

**DER KUBOFUTURISMUS UND
DER AUFBRUCH DER MODERNE
IN RUSSLAND**

**1
BAND**

Russische Avantgarde im Museum Ludwig

GRUSSWORT Wolfram Nolte	4	TEXTE UND MANIFESTE 1912–1919	30
VORWORT Kasper König	4	EINE OHRFEIGE DEM ÖFFENTLICHEN GESCHMACK, 1912 Hylæa-Gruppe	32
PROJEKTREIHE RUSSISCHE AVANTGARDE Katia Baudin	6	DAS WORT ALS SOLCHES, 1913 Alexei Krutschonoch, Welimir Chlebnikow	33
SKYTHISCHE REITERINNEN John E. Bowlt	14	RAYONISTEN UND ZUKUNFTSMENSCHEN. EIN MANIFEST, 1914 Michail Larionow u. a.	34
DER RUSSISCHE KUBOFUTURISMUS Jean-Claude Marcadé	22	BRIEF AN MARINETTI VON NATALJA GONTSCHAROWA, 1914	37
		BRIEFE VON OLGA ROSANOWA, 1913–1916	38
		KUBISMUS. FUTURISMUS. SUPREMATISMUS. 1917 Olga Rosanowa	40
		DIE RUSSISCHEN KUBOFUTURISTEN. ERINNERUNGEN Michail Matjuschin	42
		GEGENSTANDSLOSES SCHAFFEN, 1919 Warwara Stepanowa	43
		AUTOBIOGRAFIE Nadeschda Udalzowa	44

WERKE DER SAMMLUNG LUDWIG	46
ALEXANDRA EXTER Synthetische Darstellung von Dieppe, 1912/13 Andréi Nakov	48
LJUBOW POPOWA Sitzender weiblicher Akt, um 1913/14 Regine Rapp	58
OLGA ROSANOWA Ein Entennestlein ... schmutziger Wörter, 1913 Ada Raev	62
WARWARA STEPANOWA Gaust Tschaba, 1919 Regine Rapp	66
NATALJA GONTSCHAROWA Orangenverkäuferin, 1916 Isabel Wünsche	70
MICHAIL LARIONOW Rayonistische Wurst und Makrelen, 1912 Isabel Wünsche	74
ALEXANDER BOGOMASOW Stadtansicht, 1913/14 Andréi Nakov	78
IWAN PUNI Bildskulptur, 1915 Magdalena Nieslony	82

ANHANG	86
KÜNSTLERBIOGRAFIEN Elina Knorpp	88
AUTOREN	92
ABBILDUNGSVERZEICHNIS	93
GLOSSAR	95
IMPRESSUM	96

PROJEKTREIHE RUSSISCHE AVANTGARDE

Katia Baudin

Mit über 830 Werken betreut das Museum Ludwig eine der weltweit umfangreichsten Sammlungen zur Russischen Avantgarde aus der vor- und nachrevolutionären Zeit. Sie gewährt einen tiefen Einblick in die verschiedenen avantgardistischen Bewegungen zwischen 1905 und den 1930er-Jahren: Petersburger Organische Schule, Neoprimitivismus, Kubofuturismus, Rayonismus, Suprematismus und Konstruktivismus, um nur die wichtigsten zu nennen. Über 70 Künstler aus dieser Zeit, darunter Persönlichkeiten wie Alexandra Exter, Natalja Gontscharowa, Alexei von Jawlensky, Wassily Kandinsky, Michail Larionow, El Lissitzky, Iwan Puni, Alexander Rodtschenko, Warwara Stepanowa oder Nikolai Suetin, sind mit Spitzenwerken, und in einzelnen Fällen, wie etwa bei Kasimir Malewitsch und Alexander Rodtschenko, mit ganzen Werkkonvoluten in der Sammlung vertreten. Dieser Bestand spiegelt die große Vielfalt und Komplexität künstlerischer Positionen wider, die sich bewusst mit allen Facetten des Lebens auseinandersetzen wollten. Folgerichtig spannt das Konvolut der Werke der Russischen Avantgarde des Museums Ludwig einen Bogen von der bildenden Kunst bis zur angewandten Kunst, mit wichtigen Beiträgen in Malerei, Skulptur, Grafik und Fotografie sowie mit Projekten und Entwürfen zu Architektur und Raum, Theater und Tanz, Möbeln und Alltagsobjekten, Künstlerbüchern und Plakaten.

