

Ada Raev und Isabel Wünsche

# **KURSSCHWANKUNGEN**

Russische Kunst  
im Wertesystem der europäischen Moderne

**Lukas Verlag**

Abbildungen auf dem Umschlag:

Jelena Kitaewa: Neues Geld, 100 Rubel, Puschkin (Vorderseite), 1996, Computergrafik, 87 × 198 cm,  
Gelman-Galerie Moskau

Jelena Kitaewa: Neues Geld, 3 Rubel, Malewitsch (Rückseite), 1996, Computergrafik, 87 × 198 cm,  
Gelman-Galerie Moskau

© by Lukas Verlag  
Erstausgabe, 1. Auflage 2007  
Alle Rechte vorbehalten

Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte  
Kollwitzstraße 57  
D-10405 Berlin  
[www.lukasverlag.com](http://www.lukasverlag.com)

Lektorat und Satz: Susanne Werner  
Reprographie und Umschlag: Lukas Verlag  
Druck: Hubert & Co., Göttingen

Printed in Germany  
ISBN 978-3-86732-012-2

# Inhalt

Dank	9
<b>Einleitung</b>	11
<b>Einführung</b>	
Einheit und Vielfalt. Die gewandelten Perspektiven in der Betrachtung der europäischen Moderne ISABEL WÜNSCHE	19
Nationales Selbstverständnis, Präsentationsformen und Wahrnehmungsmuster russischer Kunst im Westen ADA RAEV	30
Russische Bestseller. Der internationale Kunstmarkt als Indikator für die Wertschätzung von russischer Kunst seit 1988 WALTRAUD BAYER	43
<b>Kulturelle Verheißungen des jeweils Anderen</b>	
Orest Kiprenski. Eine Figur im russischen Kunstdiskurs zu Beginn des 19. Jahrhunderts ANTONIA NAPP	57
Die Bibelskizzen des Alexander Iwanow. Gescheiterte Romantik, vorweggenommener Symbolismus oder unfreiwillige Postmoderne? IRIS BLOCHEL-DITTRICH	66
Iwan Puni zwischen Paris und Petersburg MAGDALENA NIESLONY	76
»Steppe und Motor«. Erich Mendelsohn über Russland ITA HEINZE-GREENBERG	83
Das Kindliche als Verfremdungsverfahren in den späten konzeptualistischen Werken von Wiktor Piwowarow WOLFGANG SCHLOTT	93

## **Figuren der Grenzüberschreitung**

- Ilja Repin. »Wahrheit des Lebens« oder sozial(istisch)er Realismus? 103  
ELINA KNORPP
- »Und vielleicht wird mich Europa lieben und mit ihm mein Russland.«  
Der Grenzgänger Marc Chagall 112  
KAROLINE HILLE
- Kasimir Malewitsch.  
Konzeptueller Maler und Ideengeber der Leningrader Architekturmoderne 120  
CHRISTIAN HUFEN
- Die Legende vom russischen Künstler. Eduard Steinberg 129  
CLAUDIA BEELITZ
- Maxim Kantor. Kunst im Grenzraum von Avantgarde und Tendenz 138  
LAURA GIESER

## **Ausstellungen als Instrument zur Kanonbildung**

- Die Russen und »DER STURM« 149  
MARINA DMITRIEVA
- Die russischen Avantgardemuseen (1918–1928) 157  
CHRISTIANE POST
- Zwischen Unstimmigkeit und Andersdenken. Inoffizielle sowjetische Kunst  
auf der Biennale di Venezia 1977 166  
VALENTINA PARISI
- Der russische Pavillon auf der Biennale di Venezia 1995. Auf der Suche  
nach einem repräsentativen Bild der aktuellen russischen Kunst 172  
SANDRA FRIMMEL

## **Nationale Selbstkonstruktionen im Dialog**

- Farbe und Material in der russischen Avantgarde. Die Frage nach  
einer nationalen Kunst 183  
ALEXANDRA KÖHRING
- Pawel Florenski – El Lissitzky. Raumkonzepte zwischen russischer Tradition  
und internationaler Moderne 191  
ALEXANDRA KÄSS

Die Malerei der russischen Avantgarde und die tschechoslowakische  
Kunstgeschichte der Zwischenkriegszeit. Ludovít Fulla  
DUŠAN BURAN 198

Die »totale« Installation von Ilya Kabakov als Bindeglied zwischen Ost  
und West 207  
RUTH LANGEN-WETTENGL

