

EXPERIMENT DER FREIHEIT

Russische Moderne im europäischen Vergleich

Thesen zu einem Projekt

von Maria Deppermann (Innsbruck)

erschienen in: **newsletter MODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900, 4. Jg., H. 2 (September 2001), pp. 14-17.**

Es handelt sich hierbei um ein Forschungsprojekt des FWF (= Wissenschaftsfonds. Fonds zur Förderung der wissenschaftlichen Forschung), das seit 01.03.2002 von Univ.-Prof. Dr. Maria Deppermann am Institut für Sprachen und Literaturen der Leopold Franzens-Universität Innsbruck geleitet wird. Forschungsassistentinnen des Projektes sind Mag. Barbara Aufschnaiter und Mag. Dunja Brötz. Kontakt: Univ.-Prof. Dr. Maria Deppermann: Maria.Deppermann@uibk.ac.at Mag. Barbara Aufschnaiter: Barbara.Aufschnaiter@uibk.ac.at Mag. Dunja Brötz: Dunja.Broetz@uibk.ac.at

Die Russische Moderne als Makroepoche wird in der Forschung noch immer zu sehr als nationale Sonderentwicklung und zu wenig im internationalen Vergleich betrachtet. Ihre herausragende Leistung im Rahmen der »ästhetischen Moderne« (Adorno)¹ ist bislang nicht angemessen erkannt und dokumentiert. Sie ist im europäischen Maßstab komparatistisch neu zu bewerten, und zwar ohne ideologische Scheuklappen. Sie darf nicht länger als »zerrissene Epoche« gelten, die dogmatisch in zwei Hälften aufgespalten wurde: die ideologisch sanktionierte des sog. Realismus und die apokryphe der Romantik und des Symbolismus. Die kulturelle Einheit der spannungsgeladenen Epoche muss nach dem Ende ideologischer Denkwänge dringend methodisch rekonstruiert und neu perspektiviert werden in ihrer »synchronischen Fülle« von Inhalten und Kunstverfahren als kontrastreiche, aber in sich zusammengehörende »*composante contrastée*«.²

Die Russische Moderne als eigener Kulturtypus mit zwei konkurrierenden Zentren – Moskau und St. Petersburg – und zwei Metaerzählungen³ – vom alten »Heiligen Russland« und vom neuen »Mythos Petersburg« – hat nationale und universale Bedeutung. Ihre Basis liegt in der Ästhetik und Poetik der Romantik, ihre philosophische Grundlegung in der Westler-Slawophilen-Debatte und im großen russischen Roman. Sie umfasst drei Stadien: die Literatur, Kunst und Kultur der nationalen Bewusstwerdung (1860-1890), des kosmopolitischen *Fin de siècle* (1890-1921) und der Historischen Avantgarde der Zwanzigerjahre, also den Zeitraum von 1860-1930.⁴ Ihr reiches Anregungspotenzial für die europäische Moderne und Postmoderne ist im interkulturellen Maßstab zu dokumentieren. Dazu muss man abgehen vom Literaturzentrismus, denn die Russische Moderne wurde um 1900 zunehmend intermedial. Literatur und andere Künste sind in ihren Interdependenzen zu untersuchen, sowohl diachron als auch synchron.

Diachronie und Synchronie in der russischen Literatur

Die Russische Moderne hat – vergleichbar mit Westeuropa – ihre Wurzeln im Wertesystem und in den künstlerischen Innovationen der Romantik.⁵ Ihre Leitidee ist das Problem der Freiheit (Puškin, Byron), ihre Leistung die Schöpfung einer programmatischen Typologie der Lyrik und die Begründung der Erzählprosa aus der Poetik und Konfliktstruktur des Poems durch Puškin, Lermontov und Gogol'. Auf diesem Trio der Frühvollendeten ruht der Riesenbau des russischen Romans und das künstlerische Universum der russischen Moderne. Dazu muss die Eigengeltung der russischen Romantik anerkannt werden. Sie ist aus den ideologischen Fesseln des Realismus-Diktats zu befreien, das sie unter Idealismus-Verdacht stellte und auf eine »Etappe zum Realismus« reduzierte (Lukács und seine Epigonen).