Auch wenn einige Schlüsselwerke von Künstlern wie Chagall, Kandinsky und Jawlensky insbesondere durch Josef Haubrich in den Bestand des Hauses gelangten, als es noch Wallraf-Richartz-Museum hieß, wurde die Russische Avantgarde dank Peter und Irene Ludwig zu einem Schwerpunkt der Sammlung. Das Sammlerehepaar trug im Laufe der Zeit über 550 Werke zusammen und übergab sie dem Museum als Dauerleihgaben. Schließlich erfuhr dieses Konvolut im Jahr 2008 noch eine bedeutende Ergänzung mit dem Ankauf der tschechischen Sammlung Daniela Mrázková, die 234 sowjetische Propagandafotografien der 1920er- und 1930er-Jahre in sich vereint.¹ Die letzte Erweiterung des Bestands, eine ROSTA-Fensterreihe, die Anfang der 1920er-Jahre (mit Texten von Majakowski) entstand, konnte über die Freunde der ART COLOGNE im Jahr 2009 erworben werden.

Die Projektreihe *Russische Avantgarde* wurde 2009 als mehrjähriges und mehrteiliges Forschungsprojekt begonnen. Unser Ziel ist es, diesen Sammlungsschwerpunkt im Rahmen des aktuellen internationalen Diskurses zur Russischen Avantgarde neu zu erforschen und seine (kunst)historische Bedeutung aufzuzeigen. Die Neubewertung dieser einzigartigen Sammlung bot sich an, da der Wissensstand seit den letzten größeren Ausstellungen und Sammlungsbänden zum Bestand in den Jahren 1986 und 1993 durch die Öffnung der Grenzen zum Osten Europas inzwischen eine neue Qualität erreicht hat und der Zugang zu den Archiven sowie zu den öffentlichen und privaten Sammlungen der ehemaligen UdSSR reibungsloser möglich ist.²

Die Projektreihe ist als Work-in-Progress konzipiert; sie unterscheidet sich in vielerlei Hinsicht von herkömmlichen Ausstellungen, da hier noch während der laufenden Präsentation interne Mitarbeiter und externe Experten hinter den Kulissen kunsthistorische und kunsttechnologische



1 Aristarch Lentulow, *Skizze eines Mädchens (vor einem Zaun)*, 1911/12, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig



Einblicke in die Räume der Ausstellung „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“. *Der Kubofuturismus und der Aufbruch der Moderne in Russland*. Mai - Dezember 2009, Museum Ludwig, Köln
Bildnachweis: RBA



Untersuchungen durchführen. Die Ansätze und Ergebnisse der Studien, die beispielsweise durch Umhängung von Werken eine direkte Umsetzung in der Präsentation erfahren können, werden der Öffentlichkeit durch kabinettartige Ausstellungen, Symposien und wissenschaftliche Publikationen zugänglich gemacht.

Der Kubofuturismus und der Aufbruch der Moderne in Russland

Die Ausstellung „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“. *Der Kubofuturismus und der Aufbruch der Moderne in Russland* eröffnete die Projektreihe mit einer Thematik, die besonders stark in der Sammlung vertreten ist.³ Anhand einer Auswahl von 36 Werken, geschaffen von 22 Künstlern in den Jahren zwischen 1911 und 1920, wurden unterschiedliche Aspekte der Rezeption des Kubismus und des Futurismus sowie der daraus folgenden neuen Entwicklungen Rayonismus und Kubofuturismus in Russland dargestellt, die den fruchtbaren künstlerischen Austausch zwischen Russland, Frankreich und Italien in der vorrevolutionären Zeit widerspiegeln. In vier Abteilungen zeigte der Rundgang Gemälde, Reliefs, Künstlerbücher und Zeichnungen der Sammlung Ludwig: Werke des russischen Futurismus, des Rayonismus und des Kubofuturismus, kubistische Tendenzen sowie konstruktivistische Kompositionen, die vom Einfluss und der speziellen russischen Transformation dieser ursprünglich westeuropäischen Avantgardebewegungen zeugen.⁴

Anlässlich dieser Ausstellung wurden viele Werke zum ersten Mal seit fast 20 Jahren erneut präsentiert – darunter Natan Altmans *Frauenkopf* (um 1913, Abb. 18) und Sergei Charchounes *Madame O. Lickteig* (um 1920, Abb. 4).

