

Magdalena Nieslony

Bedingtheit der Malerei

Ivan Puni und die moderne Bildkritik

Gebr. Mann Verlag · Berlin

Gedruckt mit Unterstützung des
Förderungs- und Beihilfefonds Wissenschaft der VG WORT
Gefördert von der Benvenuto Cellini-Gesellschaft e. V. Frankfurt am Main

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 by Gebr. Mann Verlag · Berlin
www.gebrmannverlag.de
Bitte fordern Sie unseren Newsletter und Prospekte an.

Alle Rechte, insbesondere das Recht der Vervielfältigung und Verbreitung sowie der
Übersetzung vorbehalten. Kein Teil des Werkes darf in irgendeiner Form durch Fotokopie,
Mikrofilm, CD-ROM usw. ohne schriftliche Genehmigung des Verlages reproduziert
oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.
Bezüglich Fotokopien verweisen wir ausdrücklich auf §§ 53, 54 UrhG.

Gedruckt auf säurefreiem Papier, das die US-ANSI-Norm über Haltbarkeit erfüllt.

Papier: BVS matt
Schrift: Minion Pro
Covergestaltung unter Verwendung der Abbildung Ivan Puni: *Flucht der Formen*, 1919, Detail (vgl. Tafel 7) © VG Bild-
Kunst, Bonn 2016
Gestaltung und Layoutkonzeption: M&S Hawemann · Berlin
Satz: Gebr. Mann Verlag · Berlin
Druck und Verarbeitung: druckhaus köthen GmbH & Co. KG · Köthen
Printed in Germany · ISBN 978-3-7861-2764-2

Inhalt

Einleitung	7
Moderne Bildkritik	8
Bedingtheit (<i>uslovnost'</i>) der Malerei	9
Hybridität im Werk von Ivan Puni	11
Theoretische und ästhetische Praxis: methodologische Überlegungen	20
Opazität als Programm	27
<i>Fensterputz</i> , 1915	27
Die Bildmotive	33
Die Metaphorik des Titels	35
Der stumme Diskurs des Bildes	40
Verbale Opazität und verbalisierte Bedingtheit	48
Das Manifest zur <i>0,10</i> -Ausstellung	48
<i>Zeitgenössische Malerei</i> , 1923	51
Bedingungen und Bestimmungen der Malerei	61
Anti-Systematik	62
Mit Farben bedeckte Fläche	66

Dinghaftigkeit und Gemachtheit	70
Zwischen Malerei und Skulptur	70
Ausstellungen des Jahres 1915	76
Diskussionen über <i>faktura</i>	79
Konzeptualisierung des <i>veščizm/resizm</i> (Dingismus/Reismus).....	83
Darstellungskonventionen	87
Ikonische Differenz.....	95
Schriftähnlichkeit	109
Grenzen der Malerei.....	127
Bedingtheit (<i>uslovnost'</i>) im Diskurs der russischen Moderne	133
Forschungsstand	134
Der Auftakt des Diskurses in der Theaterkritik	137
Bedingtheit in der Kunstkritik der 1910er und 1920er Jahre.....	141
Um 1912	143
Utopien visueller Unmittelbarkeit	144
Die Anerkennung der Bedingtheit	186
Transparenzkritik in der westlichen Bildtheorie	213
Russische Rezeption westlicher Bildtheorie.....	213
Das Paradigma des transparenten Bildes.....	224
Die Trübung des Bildes	228
Das Modell der Sprache	228
Relationalität bildlicher Elemente	231
Bild als Schrift	235
Opazität als Signum der Moderne.....	238
Die Semiologie des Kubismus	238
Moderne Opazität als Produktion von „reiner Sichtbarkeit“.....	243
Farbtafeln.....	247
Zusammenfassung.....	265
Literaturverzeichnis.....	269
Abbildungsnachweis	295
Dank.....	297
Register	299