Die philosophische Grundlegung der russischen Moderne entstammt aus kulturspezifischen Gründen nicht der Fachphilosophie wie in Westeuropa, sondern dem russischen Roman. Aus Mangel an klassischer Tradition, an Ausdifferenzierung wissenschaftlicher Disziplinen und Institutionen gesellschaftlicher Öffentlichkeit wurden philosophische, theologische, politische, soziologische und psychologische Probleme in den Roman übernommen, daher seine in Europa einzigartige Gedankentiefe, Ideenkraft und mythopoetische Qualität. Die russische Literatur ist mitnichten eine rein sozialkritische, wie das marxistische Dogma behauptet, sondern die religiöseste Literatur der Moderne. Dostoevskij und Tolstoj nehmen im interkulturellen Vergleich eine absolute Sonderstellung ein: als »russische Propheten« der europäischen Zivilisation.

Die Russische Moderne tritt um 1860 – parallel zur westeuropäischen mit den Portalfiguren Baudelaire und Wagner – in die »ästhetische Moderne« ein mit dem »polyphonen« Roman von Dostoevskij.⁶ Er faltet Puškins archetypische »Formeln der Epoche« zu experimentellen »Roman-Tragödien«⁷ aus und tradiert sie an die Moderne. Im Zentrum dieses neuen Romantypus steht das »Experiment der Freiheit« als existentielles und künstlerisches Kernproblem der Moderne: in Bezug auf das Ich, das Du, das Wir (die Gesellschaft) und auf Gott. Diese Kardinalfrage der Moderne (Hegel) wird mit russischer Radikalität gestellt in den *Aufzeichnungen aus dem Untergrund* und kulminiert in der *Legende vom Großinquisitor* aus dem Spätwerk der *Brüder Karamazov*. Dostoevskijs Protest gegen den Machtanspruch des instrumentellen

1 Jauß, Hans Robert: Literaturgeschichte als Provokation. Frankfurt/M.: Suhrkamp 1970; Ders.: Studien zum Epochenwandel der ästhetischen Moderne, Frankfurt/M.: Suhrkamp 1989; Vietta, Silvio/ Kemper, Dirk (Hg.): Ästhetische Moderne in Europa. München: Fink 1997.

2 Chevrel, Yves: Naturalisme et symbolisme: une composante contrastée [...] In: Cipriani, Antoine/ Wunberg, Gotthart (Hg.): La littérature de fin de siècle, une littérature décadente. Actes du colloque international, Luxembourg, septembre 1990 (Courier de l'éducation nationale: Numéro spécial), pp. 105-117.

3 Lyotard, Jean-François: Das postmoderne Wissen. Graz, Wien: Böhlau 1986; Deppermann, Maria: Mythos Petersburg. In: Naumann, Heiko/ Plaggenborg, Stefan (Hg.): Aufbruch der Gesellschaft im verordneten Staat. Rußland in der Spätphase des Zarenreiches. München et al.: Böhlau 1994, pp. 318-352.

4 Gray, Camilla: Das große Experiment. Die russische Kunst 1863-1922. Köln: DuMont Schauberg 1974 [Engl.: London: Thames and Hudson 1990]; Deppermann, Maria: Rußland um 1900: Reichtum und Krise einer Epoche im Umbruch. In: Musik-Konzepte 37/38 (1984), pp. 61-106.

5 Mann, Jurij V.: *Dynamika russkogo romantizma*. Moskva: Aspekt 1995.

6 Bachtin, Michail: *Probleme der Poetik Dostoevskijs*. Frankfurt/M. et al.: Ullstein 1985 [Dt. EA: München: Hanser 1971].

7 Ivanov, Vjačeslav: *Dostoevskij i roman-tragedija*. In: *Borozdy i meži*. Moskva: Izdat. Musaget 1916, pp. 3-72.

8 Solowjew, Wladimir: *Deutsche Gesamtausgabe der Werke*. München 1953-1981. Bd. 1: *Vorlesungen über das Gottmenschentum*, pp. 537-750; Nietzsche, Friedrich: *Der europäische Nihilismus*. In: *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe*. Bd. 12. Berlin, New York: de Gruyter 1981, pp. 211-217.

9 Kluge, Rolf-Dieter: *Vom kritischen zum sozialistischen Realismus 1880-1925*. München: List 1973; Hansen-Löve, Aage A.: *Der russische Symbolismus*. 2 Bde. Wien: ÖAW 1998.

