

Zitierhinweis

Cvetkovski, Roland : recension de : Hanna Chuchvaha, Art Periodical Culture in Late Imperial Russia (1898–1917). Print Modernism in Transition, Leiden : Brill, 2015, dans : Jahrbücher für Geschichte Osteuropas / jgo.e-reviews, JGO 66 (2018), 4, p. 695-697, <https://recensio-stag.lorax.syslab.com/r/e11d00a8778241e4854b3f379348324e>



Franz Steiner Verlag

IM AUFTRAG DES
Leibniz-Instituts für Ost- und Südosteuropaforschung

copyright

Dieser Beitrag kann vom Nutzer zu eigenen nicht-kommerziellen Zwecken heruntergeladen und/oder ausgedruckt werden. Darüber hinausgehende Nutzungen sind ohne weitere Genehmigung der Rechteinhaber nur im Rahmen der gesetzlichen Schrankenbestimmungen (§§ 44a-63a UrhG) zulässig.

lung der Arzneimittel befasst, untersucht die Pharmakologie die Wirkung der Arzneimittel auf den lebenden Organismus. Die beiden Fachrichtungen lassen sich so eindeutig abgrenzen, dass es nur wenige Doppeleintragungen in den beiden vorliegenden Bänden gibt.

PETER HOFFMANN

Nassenheide

JGO 66, 2018/4, 695–697

Hanna Chuchvaha

Art Periodical Culture in Late Imperial Russia (1898–1917). Print Modernism in Transition

Leiden: Brill, 2015. XVII, 301 S., 76 Abb. = Library of the Written Word, 44; The Industrial World, 5. ISBN: 978-90-04-30140-5.

Für die Fortschrittsoptimisten gehört es mittlerweile zum festen Ritual, immer dann in den Abgang auf das Buch einzustimmen, wenn die Rede davon ist, dass sich im digitalen Zeitalter gerade der Begriff der Information grundlegend verändert habe. Indem nämlich Funktionalität, Fluidität und stete Verfügbarkeit als allgemeingültige Parameter zusehends in den Vordergrund rückten, sprächen nur noch wenige Argumente für das Beibehalten eines so herkömmlichen und auf Beständigkeit zielenden Kulturproduktes wie das Buch. Dass sich nun im Lager der Traditionalisten Gegenstimmen regen, liegt in der Natur der Sache; dass aber auch die historische Buchforschung dadurch neuen Auftrieb erfährt, ist freilich eine begrüßenswerte Begleiterscheinung, lenkt sie doch die Aufmerksamkeit mitunter auch darauf, dass das Buch selten nur als bloßer Vermittler von Inhalten wahrgenommen wurde. Ganz im Gegenteil: Seine Herstellung war filigranes, seine Gestaltung raffiniertes Handwerk. Es bot schon allein mit seinem Einband, seinem Papier und seiner Typografie dem Leser ein ganz besonderes sinnliches Erlebnis und machte aus ihm gleichzeitig einen Betrachter, also jemanden, der das Buch nicht nur intellektuell, sondern auch visuell erfuhr. Und genau um diese „taktile Gestalt“ (S. 9) geht es Hanna Chuchvaha in ihrer Arbeit: Sie betrachtet das Buch als ein Kunstobjekt.

Mit der grafischen Gestaltung des „Mir iskusstva“ (1899–1904), des „Zolotoe Runo“ (1906–1909) und des „Apollon“ (1909–1917) untersucht sie dabei drei der bemerkenswertesten Kunstjournale vor der Revolution. Mit der Fokussierung auf die Aufmachung dieser Zeitschriften wendet sie sich jedoch ab vom üblichen hermeneutischen Zugang, der über eine Auslegung der in diesen Journalen publizierten Texte lange Zeit der Frage nachging, wie denn nun genau die Vorschläge der Autoren zur Überwindung der von allen verspürten Kulturkrise aussahen. Chuchvaha verlegt sich stattdessen auf die Analyse und Kontextualisierung der materialen und grafischen Sprache und richtet ihren Blick dabei auf die Ausbildung einer bestimmten „visuellen Kultur“, die diese Zeitschriften mit ihren exquisiten und sehr bewusst eingesetzten Reproduktionen in Russland hervorbrachten. Die technischen Voraussetzungen für eine hochwertige und zugleich preisgünstige Wiedergabe von Kunst waren mit dem Holzschnitt, der Lithografie und der Fotografie bereits im 19. Jahrhundert geschaffen worden.