Im Zuge einer der Forschungsachsen der Projektreihe wurden einige Gemälde umgerahmt, um deren ursprüngliches Erscheinungsbild wiederherzustellen. Die Frage der Rahmung beziehungsweise der Verzicht auf einen Rahmen war von besonderer Bedeutung für Künstler der Avantgarde, die ihre Bilder oft ungerahmt, nur mit Leisten versehen zeigten, um sich von der „offiziellen“ und bürgerlichen Salonkunst abzugrenzen und zu distanzieren. So wurden zum Beispiel Ljubow Popowas *Sitzender weiblicher Akt* (1913/14, Abb. 37) und Alexandra Exters *Farbdynamik* (1916/17, Abb. 10) von ihren mächtigen Leinwandpassepartouts und vergoldeten Holzrahmen befreit, in denen sie ins Museum gelangt waren, und wurden in schlichte, diskrete Kastenrahmen versetzt.⁵

Die vorliegende Publikation basiert zwar auf der Ausstellung zum Kubofuturismus, ist aber weniger ein Ausstellungskatalog als ein wissenschaftlicher Beitrag zum heutigen Verständnis dieses Sammlungsteils. Er orientiert sich nicht an einer enzyklopädischen Systematik, sondern legt seinen Hauptakzent auf die Vertiefung spezieller Aspekte. Texte über verschiedene Problematiken im Rahmen der kunsthistorischen, soziokulturellen und politischen Kontexte, wie etwa vertiefte Analysen ausgewählter Schlüsselwerke der Sammlung, wurden von international führenden Experten geschrieben und geben dem Leser zum Teil völlig neue Informationen zu den Schätzen der Sammlung, zu Entstehungskontexten und Ausstellungsgeschichte einzelner Werke. Ausgewählte Zeitdokumente ergänzen die aktuellen Analysen und ermöglichen einen aufschlussreichen Einblick in diese dynamische Epoche; sie geben nicht nur im visuellen Bereich, sondern auch auf theoretischer und literarischer Ebene Einsicht in die kreativen Prozesse der Künstler. Im Anhang des Buches finden sich die Biografien aller Künstler, die mit kubofuturistischen Werken in der Sammlung vertreten sind – ein Beitrag von Elina Knorpp, die auch an der Auswahl der Quellentexte aktiv beteiligt war.

DER RUSSISCHE KUBOFUTURISMUS

Jean-Claude Marcadé

Der russische Kubofuturismus – und das macht ihn so originell – kombiniert einerseits die plastischen und ikonografischen Prinzipien des Kubismus (Neukonstruktion des Bildraumes durch die Zerlegung des dargestellten Objekts, Geometrisierung der figürlichen Elemente) mit denen des Futurismus (Darstellung von Bewegung, urbane und Industriethematik) und verbindet diese andererseits auf der formalen wie thematischen Ebene mit einem neoprimitivistischen Ansatz. Der Begriff „Kubofuturismus“ bezeichnet also eine spezifisch russische Interpretation von geometrischem Cezannismus, analytischem und synthetischem Kubismus sowie Futurismus, wie sie im Zeitraum zwischen 1911 und 1915 vorgenommen wurde.

Erstmals tauchte das Wort im Katalog zur letzten Ausstellung des Jugendbunds (Sojus molodjoschi) vom Herbst 1913 in St. Petersburg auf, die den Durchbruch des Kubofuturismus bedeutete. Malewitsch betitelte dort eine ganze Anzahl seiner Werke folgendermaßen: „1913. *Kubofuturistischer Realismus*. 67. *Schnitterin*. 68. *Petroleumkocher*. 70. *Lampe*. 71. *Samowar*. 72. *Porträt einer Gutsherrin*“; ein Jahr später sollte der Begriff („réalisme cubo-foutouristique“)¹ im Pariser *Salon des Indépendants* erneut zu lesen sein. Diese letzte Ausstellung der Künstlergruppe Jugendbund versammelte die herausragenden Vertreter der russischen linken Kunst: Natan Altman, Wladimir und David Burljuk, Iwan Kljun, Kasimir Malewitsch, Alexei Morgunow, Michail Matjuschin, Iwan Puni, Olga Rosanowa, Maria Sinjakowa, Wladimir Tatlin, Pawel Filonow, Alexandra Exter und Elena Guro. Von Ljubow Popowa, Nadeschda Udaldowa und Vera Pestel abgesehen, die noch im Pariser Kubistenmilieu arbeiteten und erst Anfang 1915 zurückkehrten, war damit die russische kubofuturistische Avantgarde der ersten Stunde komplett vertreten. Zwischen 1914 und 1916 beherrschte der Kubofuturismus – neben der 1915 sich herausbildenden radikalen Abstraktion – die Kunstszene Russlands und präsentierte sich in einer Reihe denkwürdiger Ausstellungen: 1914 und 1916 im Salon der Moskauer Künstlervereinigung Karo Bube, 1915 auf der *Ersten futuristischen Gemäldeausstellung „Tramwai W“* und 1916 auf der *Letzten futuristischen Gemäldeausstellung „0,10“* – beide vom Ehepaar Puni in Petrograd organisiert – sowie in noch zwei weiteren Moskauer Kunstsalons mit den Titeln *Das Jahr 1915* und *Magasin*, wobei letzterer auf eine Initiative von Wladimir Tatlin zurückging.