10 Stepun, Fedor A.: *Vstreči*. New York: *Tovariščestvo zarubežnych pisatelej* 1968; Choružij, Sergej: *Nicht nur Eurasium: Drei Modelle russischer Geschichtsphilosophie im 20. Jahrhundert*. In: Deppermann, Maria (Hg.): *Russisches Denken im europäischen Dialog*. Innsbruck, Wien: Studienverlag 1998, pp. 48-71.

11 Cf. Scherrer, Jutta: *Die Petersburger Religiös-Philosophischen Vereinigungen [...] 1901-1917*. Wiesbaden: Harrassowitz 1973; Sesterhenn, Raimund: *Das Bogostroitel'stvo bei Gor'kij und Lunačarskij bis 1909*. München: Otto Sagner 1982.

12 Clowes, Edith W.: *The Revolution of Moral Consciousness. Nietzsche in Russian Literature 1890-1914*. Illinois: Northern Illinois UP 1988; Rosenthal, Bernice G. (ed.): *Nietzsche in Russia*. Princeton: Princeton UP 1986; Dies. (Hg.): *Nietzsche and Soviet Culture*. Cambridge: Cambridge UP 1994; Deppermann, Maria: *Nietzsche in Rußland*. In: *Nietzsche-Studien* 21 (1992), pp. 211-254; Dies.: *Nietzsche in der Sowjetunion*. In: *Nietzsche-Studien* 27 (1998/99), pp. 480-514; Dies.: *Nietzsche – Aspekte der Rezeption und Wirkung: Russland*. In: Ottmann, Henning (Hg.): *Nietzsche Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 2000.

13 Balakian, Anna (Hg.): *The Symbolist Movement in the Literature of European Languages*. Budapest: Akadémiai Kiadó 1982; Hoffmann, Paul: *Der Symbolismus*. München: Fink 1987 (UTB 526).

14 Deppermann, Maria: *Dramaturgie der Stille – Čechov und Maeterlinck*. In: Kataev, Vladimir B./ Kluge, Rolf-Dieter/ Noheyl, Regine (Hg.): *Anton P. Čechov – Philosophische und religiöse Dimensionen im Leben und im Werk*. München: Otto Sagner 1997, pp. 151-174.

15 Čudakov, Aleksandr P.: *Poëtika Čechova*. Moskva: Izdat. Nauka 1971;

Rationalismus zielt auf die Rettung der Subjektivität: des Eigenwillens, der Phantasie und Leidenschaft, gegen alle sozialen Zwangssysteme. Diese metaphysische Revolte steht im Horizont der Suche nach Gott unter den Bedingungen der Säkularisation. An Dostoevskij knüpften Solov'ev und Nietzsche⁸ in ihrer Kritik des okzidentalen Rationalismus an. Das hohe religionsphilosophische, tiefenpsychologische und künstlerische Potenzial seiner innovativen Romankunst wurde zu einer Haupttriebfeder des Russischen Symbolismus (Merežkovskij, Belyj, Blok) und der Avantgarde (Majakovskij, Eisenstein) sowie zu einem prophetischen Denkanstoß für die Moderne in Westeuropa: für Freud, Kafka, Karl Barth und Thomas Mann, für Surrealisten wie Max Ernst und Existentialisten wie Albert Camus.