Die westliche kunstkritische Rezeption Ilya Kabakovs 216  
REGINE RAPP

### **Entgrenzungen künstlerischen Handelns**

Érté, George Hoyningen-Huene und Alexey Brodovitch.  
Russische Kultur und künstlerische Modevermittlung im Westen 227  
BURÇU DOGRAMACI

Kollektive Aktionen. Ästhetische Grenzerfahrungen in den Performances  
des Moskauer Konzeptualismus 236  
SABINE HÄNSGEN

Vom Künstleringenieur zum Kunstvermittler. Zur (künstlerischen) Arbeit  
in Konstruktivismus und Konzeptkunst 245  
MANUELA SCHÖPP

### **Anhang**

Bildnachweis 255  
Register 256



## Dank

Die vorliegende Publikation geht auf das Symposium »Der Beitrag der russischen Kunst zur europäischen Moderne« zurück, das im August 2006 an der International University Bremen in Zusammenarbeit mit der Humboldt-Universität zu Berlin stattgefunden hat. Die erfolgreiche Durchführung des Symposiums und die zügige Publikation dieses Bandes wären ohne die großzügige finanzielle Unterstützung der Karin und Uwe Hollweg Stiftung nicht möglich gewesen. Dafür möchten wir uns im Namen aller Beteiligten herzlich bedanken. Dem Botschafter der Russischen Föderation in der Bundesrepublik Deutschland, S. E. Herrn Vladimir V. Kotenev, danken wir dafür, dass er die Schirmherrschaft über das Symposium übernommen hat. Mit der International University Bremen stand uns eine Institution zur Seite, die in allen Phasen der Vorbereitung und Durchführung des Symposiums ein verlässlicher Partner gewesen ist und die zweitägige Veranstaltung aktiv unterstützt hat. Unser besonderer Dank gilt in diesem Zusammenhang Elina Knorpp, deren organisatorisches Engagement wesentlich zum Gelingen des Symposiums mit seiner anregenden Diskussionsatmosphäre beigetragen hat. Den Hauptanteil am Erfolg des Symposiums wie auch am Zustandekommen der Publikation haben natürlich die TeilnehmerInnen und AutorInnen, wofür wir ihnen herzlich danken. Dem Kunstgeschichtlichen Seminar der Humboldt-Universität zu Berlin danken wir für die logistische Unterstützung und Horst Bredekamp persönlich für den großzügigen finanziellen Zuschuss zur Publikation. Wir freuen uns, dass der von Frank Böttcher geleitete Lukas Verlag für Kunst- und Geistesgeschichte Interesse an unserem Buchprojekt gezeigt und seine professionelle Realisierung übernommen hat. Susanne Werner danken wir für das sorgfältige Lektorat und die graphische Gestaltung.





## Einleitung

Mit dem Buch »Kursschwankungen: Russische Kunst im Wertesystem der europäischen Moderne« liegt eine Publikation vor, die sich einem Phänomen widmet, das seit Jahrzehnten Teil des kulturellen Diskurses in Deutschland ist, bisher aber nicht explizit aus einer epochenübergreifenden Perspektive behandelt worden ist. Auf dem vorangegangenen Symposium »Nähe und Ferne. Der Beitrag der russischen Kunst zur europäischen Moderne« stand das Verhältnis der russischen Kunst zur gesamteuropäischen Kunstentwicklung vom frühen neunzehnten bis ins ausgehende zwanzigste Jahrhundert im Mittelpunkt der Diskussion.

Der Schirmherr des Symposiums, S. E. Vladimir V. Kotenev, umriss in seinem Grußwort den Ausgangspunkt und die Richtung unserer Überlegungen folgendermaßen: »Während ihrer Reifung hat sich die junge russische weltliche Kunst an den westlichen Mustern orientiert. Dabei haben die russischen Künstler in diesen so genannten Lehrjahren aber auch unaufhaltsam nach der eigenen Identität gesucht und ihre Inspiration aus der Geschichte und den Traditionen des Landes geschöpft. Später sind viele russische Künstler selbst zu Ideengeneratoren und maßgeblichen Impulsgebern für die Entwicklung der Kunst Europas geworden. Kandinsky, Malewitsch, Muchina, Kabakov, Bulatov und viele, viele andere namhafte Vertreter der russischen Kunst sind jetzt aus dem gesamteuropäischen kulturellen Kontext nicht wegzudenken.«