Eine Besonderheit der Russischen Avantgarde besteht darin, dass sie zwischen 1913 und 1915 einen direkten Einfluss durch den Pariser analytischen und synthetischen Kubismus erlebte. Gleichwohl kommt er ebenso wie der italienische Futurismus in den Jahren 1911 bis 1915 in der russischen Kunst kaum in Reinform vor. So sind einige Gemälde von Larionow, Gontscharowa, Kulbin, Baranoff-Rossiné und Malewitsch unmittelbar und maßgeblich geprägt vom Prinzip der vervielfältigten Bewegung, für das ab 1912 auf beinahe schon mythologische Weise Ballas berühmtes Bild *Bewegungsrhythmus eines Hundes an der Leine* (Albright-Knox Art Gallery, Buffalo-New York) steht. Als Malewitsch in den 1920er-Jahren ein ähnliches Gemälde von Balla – *Mädchen, über den Balkon laufend* (1912, Civita Galleria d'Arte Moderna Milano) – vor



Ostern bei Futuristen. Petrograder Futuristen im Atelier von Nikolai Kulbin (von links, 1. Reihe: Nikolai Kulbin, Olga Rosanowa, Artur Lurje, Wladimir Kamenski, stehend: Iwan Puni und Wladimir Majakowski – Letzterer hält ein von Kulbin gemaltes Porträt des Malers Georgij Jakulow). Foto aus der Zeitschrift *Sini schurnal*, Nr. 12, März 1915.



18 Natan Altman, *Frauenkopf*, 1913, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig

Mitglieder der Hylæa-Gruppe
(v.l.n.r.: Alexei Krutschonich, David
Burljuk, Wladimir Majakowski, Nikolai
Burljuk, Benedikt Liwschiz, 1913)



EINE OHRFEIGE DEM ÖFFENTLICHEN GESCHMACK, 1912

Am 18. Dezember 1912 erschien in
Moskau der Almanach *Eine Ohrfeige dem
öffentlichen Geschmack* mit dem gleich-
namigen Manifest, welches von futuristi-
schen Dichtern und Mitgliedern der
Gruppe Hylæa unterzeichnet wurde. Im
Manifest wurde der Bruch mit der gängigen
literarischen Tradition und den bestehen-
den ästhetischen Normen erklärt.

Den Lesenden unser **Neues Erstes Unerwartetes**.

Nur *wir sind das Gesicht unserer Zeit*. Das Horn der Zeit röhrt durch
uns in der Wortkunst.

Das Vergangene ist zu eng. Die Akademie und Puschkin sind unver-
ständlicher als Hieroglyphen.

Runter mit Puschkin, Dostojewski, Tolstoi und ihresgleichen vom
Dampfer der Gegenwart.

Wer seine *erste* Liebe nicht vergisst, erfährt nicht seine letzte.

Wer wird denn vertrauensselig seine letzte **Liebe** der unzüchtigen
Parfümerie eines Balmont zuwenden? Finden sich in ihr die Reflexe
der mannhaften Seele des heutigen Tags?

Wer wird feige davor zurückschrecken, den papiernen Panzer vom
schwarzen Frack des Kriegers Brjussow zu reißen? Oder liegen auf
ihm die Morgenröten noch ungekannter Schönheiten?

Spült euch die Hände, die den Drecksschleim der von all diesen
zahllosen Leonid Andrejews geschriebenen Bücher berührt haben.

