cezannes Malerei“), Abb. 56, S. 412 („Die Struktur einer impressionistischen Malerei“).

Abb. 45
Kasimir Malevič: „Pointel“ (Impressionismus), vermutlich Ende der 1920er Jahre, von Malevic auf 1906-1907 datiert, Öl auf Karton, 19,2 x 29,5 cm und 19,2 x 31 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 46
Kasimir Malevič: Bauern, frühe 1930er Jahre, Öl auf Leinwand, 99 x 74 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.
Kasimir Malevič: Rote Figur (Bauer in einer Landschaft), frühe 1930er Jahre, Öl auf Leinwand, 30 x 23,5 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

Abb. 47
Kasimir Malevič: Komposition, um 1930-32, Öl auf Leinwand, 40 x 56 cm, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg.

XV ABBILDUNGSNACHWEISE

Abbildungen 10, 11, 12, 13, 21, 22, 23, 24, 33, 34, 36, 37:
Ausst.-Kat. Chagall, Kandinsky, Malevič und die russische Avantgarde, hg. von Uwe M. Schneede, Ostfildern-Ruit 1998.

Abbildungen 20:
Ausst.-Kat. Ljubov Popova (1889 – 1924). Tochter der Revolution, hg. von Magdalena Dabrowski, Museum of Modern Art New York/ Museum Ludwig Köln, München 1991.

Abbildungen 9, 26:
Ausst.-Kat. Muzej v muzee. Russkij avangard iz kollekcii muzeja chudožestvennoj kul'tury v sobranii gosudarstvennogo russkogo muzeja [Das Museum im Museum. Die russische Avantgarde aus dem Bestand des Museums für Künstlerische Kultur in der Sammlung des Russischen Museums], hg. von Irina Karasik, Staatliches Russisches Museum, St. Petersburg 1998.

Abbildungen 14, 17, 18:
Ausst.-Kat. Natalija Gončarova – Gody v Rossii [Natalija Gončarova – Die Jahre in Russland], Staatliches Russisches Museum Sankt Petersburg, St. Petersburg 2002.

Abbildungen 3, 4:
Ausst.-Kat. Vladimir Tatlin. Retrospektive, hg. von Anatolij Strigalev und Jürgen Harten, Städtische Kunsthalle Düsseldorf/ Staatliche Kunsthalle Baden-Baden/ Staatliche Tretjakov-Galerie/ Staatliches Russisches Museum, Köln 1992.

Abbildungen 7, 8:
Ausst.-Kat**.** Morosow und Schtschukin**.** Die russischen Sammler, hg. von Georg-W. Költzsch, Museum Folkwang Essen, Köln 1993.

Abbildungen 16a:
Nikolaeva, L. A.: Velikij Novgorod, St. Petersburg 2011.

Abbildungen 27a + b, 28:
A.Toporkov: Techničeskij byt i sovremennoe iskusstvo, Moskau 1928.

Abbildungen 30, 31b:
Chan-Magomedov, Selim O. (Hg.): Vhutemas. Moscou 1920-1930, Paris 1990.

Abbildung 29:
Peter Noever (Hg.): Aleksandr M. Rodčenko, Varvara F. Stepanova. Die Zukunft ist unser einziges Ziel…., München 1991.

Abbildungen 31a, 40:
Aleksandr Rodčenko. Opyty dlja buduščego. Dnevniki, stat'i, pis'ma, zapiski, hg. von Aleksandr Lavrent'ev, Moskau 1996

Abbildungen 25:
Ausst.-Kat. Organica. The Non-Objective World of Nature in the Russian Avant-Garde of the 20th Century, hg. von Alla Povelikhina, Galerie Gmurzynska Köln, Köln 1999.

Abbildungen 5:
Blochel-Dittrich, Iris: Aleksandr Ivanov (1806-1858): vom “Meisterwerk” zum Bilderzuklus, Berlin 2004.

Abbildungen 35:
Willkomm, Moritz: Wunder des Mikroskops oder die Welt im Kleinen Raume. Für Freunde der Natur und mit Berücksichtigung der studierenden Jugend bearbeitet, Leipzig 1878.

Abbildungen 1, 2, 4:
Moholy-Nagy, László: Von Material zu Architektur (=Bauhausbücher 14), (Faksimile der 1929 erschienenen Erstausgabe mit einem Aufsatz von Otto Stelzer und einem Beitrag des Herausgebers), Mainz 1968.

Abbildungen 19:
Oslinnyj chvost‘ i mišen‘ [Eselschwanz und Zielscheibe], Moskau 1913.

Abbildungen 44:
Malewitsch, Kasimir: Die gegenstandslose Welt (=Bauhausbücher 11), München 1927.

Abbildung 6:
Bown, Matthew Cullerne: Socialist Realist Painting, New Haven/London 1998, S. 19.

Abbildungen 32, 41:
Ausst.-Kat. Velikaja utopija. Russkij i sovetskij avangard 1915 - 1932 [Die große Utopie. Russische und Sowjetische Avantgarde 1915 - 1932], Schirn Kunsthalle Frankfurt u.a., Bern/ Moskau 1993.

Abbildungen 43:
Ausst.-Kat. Müde Helden. Ferdinand Hodler, Aleksandr Dejneka, Neo Rauch, Hamburger Kunsthalle, hg. von Hubertus Gaßner, Daniel Koep und Markus Bertsch, München 2012.

Abb. 39:
Stepanova, Varvara: Čelovek ne možet žit‘ bez čudy [Varvara Stepanova. Der Mensch kann nicht ohne Wunder leben], hg. von Aleksandr Lavrentev, Moskau 1994.

Abb. 38, 42:
Ausst.-Kat. Rodčenko. Eine neue Zeit, hg. von Ortrud Westheider und Michael Philipp, Bucerius Kunstforum, München 2013.

Abb. 16b:
Freski cerkvi uspenija na Volotovom pole/Frescoes of the Church of the Assumption at Volotovo polye), hg. von M. V. Alpatov, Moskau 1977.

Abbildungen 45, 46, 47:
Ausst.-Kat. Kasimir Malevič. Das Spätwerk, Kunsthalle Bielefeld, Ostfildern 2000.

Abb. 15:
Petrova, Jewgenia (Hg.): The State Russian Museum. From the Icon to Modernism, St. Petersburg 2005.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit erkläre ich an Eides Statt, dass ich die vorliegende Arbeit selbstständig und ohne fremde Hilfe verfasst und keine anderen als die angegebenen Quellen und Hilfsmittel verwendet habe. Alle Stellen, die wörtlich oder sinngemäß aus Veröffentlichungen entnommen wurden, sind als solche kenntlich gemacht.

Alexandra Köhring Hamburg, im Dezember 2017