Die eingereichten Beiträge deckten einerseits den zeitlich bewusst breit gefassten Rahmen der Symposiumsthematik ab und machten andererseits die traditionell selektive Wahrnehmung russischer Kunst sowohl in der älteren als auch in der jüngeren deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung deutlich. Es stellte sich schnell heraus, dass die jeweilige Fokussierung auf bestimmte Stilrichtungen, Ismen, Themen, Künstlerinnen und Künstler und deren wechselnde Bewertung wesentlich durch politische Konstellationen sowie durch kulturelle und nationale Stereotypen beeinflusst worden sind. Aus der Zusammenschau der einzelnen Beiträge des Symposiums ergab sich als übergreifender Erkenntnisgewinn auch der stärker analytische und bildhafte Titel der Publikation.

Das Buch gliedert sich in sechs Kapitel, die jene thematischen Schwerpunkte widerspiegeln, die sich im Verlauf der Diskussion auf dem Symposium herauskristallisierten. Sie fassen die behandelten Themen unter inhaltlichen Gesichtspunkten und jeweils chronologisch angeordnet zusammen. Die Transliteration folgt im Haupttext der Aufsätze der Duden-Transliteration. Dabei entspricht die Schreibweise von russischen Künstler- und Eigennamen der in Deutschland bzw. im Westen üblichen Form. In den Fußnoten wird bei der Angabe von russischsprachigen Publikationen hingegen die wissenschaftliche Transliteration verwendet. Jeder Beitrag enthält maximal vier Abbildungen.

Im Einführungskapitel werden die wissenschaftsgeschichtlichen sowie die politischen, kulturellen und ökonomischen Rahmenbedingungen für die Wahrnehmung

der russischen Kunst im gesamteuropäischen Kontext erörtert. Der Beitrag von Isabel Wünsche beschäftigt sich mit der Uneinheitlichkeit und wechselnden politischen Auslegung des kulturellen Modernebegriffs von der Französischen Revolution bis heute. Dabei geht es insbesondere um den jeweiligen Stellenwert der russischen Kunst und Kultur bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges, in der Phase des Kalten Krieges und der Perestroika sowie nach dem Zerfall des Ostblocks. In diesem Prozess verlor Russland nicht nur seinen Supermacht-Status, sondern wurde in der Wahrnehmung des Westens politisch und kulturell immer weiter an den Rand Europas gedrängt. Ada Raev verfolgt die kulturelle Selbstrepräsentation Russlands seit der Wiener Weltausstellung von 1873 anhand von international wichtigen Ausstellungen russischer Kunst im Westen. Die behandelten Beispiele zeigen, dass langfristig wirksame nationale Stereotypen bis heute sowohl die russischen Präsentationsformen als auch deren westliche Wahrnehmung prägen, wobei offensichtliche und weniger deutliche gegenseitige Bezugnahmen herausgearbeitet werden. Waltraud Bayer führt mit der Analyse des internationalen Kunsthandels der letzten beiden Jahrzehnte eindrücklich vor Augen, dass der Marktwert russischer Kunst nicht unwesentlich von deren ideeller Wertschätzung beeinflusst wird. Dabei gilt es zu berücksichtigen, dass in den sowjetischen Nachfolgestaaten in kürzester Zeit eine neue finanzstarke Klientel entstanden ist, die in private wie korporative Sammlungen ebenso investiert wie in künstlerische Projekte. Bemerkenswerterweise setzt deren Bedürfnis, ihr Selbstverständnis vor allem durch den Besitz von nationalen Kulturgütern zu definieren und zu legitimieren, internationale Trends am Kunstmarkt und wirkt auf die westliche Wertschätzung russischer Kunst zurück.