All diese Maxim Gorkis, Kuprins, Bloks, Sollogubs, Remisows,
Awertschenkos, Tschornys, Kusmins, Bunins und dergl. mehr – sie
geben sich mit einer Datscha am Fluss zufrieden. Solch eine Belohnung
gibt das Schicksal Schneidern.

Aus Wolkenkratzerhöhen blicken wir herab auf ihre Nichtigkeit! ...

Wir *befehlen*, die *Rechte* der Dichter zu achten:

- 1) Auf die Vergrößerung des Vokabulars in *seinem Umfang* durch will-
kürliche und abgeleitete Wörter (**Wort**-Neuerung).
- 2) Auf den unüberwindlichen Hass gegen die Sprache, die vor ihnen
bestanden hat.
- 3) Mit Entsetzen Euch von der stolzen Stirn den **Kranz** des Groschen-
ruhms, gemacht aus Badereisig, zu reißen.
- 4) Zu stehen. Auf der Scholle des Wortes „wir“ inmitten eines Meers von
Gepfeife und Unmut.

Und wenn *einsteilen* auch in unseren Zeilen noch die dreckigen Male
Eures „**Gesunden** Menschenverstands“ und „guten Geschmacks“
zurückgeblieben sind, so schillert in ihnen doch *erstmal*s bereits das
Morgenglühen der Neuen Künftigen Schönheit des Selbstwertigen
(selbsthaften) **Worts**.

D[avid] Burljuk, Alexander Krutschonich¹, W. Majakowski, Viktor Chlebnikow²

Moskau 1912. Dezember.

Die Hylæa-Gruppe war eine der wichtigs-
ten futuristischen Gruppierungen, deren
Mitglieder sich „Zukünftler“ (budusch-
schniki oder budetljane) nannten. Sie
strebten ein neues literarisches System an,
bei dem das Wort „befreit“ ist. Der Klang
des Wortes und seine Form hatte für sie
mehr Bedeutung als der Inhalt. Dabei
versuchten sie, Eigenschaften aus der
bildenden Kunst wie etwa „Flächigkeit“,
„Faktur“ etc. auf das Wort zu übertragen.
Zu diesem Zweck nutzten sie sprachliche
Mittel wie Lautmalerei und Wortneu-
schöpfungen, verwendeten das Archaische
neben dem alltäglichen Wortschatz und
missachteten die Regeln der Grammatik,
Orthografie und Interpunktion. Das führte
letztendlich zur (transrationalen) „Saum“-
Sprache, eine Erfindung von Alexei
Krutschonich und Welimir Chlebnikow.
Der vorliegende Text erschien 1913 in
Krutschonichs Selbstverlag EUY.



Alexei Krutschonich, Welimir Chlebnikow,
Das Wort als solches, Buchumschlag mit
Zeichnung von Kasimir Malewitsch, 1913

DAS WORT ALS SOLCHES, 1913

Über künstlerische Werke

1) damit geschrieben und gesehen werde in einem Augenblick!
(Sang Plantsch Tanz, das Schleifen ungeschlachter Bauten, Vergessen,
Erlernen.

W. Chlebnikow, A. Krutschonich, E. Guro; in der Malerei W. Burljuk und
O. Rosanowa).

2) damit stramm geschrieben und stramm gelesen werde, unbequemer
als geschmierte

Stiefel oder ein Lastwagen im Salon
(Vielzahl von Knoten Verknüpfungen und Schlingen und Flickens schrund-
ige Oberfläche, stark aufgeraut. In der Poesie D. Burljuk, W. Majakowski,
N. Burljuk und B. Liwschiz, in der Malerei D. Burljuk, K. Malewitsch.)

Was ist wertvoller: Wind oder Stein?

Beide sind wertvoll ohne Wert! [...]

Wir sind nämlich der Meinung, dass die Sprache vor allem Sprache sein
soll, und wenn sie schon an irgendetwas erinnert, dann wohl am ehesten
an eine Säge oder an den vergifteten Pfeil eines Wilden

aus dem oben Dargelegten wird ersichtlich, dass
die Sprachschöpfer vor uns sich viel zu viel in der menschlichen
„Seele“ umgetan haben (die Rätsel des Geistes, der Leidenschaften
und Gefühle), aber schlecht darüber im Bild waren, dass die Seele von
Barden geschaffen wird, und da wir, die Barden Zukünftianer, mehr über
das Wort nachgedacht haben als über die von unseren Vorgängern zer-
schlissene „Psyche“, ist sie in Einsamkeit verstorben, und jetzt steht es in
unserer Macht, eine beliebige neue zu schaffen ... ob wir das wollen?
...!Nein!...

mögen sie lieber vom Wort als solchem leben und nicht aus sich selbst.
so werden (ohne Zynismus) viele Schicksalsfragen der Väter entschie-
den, denen ich denn auch das folgende Gedicht widme:

möglichst rasch Schluss machen
mit dem unwürdigen Vaudeville
o gewiss
damit erstaunt man keinen
das Leben ein dummer Scherz und ein Märchen
haben die Alten behauptet ...