Einleitung

Die Kritik am mimetischen Bildbegriff wird spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert in vielen verschiedenen Medien, Formen und Argumenten formuliert und umfasst Vorstellungen über bildliche Darstellung, die einander häufig widersprechen. Die vorliegende Studie legt einen bisher kaum beachteten Teil dieser Kritik frei, den für die russische Moderne zentralen Diskurs der Bedingtheit (*uslovnost'*) der Malerei, in dem die materiellen, strukturellen, formalen und historischen Bedingungen dieses Mediums verbal und bildnerisch thematisiert werden. Auf dem Prüfstein steht dabei nichts Geringeres als die althergebrachte Vorstellung von der Natürlichkeit und der Transparenz der bildlichen Nachahmung. Insofern gehört dieser spezifisch russische Diskurs der Bedingtheit zum weitaus umfangreicheren Diskurs der Opazität der Medien, der auch westeuropäische und US-amerikanische Kunsttheorie und -geschichte umfasst.¹

1 Allgemein zur Transparenz- und Opazitätstheorie der Kunst siehe Danto 1981/1999, Kap. 6 „Kunstwerke und reine Darstellungen,“ insbesondere S. 240–245; Boehm, Wiederkehr 1994, S. 33. Wie Emmanuel Alloa bemerkt, wurden Opazität und Transparenz als Begriffe, „zwischen denen die Rede über Kunstwerke oszillierte und in denen sie sich kristallisierte“, erst neuerdings zu Grundkategorien des kunstwissenschaftlichen Diskurses erhoben. Die Begriffsgeschichte von Transparenz und Opazität und die Geschichte der damit benannten Konzepte geht aber, wie Alloa zeigt, bis in die Antike zurück und sei noch nicht geschrieben; siehe Alloa, Transparenz/Opazität 2011, S. 445. Alloa selbst unternimmt eine historische und systematische Analyse der *philosophischen* Konzeptualisierung von Transparenz und Opazität sowie von der ambiguen, beide Pole umfassenden Kategorie des Durchscheinenden bis ins 18. Jahrhundert in seiner grundlegenden Studie über *Das durchscheinende Bild*, siehe Alloa, Bild 2011. Zur Opazität als Kategorie der Medientheorie und deren Verbindung mit poetologischen und ontologischen Reflexionen bei Franz Kafka und Martin Heidegger siehe Rautzenberg 2012.

Die vorliegende Untersuchung nimmt ihren Ausgang in der Betrachtung einer überschaubaren Werkgruppe eines einzigen Malers. Ivan Albertovič Puni (1892–1956) schuf zwischen 1914 und 1921 medial hybride Arbeiten, die in diesem Zusammenhang von besonderem Interesse sind, weil sie – so meine These – Bedingtheit und Opazität der Malerei zu ihrem eigentlichen Thema machen. Die Diskussion von Punis Position im Verhältnis zu ästhetischen und theoretischen Äußerungen seiner Zeitgenossen erlaubt es darüber hinaus, das diskursive Feld der russischen Avantgarde neu zu kartographieren und, in einem weiteren Schritt, die russische Debatte im zeitlich wie geographisch erweiterten Rahmen der westlichen Bildkritik zu verorten.