Jedem dieser Journale ist nun ein großes Kapitel gewidmet, und alle weisen den gleichen Aufbau auf: Skizziert die eine Hälfte den breiteren kulturhistorischen Kontext der Zeitschrift und folgt den Spuren der jeweiligen Herausgeber sowie ihrer wichtigsten Beiträge, so schenkt der zweite Teil dem materialen und visuellen Erscheinungsbild der jeweils ersten Zeitschriftennummer Aufmerksamkeit und nimmt eine Analyse insbesondere ihrer Covergestaltung, ihres Titelblattes und der im Band eingefügten Vignetten vor. Geradezu reflexhaft möchte man die grundlegenden Unterschiede, die sich auf den ersten Blick zwischen den Journalen auftun, an der Spezifik der intellektuellen Milieus in den beiden Hauptstädten festmachen, in denen die Zeitschriften verlegt wurden: Waren der Petersburger „Mir iskusstva“ und der „Apollon“ klar strukturiert und von einer gewissen Rationalität geprägt, so schien das Moskauer „Zolotoe runo“ im Ungefähren zu schweben und sowohl im Text als auch in der Grafik zum Träumerischen zu tendieren. Tatsächlich aber erklären sich diese Differenzen durch die unterschiedlichen Absichten, welche die Macher der einzelnen Periodika konkret hegten.

Dabei setzte das „Mir iskusstva“ um S. Djagilev und A. Benois zweifellos neue Standards. Angetreten waren die Herausgeber vor allem damit, das hohe grafische Niveau, das in einigen europäischen Kunstzeitschriften anzutreffen war, nun auch in Russland zu etablieren. Sie wollten aber auch dem in ihren Augen flachen Realismus der „Wanderer“ eine nationale Ästhetik entgegensetzen, die vor allem auf Stilmittel des russischen Rokoko zurückgriff. Dies freilich hinderte sie nicht daran, gleichzeitig Werke vieler zeitgenössischer europäischer Künstler in ihre Zeitschrift mit aufzunehmen. Wie sehr ihnen aber gerade an einer hohen Qualität ihrer Bildreproduktionen gelegen war, ließ sich schon daran ablesen, dass diese tatsächlich kaum einen Bezug aufwiesen zu dem Text, in den sie eingefügt worden waren; sie standen für sich allein.

Anders hingegen verfuhr das „Zolotoe runo“. Ihr Herausgeber N. Rjabušinskij verschleuderte sein Vermögen damit, das grafische Erbe des „Mir iskusstva“ nicht nur fortzusetzen, sondern den russischen Kunstdruck überhaupt in neue Sphären zu führen: Die Üppigkeit der Aufmachung und die technische Qualität der Reproduktionen fanden europaweit kaum ihresgleichen. Nirgends traf die Vorstellung mehr zu, das Buch sei ein eigenständiges Kunstobjekt, als beim „Zolotoe runo“. Seine opulente Bilderwelt, thematisch meist dem Dunklen, dem Schemenhaften und dem Mystischen des Symbolismus verpflichtet, schuf gleichsam eine Parallelerzählung, welche die im Journal abgedruckten Texte flankierte; in dieser Zeitschrift hatte der Ästhetizismus in Russland seinen unbestrittenen Höhepunkt erreicht. Sein inhaltliches Programm indes blieb vage, und nicht wenige Zeitgenossen kritisierten seinen künstlerischen Eklektizismus.