Das zweite Kapitel ist den kulturellen Verheißungen des jeweils Anderen gewidmet. Seit der Romantik definierten sich auch die russischen Künstler zunehmend aus eigener Entscheidung in einem gesamteuropäischen Kontext, ohne ihre russische Herkunft zu verleugnen. Wie anhand der Beiträge von Antonia Napp über den Porträtisten Orest Kiprenski und Iris Blochel-Dittrich über den Historienmaler Alexander Iwanow deutlich wird, erfolgte die angestrebte Horizonterweiterung häufig durch institutionell geförderte Auslandsaufenthalte von unterschiedlicher Dauer. Am Beispiel des künstlerischen Werdegangs von Kiprenski und seiner in Russland von Anfang an gegensätzlichen Bewertung wird ein auch bei anderen Künstlern immer wieder zu beobachtender Widerspruch aufgezeigt: das Dilemma, westlich geprägten ästhetischen Ansprüchen zu genügen und gleichzeitig »russische Kunst« hervorzubringen. Blochel-Dittrich dekonstruiert in ihrer Interpretation der in Italien entstandenen Bibelskizzen von Iwanow, die sich auf »Das Leben Jesu« von David Friedrich Strauß beziehen, den von russischer Seite bis heute gepflegten und ausdrücklich »russisch« apostrophierten Genie-Kult des Künstlers, indem sie dessen Verfahrensweise bei der Arbeit an den für einen monumentalen Zyklus gedachten Blättern dezidiert auf funktionale Anforderungen und im Westen übliche typologische Zusammenhänge zurückführt. Auch im frühen 20. Jahrhundert reisten russische Künstler in den Westen und machten sich dort mit den neuesten künstlerischen Tendenzen vertraut. Magdalena Nieslony erörtert am Beispiel der Bildreliefs von Iwan Puni, inwieweit es dem Künstler ge-

lungen ist, eine Synthese zwischen kubistischer Assemblage und selbstreferenziellen Bildzeichen herzustellen, wemgleich ihm von russischer Seite wiederholt vorgeworfen wurde, zu »ausländisch« zu sein. Nach der Oktoberrevolution von 1917 wurde die junge Sowjetunion auch zum Aktionsraum für westliche Künstler. Am Beispiel des Architekten Erich Mendelsohn zeigt Ita Heinze-Greenberg die nicht zufällige Diskrepanz zwischen der zunächst vielversprechenden Bekanntschaft mit dem unbekanntem Land und der aufgrund überzogener Erwartungen wachsenden Enttäuschung über die konkreten Realisierungsmöglichkeiten seiner ambitionierten Industriebauten. In der späteren Sowjetunion sahen sich gerade Künstler und Intellektuelle in Folge der politischen Umstände, die sie zu Außenseitern und oft sogar zu Verfolgten machten, zur Emigration veranlasst. Wolfgang Schlott stellt mit dem von Wiktor Piwowarow gepflegten Verfremdungsverfahren des Kindlichen eine konzeptualistische Strategie vor, mit der der Künstler seinen Ortswechsel nach Prag bewältigte, der zugleich auch eine Verschiebung seines kulturellen Beziehungsgefüges bedeutete.

Im dritten Kapitel geht es um Grenzüberschreitungen von russischen Künstlern unterschiedlicher Generationen im Hinblick auf Orte und Kulturen oder auf Kunstgattungen und künstlerische Bezugssysteme. In diesem Zusammenhang wird die gängige Rezeption ihres Oeuvres einer kritischen Betrachtung unterzogen. Elina Knorpp untersucht in ihrem Beitrag über Ilja Repin, ob der immer wieder verwendete Begriff der »Wahrheit des Lebens« einen ernstzunehmenden Ansatz bieten könnte, um die einseitige Vereinnahmung des Künstlers durch den kritischen und nachfolgend auch durch den sozialistischen Realismus zu überwinden. Anhand von fünf frühen Gemälden mit Darstellungen alter Juden von Marc Chagall führt Karoline Hille nicht nur die Brüche in der Rezeption dieses Grenzgängers par excellence zwischen Ost und West eindrücklich vor Augen, sondern verdeutlicht, inwiefern seine jüdischen Wurzeln früh in sein Modernekonzept eingeflossen, aber in der Rezeption lange ausgeblendet worden sind. Der Beitrag von Christian Hufen plädiert für eine differenziertere Betrachtungsweise des gattungsübergreifenden Schaffens von Kasimir Malewitsch, wobei er insbesondere dessen schulbildende Wirkung für die Leningrader Architekturmoderne hervorhebt und die komplexe Semantik seines malerischen Oeuvres aus verschiedenen Schaffensphasen aufzeigt. Claudia Beelitz und Laura Gieser beschäftigen sich in ihren Beiträgen mit dem Phänomen der Selbstdefinition Moskauer nonkonformistischer Künstler. Am Beispiel von Eduard Steinberg und der unübersehbaren Affinität von dessen Frühwerk zu Giorgio Morandi hinterfragt Beelitz die gängige Praxis vieler Nonkonformisten der älteren Generation, ihre künstlerischen Positionen nachträglich aus einem genuin russischen Zusammenhang herzuleiten. Mit Maxim Kantor stellt Gieser dagegen einen inzwischen im Westen lebenden russischen Künstler der mittleren Generation vor, der sich in Wort und Bild immer wieder explizit zwischen der russischen und westlichen Kultur verortet und eben daher beide aus kritischer Distanz betrachtet.