MODERNE BILDKRITIK

In der gegenwärtigen Forschung wird der Begriff der Opazität vor allem mit den Schriften von Louis Marin assoziiert, der darunter die selbstreflexive Dimension der Malerei versteht. Der im 17. Jahrhundert entwickelten Zeichenlehre der Schule von Port-Royal folgend, bestimmt Marin Opazität als eine wesentliche Eigenschaft des mimetischen Bildes. Jede Repräsentation, sei sie sprachlich oder bildlich, präsentiere sich als etwas repräsentierend.² Dieses Verständnis der doppelten, transitiven und reflexiven Natur der Darstellung kennzeichnet für Marin die moderne Repräsentation, die er anhand von Werkbeispielen aus dem italienischen Quattrocento analysiert.³ Wie Marin verstehe auch ich unter Opazität die selbstreflexiven Qualitäten der Malerei, also die Summe der Elemente, die die gemalte Illusion stören, die transitive Transparenz der Leinwand trüben und den Betrachter auf diese Weise mit dem Medium der Darstellung konfrontieren. Im Unterschied zu Marin gehe ich aber der historischen Dimension der Opazität nach. Die Radikalisierung des bildlichen Selbstbezugs und der damit einhergehende Bildbegriff können nämlich als wesentliche Momente der künstlerischen Kritik an idealistischen Implikationen traditioneller mimetischer Bildtheorie verstanden werden, wie Philippe Junod zeigt.⁴ Der Begriff „Opazität“ tritt erst seit den 1940er Jahren häufiger in der modernistischen Kunstliteratur auf und kommt in den von mir berücksichtigten russischen Quellen meistens in adjektivischer Form vor.⁵ Die mit der Metapher der Undurchsichtigkeit gemeinten Eigenschaften des Bildes stehen aber nach Junod spätestens seit dem ausgehenden 19. Jahrhundert im Zentrum moderner Kunst und Kunsttheorie. Eine zentrale Rolle in diesem Prozess der

2 Marin 1989/2004, S. 9 und S. 74.

3 Auch Klaus Krüger thematisiert die Kategorien und die Metaphern der Transparenz und der Trübung im Zusammenhang mit der frühneuzeitlichen Malerei, siehe Krüger 2001, insbesondere Kap. I. 2.

4 Junod 1976. Regine Prange thematisiert einen weiteren Aspekt moderner Opazität: Anders als die mit Momenten der Transparenz ausbalancierte Opazität der neuzeitlichen Repräsentation verweigere diese eine Sinnkonstruktion, siehe Prange, Sinnoffenheit 2010, bes. S. 131–133.

5 Für die Kunstliteratur (Künstlerschriften, Kunstkritik und Kunstgeschichte etwa) steht eine historische Analyse des Begriffspaars Transparenz/Opazität noch aus. Mit einiger Selbstverständlichkeit wird der Terminus „Opazität“ in der Kunstkritik von Clement Greenberg um 1940 verwendet, siehe beispielsweise Greenberg 1940/1997, S. 72. Auch die russischen Autoren verwenden die Dichotomie von Transparenz und Opazität, so z.B. wenn sie den unkünstlerisch-kommunikativen Ausdruck dem künstlerisch-ästhetischen gegenüberstellen. Ak-senov 1917/1998, S. 523 benutzt *neprozračnost'* (Undurchsichtigkeit bzw. Opazität) und *neprozračnyj* (undurch-

‚Trübung‘ des Repräsentationsbegriffs spielt Konrad Fiedler, da dieser das Bild nicht als Abbild einer gegebenen Realität, sondern als deren eigentliche Produktion auffasst. Im Anschluss an Junod untersuche ich einige der bekannteren Autoren, die Fiedlers Ästhetik adaptiert und ihre eigene Bildtheorie verstärkt am Modell der Sprache ausgerichtet haben, wie zum Beispiel Adolf von Hildebrand und Daniel-Henry Kahnweiler. Der russische Diskurs der Bedingtheit wird von mir im Kontext dieser Denktradition verortet. Ich zeichne hierfür die zahlreichen inhaltlichen Parallelen, expliziten Bezugnahmen und die damit verbundenen Wechselwirkungen der russischen mit der westlichen Kunsttheorie nach, und zwar bis hin zu zeitgenössischen Autoren wie Yve-Alain Bois und Rosalind Krauss. Die am Beispiel Marins erläuterte gegenwärtige Reflexion über die universelle Geltung bildlicher bzw. medialer Opazität erscheint vor diesem Hintergrund als ein Teil und zugleich als eine Folge der modernen Bildkritik. Mein Interesse an der russischen Avantgarde ist daher kein bloß historisches, sondern es ist zugleich durch die fortbestehende Aktualität ihrer kritischen Impulse auch in der westlichen Kunst und Kunsttheorie begründet, die bis in die jüngste Vergangenheit Opazität der Malerei diskutieren.