Ab ca. 1890 tritt die Russische Moderne mit dem Symbolismus und dem Neorealismus in das »Silberne Zeitalter« ein.⁹ Die mythopoetische Kraft der Dichtung verbindet sich mit dem gesamtulturellen Aufschwung (Theatermoderne, Oper, »Welt der Kunst«, *Ballets Russes*). Die schöpferische Energie dieser neuen »Plejade« erzeugte eine nie gekannte kulturelle Blüte, die sich vor dem Hintergrund einer globalen Krise entfaltete.¹⁰ Der russische Symbolismus ist – wie die Romantik – keine rein literarische Bewegung, er umfasst: 1. eine eigene religionsphilosophische Grundlage (Solov'ev, Nietzsche) und begründete eine »Religiöse Renaissance« (Berdjaev), plädierte zugleich aber für eine »Revolution des Geistes« (Merežkovskij); 2. eine eigene ästhetische Theorie (Belyj, Ivanov, Brjusov), die wegweisend wurde für den Russischen Formalismus und die Kulturtheorie von Bachtin; 3. eine eigene innovative künstlerische Praxis, die grundlegend wurde für alle weiteren Avantgarden, die sich in ständiger Auseinandersetzung mit dem Symbolismus profilierten (Futurismus, Akmeismus, Imagismus, Oberiu). Die simultane Wirkung von Solov'ev, Nietzsche und Marx bildete die Ideen-Trias des russischen *Fin de siècle*. Ihr entsprangen die Kulturmythen der Gottsucher (Bogoisatel'stvo) und Gotterbauer (Bogostroitel'stvo)¹¹ mit Fernwirkung in die sowjetische Dissidenz (Zamjatin, Bulgakov, Pasternak) und die Kultur der Emigration. Die Nietzsche-Rezeption verlief quer durch alle ideologischen Lager bis hin in den Stalinismus.¹² Der russische Neorealismus (Gor'kij, Lunačarskij) mit ideologischer Basis im Marxismus (Plechanov) wurde teilweise als »Sozialistischer Realismus« kanonisiert. Nichtmarxistische Neorealisten wurden führend in der Exilliteratur (Bunin), aber verfeimt in der Sowjetunion (Andreev). Widersprüche und Innovationspotential des Realismus müssen nach der dogmatischen Verkleisterung neu erforscht werden. Symbolismus und Neorealismus müssen nach dem Kunstgesetz von Simultaneität und Gabelung als zwei Chronotopoi des »Silbernen Zeitalters« zusammen gesehen werden. Dabei liegt das entscheidende Innovationspotential im Russischen Symbolismus als einer eigenen typologischen Variante des europäischen Symbolismus.¹³

Zwischen beiden Stilformationen steht Anton P. Čechov (1860-1904), und er ist bis heute ein ungelöstes Beurteilungsproblem: »Čechov ist stark in völlig verschiedenen, oft sogar unbewussten Strategien der Wirkung. Stellenweise ist er Impressionist, andernorts Symbolist, wo nötig Realist und manchmal ist er um ein Haar sogar Naturalist« (Stanislavskij). Stein des Anstoßes ist noch immer die Bedeutung der *Décadence* (Maeterlinck)¹⁴ für den Durchbruch Čechovs in die Moderne. Seine erstaunliche Modernität gründet in seiner demokratischen Grundhaltung und unideologischen Weltsicht, in seiner innovativen Formleistung als Erzähler und Dramatiker, vor allem aber in seinem schöpferischen Credo: »Ich möchte ein freier Künstler sein und nichts weiter [...] Mein Allerheiligstes sind – der menschliche Körper, Gesundheit, Geist, Talent, Begeisterung, Liebe und absolute Freiheit, Freiheit von Gewalt und Lüge, worin sich beide auch äußern mögen.«¹⁶ Čechovs Rang als Integrationsfigur der russischen Moderne von weltliterarischem Niveau ist immer noch nicht zureichend erforscht. Das gilt auch für die Rezeption in Deutschland und die Rolle seines Sterbeortes Badenweiler für das kulturelle Gedächtnis Europas (Čechov-Archiv/Denkmal/Museum).

Mitten in die Blüte der Russischen Moderne fielen der Erste Weltkrieg und der Umsturz der Kommunistischen Revolution von 1917. Einzig in Sowjetrußland gingen die Revolution der Kunst und die Kunst der Revolution vorübergehend zusammen. Die Vorreiterrolle ging von der Literatur auf die Bildende Kunst über.¹⁶ Die experimentelle »bunte« Kunst der Avantgarde (Kandinskij, Malevič, Mejerchol'd) und die futuristische Literatur (Chlebnikov, Majakovskij) waren schon vor 1914 in einem kreativen Schub explodiert (»Sieg über die Sonne«¹⁷), der bald ganz Europa befruchtete. Viele Künstler – auch der russisch-jüdischen Avantgarde – begrüßten die Revolution. Doch nach dem Zwischenspiel des LEF (*Linke Kunstfront*) stellte sich heraus, dass eine kritisch-kreative Avantgarde im totalitären Staat nicht geduldet werden konnte. Sie wurde in die Emigration getrieben oder musste 1934 endgültig der »grauen« Staatskunst des »Sozialistischen Realismus« weichen. Umstritten sind die Thesen über Avantgarde und Stalinismus (Groys, Günther). Die russische Avantgarde darf aber nicht einseitig im Zeichen von Revolution und Traditionsbruch gesehen werden. Sie lebte neben Impulsen aus der

Ders.: Mir Čechova. Moskva: Sovetskij Pisatel' 1986; Tostaja, Elena D.: Poëtika razdraženija. Čechov v konce 1880-x – načalo 1890-x godov. Moskva: Radiks 1994.