Im vierten Kapitel erfolgt ein Perspektivwechsel vom Künstler zum Kunstbetrieb, und zwar sowohl bezüglich der westlichen Sicht auf die russische Kunst als auch im Hinblick auf die russische Selbstdarstellung nach innen und nach außen. Die Aufsätze

verdeutlichen, dass Zeitschriften, Museen und Ausstellungen durch ihre Auswahlkriterien und Präsentationsformen wesentliche Instrumente der Kanonbildung sind. Marina Dmitrieva untersucht in ihrem Beitrag den Stellenwert der russischen Kunst im »Sturm«. Sie kommt zu dem Ergebnis, dass Herwarth Walden durch seine vom Blauen Reiter beeinflusste selektive Auswahl das schablonenhafte, exotische Bild des russischen Künstlers und seiner Bildwelten in den Kontext der europäischen Avantgarde überführte. Im Mittelpunkt des Beitrags von Christiane Post stehen die von russischen Künstlern zwischen 1918 und 1928 initiierten Avantgardemuseen in Moskau, Petrograd und in der Provinz, die im internationalen Maßstab wegweisend für die museale Präsentation moderner Kunst wurden. Valentina Parisi und Sandra Frimmel lenken den Blick auf die russische Selbstrepräsentation auf der Biennale di Venezia 1977 bzw. 1995, die in beiden Fällen grundlegend von den politischen Umständen der Zeit geprägt wurde. Auf der Basis von zeitgenössischen Dokumenten bewertet Parisi die so genannte Dissens-Biennale von 1977 als einen wesentlichen Schritt auf dem Weg zur Reintegration der russischen Kunst in das internationale, zeitgenössische Kunstsystem. Frimmel behandelt mit dem Ausstellungsprojekt »Reason Is Something The World Must Obtain Whether It Wants To Or Not« von 1995 einen insofern originellen Ansatz der russischen Selbstrepräsentation, als dass nicht die herkömmliche Orientierung am »Anderen« zum Ausgangspunkt der Selbstdefinition gewählt wurde, sondern die beteiligten Künstler von russischen Realien ausgingen.

Im fünften Kapitel wird die im Zusammenhang mit der Kanonbildung aufgeworfene Problematik der Selbstdefinition und Selbstdarstellung von russischer Seite vertieft und um ein ostmitteleuropäisches, nicht-russisches Beispiel erweitert. Anhand von Natalija Gontscharovas großformatigem und seinerzeit umstrittenen Gemälde »Evangelisten« von 1911 rekonstruiert Alexandra Köhring die Diskussion über die nationale Dimension der Malweise, in der traditionelle russische religiöse Sujets und als westlich etikettierte moderne Wahrnehmungs- und Formprinzipien unvereinbar nebeneinander zu stehen schienen. Alexandra Käss vergleicht in ihrem Beitrag die Raumkonzepte von zwei auf den ersten Blick gegensätzlichen Protagonisten der russischen Moderne – dem orthodoxen Theologen und Wissenschaftler Pawel Florenski und dem Konstruktivist El Lissitzky. Sie zeigt, dass es trotz der unterschiedlichen Verarbeitung von russischen und westlichen Denkmodellen ambivalente Gleichklänge in den diskontinuierlichen und aperspektivischen Raumvorstellungen beider gibt, die im Zusammenhang mit den neuen naturwissenschaftlichen Theorien der Zeit stehen. Dušan Buran thematisiert den in der Moderneforschung bisher weitgehend vernachlässigten Aspekt ost-östlicher Wechselbeziehungen. Sein Beitrag über den slowakischen Maler Lúdivít Fulla und dessen Rezeption der Ikonentradition über die russische Avantgarde ruft in Erinnerung, dass es in der Tschechoslowakei der Zwischenkriegszeit einen lebendigen Dialog mit der russischen Avantgarde gab und dieser wichtige Impulse für die Herausbildung der slowakischen Moderne lieferte. Die Beiträge von Ruth Langen-Wettengl und Regine Rapp beschäftigen sich aus entgegengesetzter Perspektive mit dem »global player« Ilya Kabakov. Langen-Wettengl interpretiert das von Kabakov entwickelte Genre der »totalen Installation« als bewusst