Der „Apollon“ schließlich schlug einen dritten Weg, nämlich den des Gesamtkunstwerks ein. Viel schlanker in seiner Aufmachung als seine beiden Vorgänger orientierte sich die Zeitschrift um seinen Herausgeber Sergej Makovskij am klassischen Ideal der Antike und lehnte sich in seiner vergleichsweise nüchternen ästhetischen Gestaltung auch an den Empirestil an. Die wichtigste Errungenschaft allerdings war, dass der „Apollon“ sich von der Konzeption einer grafischen Parallelwelt löste und stattdessen dazu überging, Text und Bild zu korrelieren: Die paratextuellen Elemente waren hier zu Illustrationen geworden.

Chuchvahas Dissertation ist nicht zuletzt aufgrund der zahlreichen hochqualitativen Abbildungen ein gelungenes Buch. Man erfährt viel über die ästhetische Praxis im Silbernen Zeitalter und auch darüber, dass viele der Künstler an mindestens zwei, wenn nicht an allen drei Journalen beteiligt waren. Daher auch die gemeinsame Entwicklungslinie, die sich, wie Chuchvaha zeigt, vor

allem bei der Gestaltung der jeweiligen Paratexte erkennen lässt, die jedes Mal andere künstlerische Traditionen aufgriffen. Gerade die Übernahme europäischer Standards in der Kunstreproduktion ermöglichte die technische Umsetzung dieser Praxis und hob zugleich die Buchkunst in Russland kurzzeitig auf ein ungekanntes Niveau; die Bol'seviki setzten diesem Höhenflug aus ideologischen Gründen freilich ein jähes Ende.

Bedauerlich nun ist, dass Chuchvaha zwar den Begriff der visuellen Kultur zur Kontextualisierung der Zeitschriften stark macht, analytisch mit ihm aber so gut wie nicht arbeitet. Darüber, dass das Sehen tatsächlich aufgewertet würde, liest man nämlich nichts; stillschweigend scheint die Autorin davon auszugehen, dass die grafischen Neuerungen in den Journalen gleichsam automatisch den Anstoß zur Ausbildung einer neuen Sehkultur gaben. Wie und wo sich diese aber genau manifestiert haben soll, bleibt leider im Unklaren; ihr Kreis scheint zu eng gezogen.

Dennoch gelingt es Chuchvahas Untersuchung, das Buch jenseits seiner Funktion als Informationsvermittler uns auch als Medium einer großartigen Ästhetik des Sichverschwendens in Erinnerung zu rufen und ihm gerade über seinen *décor* eine materielle sowie sinnliche Tiefe zu verleihen. Und dies ist wahrlich nicht wenig.

ROLAND CVETKOVSKI

Köln

JGO 66, 2018/4, 697–700

Lev Vladimirovič Čerepnin

Moja žizn'. Vospominanija. Kommentarii. Priloženija (Tom 1). Sost., otv. red.

Vladislav Dmitrievič Nazarov

Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2015. 398 S. ISBN: 978-5-94457-250-9.

Lev Vladimirovič Čerepnin

Zemskie sobory Russkogo gosudarstva v XVI–XVII vv. (Tom 2).

Posleslovie Vladislav Dmitrievič Nazarov

Moskva: Jazyki slavjanskoj kul'tury, 2015. XII, 417 S. ISBN: 978-5-94457-251-6.

Die beiden als zwei Bände eines Werkes gezählten Titel sind dadurch miteinander verbunden, dass sie Texte des Historikers Lev Vladimirovič Čerepnin (1905–1977) enthalten und dass Čerepnins akademischer Schüler Vladislav Dmitrievič Nazarov die Herausgabe besorgt hat. Doch inhaltlich sind die Titel ganz unabhängig voneinander. Der erste Band bietet die erstmalige Publikation der Memoiren von Čerepnin, der zweite den Nachdruck der in Čerepnins letzten Lebensjahren entstandenen, 1978 posthum publizierten Monographie über die *zemskie sobory*, die „Landesversammlungen“, im 16. und 17. Jahrhundert.

Begonnen sei mit einigen Anmerkungen zu letzterem Werk: Wie der Herausgeber Nazarov feststellt, sei es als Synthese in der russischen Forschung unüberholt. Dahinter steht allerdings ein Geschichtskonzept, mit dem ich mich nur schwerlich anfreunden kann. So wie Čerepnin (S. 47)