16 Flaker, Aleksandar: Glossarium der russischen Avantgarde. Graz: Droschl 1989.

17 Bauermeister, Christiane/ Hertling, Nele (Hg.): Sieg über die Sonne. Berlin: Froelich & Kaufmann 1983.

18 Krieger, Verena: Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der russischen Avantgarde. Köln, Wien et al.: Böhlau 1998.

19 Bayer, Waltraud: Die Moskauer Medici. Der russische Bürger als Mäzen 1850-1917. München, Wien: Böhlau 1996.

20 Kirichenko, Evgenija I.: The Russian Style. London: Laurence King 1991; Borisova, Elena A./ Sternin, Grigorij Ju.: Jugendstil in Rußland. Stuttgart: DVA 1988; Eberlein, Dorothee (Hg.): Russische Musikanschauung um 1900. Regensburg: Gustav Bosse 1978.

21 Christout, Marie-Françoise: Une nouvelle conception du spectacle lyrique et choréographique: l'apport franco russe. In: Paris – Moscou: Paris: Centre Pompidou 1979, pp. 366-72.

22 Schlögel, Karl: Der große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917-1941. München: Beck 1994.

westlichen Moderne von signifikanten Rückgriffen auf russische Traditionen der Volks- und Sakralkunst des Mittelalters (Lubok, Ikone¹⁸). Wie in der Kultursynthese des »Silbernen Zeitalters« so koexistieren auch in der Russischen Avantgarde Elemente von Renaissance und Revolution als kontrastive Leitperspektiven.

Russische Moderne – Intermedial

Um 1860 wurde die ästhetische Moderne in Russland intermedial. Bildende Kunst (»Wanderer«) und Musik (Čajkovskij, Musorgskij) rückten an die Seite der Literatur. Im vehementen Schub nachholender Modernisierung kam es zu nationaler und kultureller Erneuerung. Die neuen Eliten der Unternehmer (Eisenbahnbau, Textilindustrie) förderten durch ihr einzigartiges Mäzenatentum die unentdeckte Landeskultur in Architektur, Malerei, Musik und Theater. Hinzu kam das Sammler-Engagement der »Moskauer Medici«¹⁹ (Ščukin, Morozov, ausgerechnet alt gläubige Russen kauften Picasso) und Gründungen von Theatern, Museen und der Aufschwung des Russischen Balletts durch das geniale Kunstmanagement von Sergej Djagilev. Die intermediale Russische Moderne umfasst drei Stadien:

1. Die National-russische Renaissance der Gründerjahre brachte den »Russian Style« (Russkij stil') in Architektur, Bildender Kunst und Musik hervor sowie die Sezession der »Wanderer«-Maler (Künstlerkolonien Abramcevo und Talaškino) und die Musik des »Mächtigen Häufleins« (Mogučaja kučka). Sie leisteten zusammen mit dem Roman genuin russische Beiträge zur Weltkultur.²⁰

2. Die Kultursynthese des »Silbernen Zeitalters« wird bezeugt durch die kosmopolitische Öffnung im *Fin de siècle*: durch die »beiden Literaturen« von Symbolismus und Neorealismus, die Theaterreform von Stanislavskij und Mejerchol'd, neue Verlage und Zeitschriften, wie die *Welt der Kunst*. Zur Speerspitze der Avantgarde wurden *Der Blaue Reiter* von Kandinskij/ Marc und Djagilevs *Ballets Russes*.²¹ Das Tanztheater als neues Gesamtkunstwerk gilt seitdem als Kultursymbol der Russischen Moderne. Signum des »Silbernen Zeitalters« ist die Simultaneität von religiöser und ästhetischer Erneuerung in der Spannung von Renaissance und Revolution.