¹ Alexei Krutschonich verwendet hier
sein Pseudonym Alexander, später unter-
schrieb er mit seinem eigentlichen Namen.

² Chlebnikow dagegen benutzt hier
seinen richtigen Namen Viktor, obwohl er
sich meist Welimir nannte (vgl. S. 33).

BRIEFE VON OLGA ROSANOWA, 1913–1916

1912 lernte Olga Rosanowa den futuristischen Dichter Alexei Krutschonych kennen, der großen Einfluss auf ihr Schaffen ausüben sollte. Krutschonych widmete sein 1913 erschienenes Buch *Wšropschtschem* (Seien wir ungehalten) Rosanowa – „der ersten Künstlerin von Petrograd“. Rosanowa gestaltete für und mit Krutschonych futuristische Bücher, wie etwa *Das Wort als solches*, *Ein Entenestlein ... schmutziger Wörter*, *Explodiert*, *Krieg*, *Der Universale Krieg* und viele mehr. Obwohl sie schon in ihrer Jugend Poesie verfasste, ist es sicherlich dem Einfluss Krutschonychs zu verdanken, dass Rosanowa begann, futuristische Gedichte zu schreiben. Der Briefwechsel zeugt von einer engen schöpferischen und privaten Bindung der beiden Künstler.

Brief an Anna Rosanowa (9. Dezember 1913)

„[...] Ich habe gemeinsam mit Alexei Krutschonych Bücher koloriert, die sich sehr gut verkaufen. Wir werden also viel damit verdienen [...]“

Brief an Alexei Krutschonych (Sommer 1915)

„Ich kann jetzt nur entweder vollkommen realistische oder gegenstandslose Arbeiten in der Malerei machen, ein Mittelding halte ich nicht für möglich, weil es meiner Ansicht nach zwischen diesen beiden Künsten keine Bindeglieder gibt, es gibt da keine Konkurrenz und nichts Gemeinsames, genauso wenig wie zwischen dem Schuster und dem Schneiderhandwerk usw., ja sie sind sogar noch weiter voneinander entfernt. Ich bekenne jetzt, dass Gegenständlichkeit und Ungegenständlichkeit (in der Malerei) nicht zwei unterschiedliche Richtungen in der einen Kunst sind, sondern zwei verschiedene Künste – ich halte es sogar für das einzig Vernünftige, das Farbenmaterial für die gegenstandslose Malerei durch die Leinwand zu ersetzen! Keinerlei Verbindung!“

Brief an Alexei Krutschonych (1916)

„Auf Deine Bitte hin habe ich den eingeschriebenen Brief mit den Zeichnungen für die Gedichte an Schemschurin geschickt. Die Zeichnungen habe ich mit farbiger Tusche gemacht. Wie gefallen sie Dir? Du hast sie doch sicher schon bekommen? Diese Gedichte und die Idee der sich drehenden Buchstaben in transrationalen (saumnye) Gedichten gefallen mir wahnsinnig gut, wie ich Dir schon geschrieben habe. Ich geriet ganz außer mir vor Vergnügen, als ich sie lesebetrachtete.“



Titelblatt und zwei Seiten aus dem Inhalt mit dem Vorwort, den Titeln der zwölf Collagen von Olga Rosanowa und den zwölf Saum-Gedichten von Alexei Krutschonych aus dem Mappenwerk *Der Universale Krieg* (1916). Nachfolgend die Übersetzung des Vorwortes sowie der Titel der einzelnen Blätter. Die dazugehörigen Saum-Gedichte werden hier nicht wiedergegeben.