BEDINGTHEIT (*USLOVNOST'*) DER MALEREI

Im russischen Kontext ist der Diskurs der Opazität zu Beginn des 20. Jahrhunderts aufs Engste mit dem Begriff der Bedingtheit (*uslovnost'*) verbunden, dessen Geltung für die bildende Kunst unter anderem von Kazimir Malevič, Nikolai Tarabukin, Ivan Aksenov und Viktor Šklovskij diskutiert wird. Der Terminus *uslovnost'* zeigt hier im Allgemeinen das Gegenteil der Natürlichkeit von Darstellung bzw. von Ausdruck an. Doch was bedeutet er genau? Die Frage ist nicht einfach zu beantworten, und gerade darin liegt wohl sein kunstkritischer Erfolg. Durch die semantische Polyvalenz von *uslovnost'* entwickelt sich die russische Debatte um Bedingtheit auf eine spezifische Art, die sich sowohl durch die Vielfalt der analysierten Bedingungen als auch durch die intensive Diskussion des Zeichencharakters der bildlichen Darstellung auszeichnet. Die verschiedenen Bedeutungsebenen von *uslovnost'*, die bei der Verwendung des Begriffs je nach Kontext aktualisiert werden, erschweren seine systematische Erfassung. Bei der Lektüre der russischen Kunsttheorie der ersten Jahrzehnte des 20. Jahrhunderts lässt sich jedoch deutlich erkennen, dass der Terminus als eine Art *umbrella term* für diejenigen Aspekte der Kunst fungiert, die diese von der Nicht-Kunst unterscheiden, wie zum Beispiel die Konventionalität der Darstellungsmittel oder die narrative Fiktionalität der Werke. Andererseits umfasst *uslovnost'* aber auch die Materialität und die technischen Momente der Malerei, also diejenigen medialen Aspekte, die die Werke zu Gegenständen in der Welt machen und von mentalen Vorstellungen oder Wahrnehmungsinhalten differenzieren.

Trotz der eminenten Bedeutung des russischen Diskurses der Bedingtheit in jener Zeit wird dieser in der Forschung kaum wahrgenommen, was vor allem an derselben semantischen

sichtig bzw. opak) in Bezug auf Picassos Malerei; andere Autoren verwenden als Gegensatz von Transparenz oft die Begriffe *faktura* (dt. etwa „Machart“) und *vešč* (Ding), wie noch genauer zu zeigen sein wird. Siehe hierzu beispielsweise Šklovskij, *Faktur* 1920/1987, S. 408.

Polyvalenz liegen dürfte, die ihn so fruchtbar für die Kunsttheorie macht. Für die russische Avantgarde-Forschung mag die fehlende Beachtung des Diskurses zudem damit verbunden sein, dass *uslovnost'* seit den 1960er Jahren vor allem im Sinn von „Fiktionalität“ als Moment des Sozialistischen Realismus diskutiert wird. Für die Forscher, die auf Übersetzungen angewiesen sind, besteht die Hürde hingegen vor allem darin, dass der Terminus in den meisten Übertragungen in nicht-slawische Sprachen in verschiedene Bedeutungsvarianten aufgesplittet und auf diese Weise sozusagen unsichtbar gemacht wird.