und wirkungsvoll eingesetztes Mittel des Künstlers, um dem westlichen Betrachter aus ihrem ursprünglichen, russisch-sowjetischen Kontext herausgelöste Artefakte zu erschließen und ihn zugleich in das Kunstwerk zu integrieren. Rapp untersucht dagegen die Rezeption der »totalen Installation« im Westen, indem sie den sozialpolitischen und literarisch ausgerichteten Ansatz von Kabakovs ebenfalls im Westen lebenden Landsmann Boris Groys mit dem formalästhetischen Ansatz des amerikanischen Kurators Robert Storr vergleicht.

Im Mittelpunkt des sechsten Kapitels steht die Erweiterung des Kunstbegriffs als zentrales Paradigma der Moderne. Dies lässt sich insbesondere in der russischen Kunst des 20. Jahrhunderts sowohl auf der Ebene theoretischer Reflexion über die Funktionen von Kunst als auch auf der Ebene künstlerischer Produktion verfolgen. Während in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts neue, massenwirksame Bereiche der angewandten Kunst durch die Künstler erschlossen wurden, manifestiert sich in der globalisierten Welt des ausgehenden 20. Jahrhunderts das Erbe der russischen Avantgarde vor allem in performativen und konzeptuellen künstlerischen Praktiken. Burçu Dogramaci beleuchtet in ihrem Beitrag den Anteil russischer Migranten an der künstlerischen Modevermittlung in Westeuropa und den USA in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Am Beispiel der ästhetischen Prägungen und künstlerischen Karrieren des Zeichners Erté, des Fotografen George Hoyningen-Huene und des Art Directors Alexey Brodovitch zeigt sie die Bedeutung und den Zusammenhang von Emigration und Kulturtransfer für den Erfolg international bekannter Modezeitschriften. Sabine Hänsgen nimmt ausgewählte Performances des Moskauer Konzeptualismus zum Anlass, sowohl über die Bedeutung ästhetischer Grenzerfahrungen in der späten sowjetischen Kultur zu reflektieren als auch nach deren Bezug zu westlichen Parallelercheinungen zu fragen. Sie tangiert damit allgemeine Probleme der Bewertung der russischen und sowjetischen Kunst im Verhältnis zu westlichen Erscheinungsformen, d.h. die Frage nach der Gleichzeitigkeit oder Verspätung sowie nach der semantischen Kongruenz äußerlich ähnlicher kulturell-künstlerischer Phänomene. Diesem Problem widmet sich auch Manuela Schöpp in ihren Betrachtungen zur künstlerischen Arbeit im Konstruktivismus und in der Konzeptkunst. Dabei kehrt sie die gängige Verfahrensweise um, moderne russische Kunst einseitig als Echo und Antwort auf Impulse aus dem Westen zu interpretieren. Sie weist vielmehr nach, dass die Genese der amerikanischen Konzeptkunst genuin mit der Rezeption der russischen Avantgarde verbunden ist.

Als Fazit der hier versammelten Aufsätze lässt sich konstatieren:

- 1) dass die russische Kunst im Zeitalter der Moderne ungeachtet von historischen und gegenwärtigen Tendenzen, sie aus westlicher Sicht zu marginalisieren bzw. sie aus russischer Sicht zu verabsolutieren, ein selbstverständlicher und unverzichtbarer Teil der europäischen Kultur ist,
- 2) dass die unterschiedlichen thematischen Interessenlagen und die aufgezeigten ästhetischen und ökonomischen Schwankungen in der Bewertung russischer Kunst nicht willkürlich auftreten, sondern politischen Entwicklungen und kulturellen Konstruktionen geschuldet sind,

- 3) dass der Umgang mit russischer Kunst und Kultur von einer gewissen Eigendynamik im Zusammenspiel von kulturellen Stereotypen, persönlichen Erwartungen und individuellen Erfahrungen der jeweils Beteiligten bestimmt wird.

Die vorliegende Publikation versteht sich als Impulsgeber für eine differenzierte und weiterführende Betrachtungsweise des Stellenwertes der russischen Kultur innerhalb der europäischen Moderne. Sie möchte damit das Bewusstsein für die künstlerische Vielfalt und die nationale Diversität der Moderne stärken.

Berlin im Mai 2007

*Ada Raev und Isabel Wünsche*

## **EINFÜHRUNG**