Übersetzung des Vorwortes:

Diese Klebebilder sind wie die Saum-Sprache entstanden durch die Befreiung des Werks von entbehrlichen Bequemlichkeiten (Leidenschaftliche Gegenstandslosigkeit). Die Saum-Malerei übernimmt die Vorherrschaft. O. Rosanowa gab ihr [schon] früher Gestalt, was jetzt von ein paar Künstlern weitergeführt wird, unter anderem von K. Malewitsch, Puni etc., die ihr einen wenig aussagekräftigen Namen, Suprematismus, gegeben haben. Doch ich freue mich über den Sieg der Malerei als solchen, den Ewiggestrigen und der Journaille der Italiener zum Trotz. Die Saum-Sprache (deren erster Vertreter ich bin) reicht der Saum-Malerei die Hand.

A. Krutschonych

Übersetzung der Titel:

Der Universale Krieg findet 1985 statt
 Blatt 1: Kampf des Zukünftlers mit dem Ozean
 Blatt 2: Kampf des Mars mit dem Skorpion
 Blatt 3: Explosion eines Koffers
 Blatt 4: Kampf mit dem Äquator
 Blatt 5: Verrat
 Blatt 6: Zerstörung der Gärten
 Blatt 7: Kampf zwischen Indien und Europa
 Blatt 8: Schwere Waffe
 Blatt 9: Deutschland im Übermut
 Blatt 10: Deutschland in Asche
 Blatt 11: Bitte um den Sieg
 Blatt 12: Militärstaat





Konstruktion ist, die wie eine Pyramide wirkt. Diese architektonische Form beherrscht die Gesamtheit der involvierten Kräfte; sie veranlasst den Blick zu ruhiger, sondernder Betrachtung der streng ausgewogenen, wie eine Bach'sche Fuge vollkommen symmetrisch gegliederten Stadtlandschaft. Aus dieser besonnenen Strenge spricht Alexandra Exters Vorliebe für eine solide Konstruktion, eine Vorliebe, die bei den späteren Theaterdekors von großer Bedeutung sein sollte und sie zu einer der bemerkenswertesten Bühnenbildnerinnen machte, und so verwundert es nicht, dass sie in den 1920er-Jahren ihren „konstruktivistischen“ Schülern riet, Nicolas Poussin zu studieren.

Der für das Gleichgewicht der Komposition bedrohlichen Bewegtheit der einzelnen Elemente setzte sie ausgleichend die äußerst strenge kompositorische Struktur entgegen; gleiches gilt für die Mehrzahl jener Künstler, die einer – künftigen – abstrakten Kunst entgegengingen. Tugendhold unterstreicht diesen Aspekt bei Exter, indem er ihren kubistischen Konstruktionen „abstrakte Strenge“ bescheinigt und von der „Logik“ ihrer formalen/stilistischen Entwicklung spricht.