Will man *uslovnost'* als Fachbegriff erhalten, sollte dieser wörtlich mit „Bedingtheit“ wiedergegeben werden; im Fall einer konsequenten Verwendung dieser Übersetzung bedarf es aber erläuternder Ausführungen, weil die im Russischen vorhandenen semantischen Konnotationen in Bedeutungsfelder reichen, die das deutsche Wort nicht erfasst. Das Substantiv *uslovnost'* geht auf das Adjektiv *uslovnyj* zurück, das wiederum „vom Substantiv *uslovie* mit den Grundbedeutungen ‚Abrede, Verabredung‘ abgeleitet ist“⁶ und heute in der Regel für „Bedingung“ verwendet wird.⁷ Im alltäglichen Sprachgebrauch bedeutet *uslovnost'* neben „Bedingtheit“ oder „Konvention“ auch „Formalität“ und „Formsache“. Das Adjektiv *uslovnyj*, das mit „bedingt, konventionell“ zu übersetzen ist, kommt in so verschiedenen Zusammensetzungen vor wie *uslovnoe soglasie* („[bloß] bedingte Zustimmung“) oder *uslovnyj refleks* („bedingter Reflex“, wie beim Pavlovschen Hund, bei dem der Speichelfluss als ein bedingter, weil nicht angeborener, sondern erlernter Reflex bestimmt wird). In seinem wörtlichen Sinn von „vereinbart, verabredet, abgemacht“ bezeichnet das Adjektiv *uslovnyj* auch Täuschungen aller Art: *uslovnyj znak* („vereinbartes Zeichen, Kartenzeichen“) oder *uslovnyj adres* („Deckadresse“). Das grammatische „Konditional“ heißt *uslovnoe naklonenie*. Das Adverb *uslovno* kann am besten mit „relativ“ übersetzt werden: *vse eto uslovno* heißt etwa: „das alles ist relativ“, „das alles ändert sich je nach den Umständen“. Fasst man diese Übersetzungsmöglichkeiten zusammen, so zeigt sich das Bedeutungsfeld von „bedingt, konventionell, verabredet, absichtlich täuschend, relativ“.⁸ Bereits diese knappen Ausführungen machen deutlich, inwiefern *uslovnost'* dazu geeignet ist, im ästhetischen Diskurs als Gegenpol zum Naturalismus zu dienen, aber auch, dass der Begriff ein großes Potential für unterschiedliche inhaltliche Bestimmungen dieser Negation bietet.

Dementsprechend werden in der Kunstliteratur unterschiedliche Bedeutungsaspekte des Adjektivs *uslovnyj* aktualisiert, wie den Ausführungen des Literaturwissenschaftlers und Übersetzers Klaus Städtke zu entnehmen ist. In Bezug auf Kunst könne *uslovnyj* „stilisierend“, „überhöht“, „symbolhaft“ und „theatralisch“ meinen. Da sich diese Bedeutungen kaum in der deutschen „Bedingtheit“ finden lassen, trifft Städtke wie die meisten anderen Übersetzer die Entscheidung, *uslovnost'* in verschiedenen Kontexten unterschiedlich ins Deutsche zu übertragen.⁹ Die einschlägigen Fachwörterbücher und Lexika bestätigen diese semantische Polyvalenz.

6 Seemann 1984, S. 221.

7 Großwörterbuch Russisch-Deutsch 2005.

8 Ebd.

9 Städtke 1982, S. 217–218. Die von Klaus Städtke übersetzte Studie heißt im russischen Original *Jazyk živopisnogo proizvedenija. Uslovnost' drevnego iskusstva*. Siehe Žegin, Sprache 1970/1982. Die Schwierigkeit, für den Fachbegriff *uslovnost'* eine adäquate deutsche Entsprechung zu finden, thematisieren auch andere Übersetzer von russischen kunsttheoretischen Texten der Moderne, wie zum Beispiel Willi Beitz: „Es gibt im Deutschen keinen

So überträgt Karlheinz Kasper *uslovnost'* mit „Fiktionalität; Konvention; Verfremdung (bei der künstlerischen Widerspiegelung der Wirklichkeit); überhöhte, uneigentliche, nicht ‚lebensähnliche‘ Darstellung“.¹⁰