3. Die Russische Avantgarde führte die Revolte der Symbolisten gegen aristotelische Normen fort und rückte mit wahrhaft futuristischer Geschwindigkeit in der Bildenden Kunst, in Film und Fotografie international ins Spitzenfeld der modernen Kunst (Bauhaus). Radikaler Avantgardismus konnte sich zwar nicht lange halten, wirkte aber nachhaltig als Ferment: sei es in der offiziellen Sowjetkunst, sei es in der äußeren oder inneren Emigration, nur wenige balancierten dazwischen: zur inneren Emigration sah sich die Formkunst der Akmeisten gezwungen (Pasternak, Achmatova, Cvetaeva, Mandel'štam). Zentren der äußeren Emigration²² wurden Berlin, Prag und Paris, wo entscheidender Einfluss von russischen Künstlern und Denkern auf die Kunst und die geistige Kultur Europas ausgeübt wurde.

Arbeitshypothesen

Um die ästhetische Moderne in Russland unvoreingenommen zu erfassen und endlich durch eine komparatistisch fundierte, aber allgemein verständliche Dokumentation im kulturellen Bewusstsein des Westens deutlicher zu verankern, werden zwei zentrale Arbeitshypothesen erprobt: 1. das »Experiment der Freiheit« als Leitidee, künstlerisches Credo und Impuls für die ästhetischen Innovationen der Russischen Moderne; 2. die Problemspannung von »Renaissance und Revolution«, verstanden als heuristische *Termini technici* der Kulturtypologie, nicht etwa als abgenutzte Epochenbegriffe.

Nach dem neuesten Stand der Forschung, zur Semiotik, Komparatistik, Slawistik, zur ästhetischen Moderne, zur Avantgarde und zum kulturellen Gedächtnis, ist die Russische Moderne als wesentlicher, aber sträflich vernachlässigter Bereich der gemeinsamen Kultur Europas im komparatistischen Maßstab neu zu analysieren. Vorrangig ist die Klärung von Begriffsverwirrungen der Theorie und Terminologie zu Romantik, Realismus, Décadence, Mystik der Moderne sowie zum sog. Traditionsbruch, d.h. dem Verhältnis von Tradition und Innovation. Lief doch der Prozess der Moderne letztlich nicht auf totalen Bruch hinaus, sondern auf kreative Aneignung, Umgruppierung und Umwertung des tradierten Kanons. Die Moderne zählt zu den »heißen« Kulturen (Lévi-Strauss) mit einem hochentwickelten Geschichtsbewusstsein.

23 Bohrer, Karl-Heinz: Die Ästhetik des Schreckens. München: Hanser 1978.

24 Ebert, Christa (Hg.): Kulturauffassungen in der literarischen Welt Rußlands. Berlin: Spitz 1995, p. 15.

Umso erstaunlicher ist es, dass sie sich vom sog. Primitivismus »kalter« Kulturen so nachhaltig anregen ließ (*Archaik in der Moderne*, Bohrer²³). Die Dialektik von *corso* und *ricorso* (Vico), Renaissance und Revolution, ist ein gesamteuropäischer Grundzug, der sich in Russland mit besonderer Radikalität auswirkte. Gerade heute in einer Zeit des Umbruchs, der Bilanzen und Neuanfänge, kommt es darauf an, die »Gratwanderung der russischen Kultur zwischen Autonomie und Vereinnahmung, Freiheitsstreben und Machtausübung, Reflexivität und Mythisierung«²⁴ neu zu erkunden.

Die Russische Moderne zeigt im globalen Maßstab, wie sehr sich die europäische Moderne einem nie da gewesenen Austausch von Zentrum und Peripherie verdankt. Der Randstaat Russland trat nach 1860 zum ersten Mal als gebender Teil mit eigener Stimme im Konzert der europäischen Kulturen auf. Das geschah zwar mit kultureller Verspätung, aber mit einem hohen Grad an Verdichtung und Beschleunigung, aus der ein eigener Kulturtypus entstand. Er zeichnet sich aus durch seine kühnen Neuerungen und durch sein besonderes Verhältnis zur Tradition, das zwischen den Extrempolen von Renaissance und Revolution, von Passéismus und Futurismus, von Realistik und Abstraktion oszilliert. Das Experiment der Freiheit war die treibende Kraft, die zu einem historischen Novum führte: russische Kultur als Anregungspotenzial für Westeuropa.