Anders als heute wurden *uslovnost'* und *uslovnyj* in der russischen Kunstliteratur um 1915 mit vollkommener Selbstverständlichkeit als Attribut der Malerei benutzt und kaum erläutert oder gar definiert. Dies zeigt deutlich, dass es sich um ein in dieser Zeit längst bekanntes Konzept handelt, was jedoch nicht bedeutet, dass dieses einheitlich verstanden und bewertet wurde. Die Kunstkritiker und -theoretiker erklären dennoch kaum, was sie mit „Bedingtheit“ eigentlich meinen, und vielleicht ist es dieser beiläufigen Verwendung des Wortes geschuldet, dass die Forschung zu diesem Thema weitgehend schweigt. In meiner Studie werde ich darlegen, warum die Bedingtheit der Kunst als ein zentrales Problem der theoretischen und ästhetischen Praxis der Avantgarde aufzufassen ist.

HYBRIDITÄT IM WERK VON IVAN PUNI

Zwischen 1914 und 1921 schuf Puni eine kleine Gruppe von Werken, die zum Merkwürdigsten gehören, was die russische Avantgarde hervorbrachte. Dank der einprägsamen Form sowie der kühnen und anspielungsreichen Verwendung eines echten Hammers wurde sein ursprünglich schlicht als *Mertvaja natura* (Stilleben) betiteltes *Relief mit Hammer* (1915/1921) gar zum Emblem der *Großen Utopie* der Avantgarde (Abb. 1).¹¹

Mit ähnlich radikalen Einfällen warten Punis frühe Arbeiten häufig auf. Einige Gemälde zeigen nur abstrakte Flächen und Schriftzeichen (Tf. 1), andere sind völlig gegenstandslos (Tf. 2), wieder andere ‚entfalten sich‘ in die dritte Dimension und werden zu *živopisnye skulptury*, zu „malerischen Skulpturen“ (Tf. 3 und Tf. 4).¹² Nur selten bleiben Punis frühe Arbeiten in den medialen Grenzen der Malerei, meistens überschreiten sie diese und adaptieren Elemente anderer Medien wie Skulptur oder Schrift. Genauso frappierend wie die einzelnen Arbeiten erscheint die mediale und stilistische Vielfalt, die sich in der Zusammenschau zeigt. Betrachtet

Begriff, der dem russischen genau entspricht. Unter *uslovnost'* versteht die sowjetische Literaturwissenschaft eine Vielzahl von künstlerischen Erscheinungen, die im weiteren Sinne einfach als Ausdruck dessen zu werten sind, daß Kunst niemals als bloße Kopie der Wirklichkeit, sondern immer als eine ‚zweite Wirklichkeit‘ zu verstehen und deshalb als eine Art Gleichnis zu nehmen ist (deshalb gestattet der Begriff *uslovnost'* in gewissem Maße auch die Übersetzung ‚Gleichnishaftigkeit‘). Im engeren Sinne wird aber unter *uslovnost'* diejenige Darstellungsweise verstanden, wo die relative Autonomie der Kunst gegenüber der Wirklichkeit, das heißt das freie Spiel, die Schöpfung der künstlerischen Phantasie, die bis ins Phantastische reichen kann [...], besonders augenfällig hervortritt.“ Beitz 1973, S. 515. Weitere Übersetzer werden von Seemann 1984, S. 218–219 angeführt.

¹⁰ Kasper 1978, S. 55.

¹¹ Ausst.-Kat. Große Utopie 1992; die englische und die niederländische Ausgaben des Ausstellungskatalogs bilden Werke anderer Künstler auf ihren Umschlägen ab. Die Titel der Arbeiten stammen nur zum Teil von Puni; wenn ein Originaltitel bekannt ist, gebe ich diesen in Russisch an, dann in Übersetzung; ansonsten benutze ich die in der Primär- und Sekundärliteratur am häufigsten verwendeten Titel.

¹² Die Bezeichnung *živopisnaja skulptura* (malerische Skulptur) stammt von Puni selbst. Er verwendet sie als eine Art Gattungsname für Werke, die heutzutage meistens als „Bildreliefs“ benannt werden.