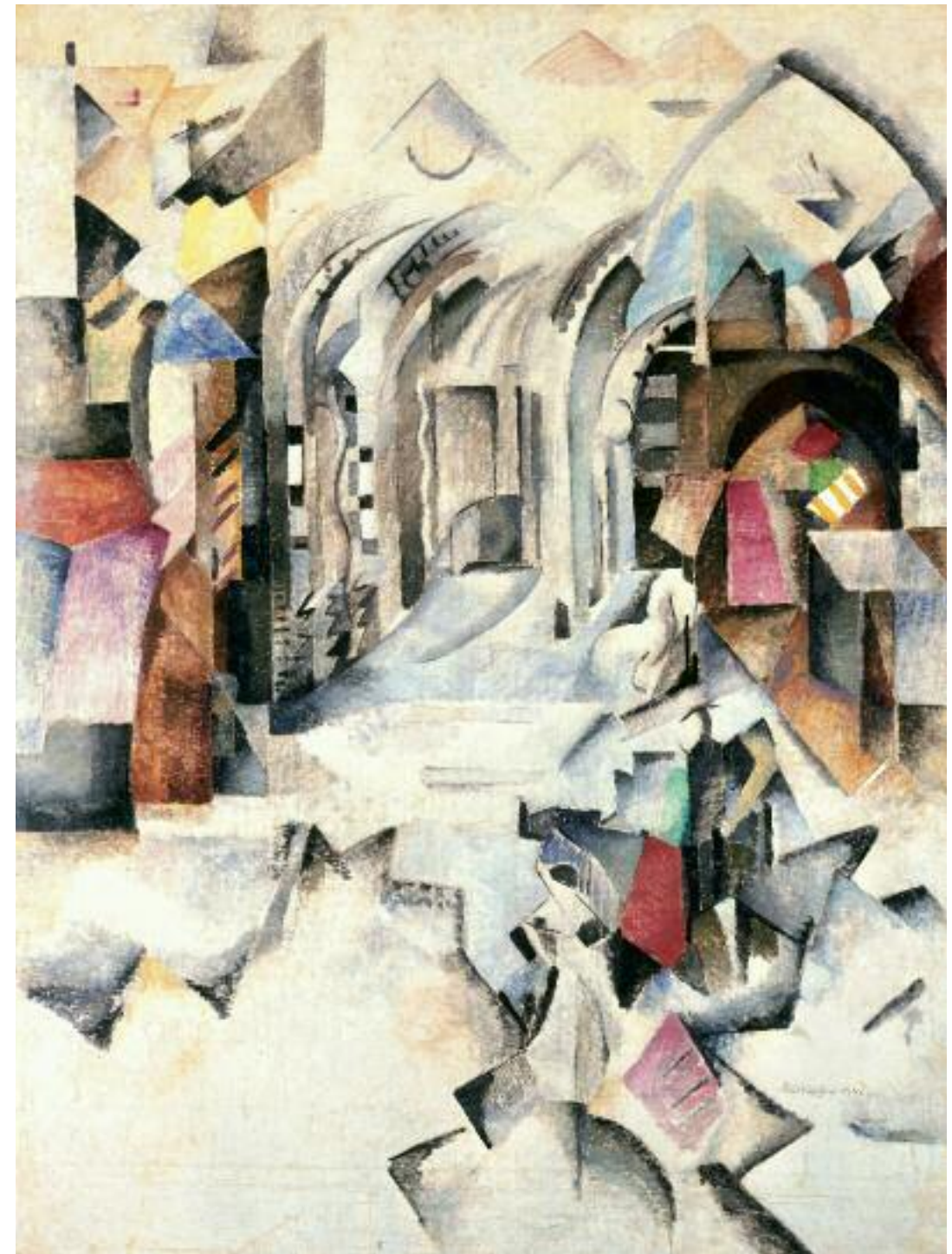
Das Bestreben nach kompositorischer Ausgewogenheit ist in der *Synthetischen Darstellung von Dieppe* derart stark ausgeprägt, dass das Bild in die Nähe des Dekorativen rückt; deutlich zeigt sich dies in den Partituren aus Dreiecken, die, von der großen Mittelpyramide ausgehend, einander antworten wie Motive eines orientalischen Teppichs. Diesen „wohlüberlegten“ Umgang mit kompositorischen Strukturelementen hatte Exter schon zuvor in ihren kreisförmig angelegten Stadtlandschaften¹⁴ entwickelt und sollte ihn fortan noch weiter bei der Verwendung von Rhomben und Achtecken ausarbeiten,¹⁵ wie sie zur gleichen Zeit auch in den postkubistischen Landschaften von Mondrian auftauchten. Exters Arbeit an einer scheinbar dekorativen, in Wahrheit jedoch hochgradig „konstruierten“ Formalisierung ist ein Indiz für ihr Bestreben, den mimetischen Kunstbegriff zu überwinden und zur Abstraktion zu gelangen.

Wenn es also den Anschein hat, als unterwerfe Exter sich in ihrer Stadtvision ganz der Logik des Ornamentalen, so bedeutet ihre Suche nach formalisierten Strukturen in Wirklichkeit eine Abkehr von naturalistischen Prinzipien – ganz so, wie es auch bei Matisse in einigen seiner großen Kompositionen aus dieser Zeit (*Der Tanz, Die Musik*) oder in František Kupkas *Fuge in zwei Farben* von 1912 zu beobachten ist. In diesen Werken arbeitet die musikalische Inspiration dem entgegen, was seinerzeit die „Bequemlichkeit“ oder sogar der „Bankrott“ des Dekorativen genannt wurde. Denn in den Augen der Künstler, die nach einer neuen formalen, abstrakten Sprache suchten, war eine Form ohne Gehalt zwangsläufig auch eine

Form ohne Sinn und somit per se wertlos. Die Suche nach Gehalt lässt sich ab 1912 bei Kandinsky und Mondrian, bei Kupka, Malewitsch oder auch Rosanowa beobachten – und eben auch bei Alexandra Exter, für die der Kubismus zwar ein Stimulus war, der sie unmittelbar zu abstrakten Formen und Strukturen anregte, nicht aber ein Werkzeug, um einzig und allein die Form analytisch zu befragen – was leicht in einer künstlichen Übung im Formalisieren hätte enden können. 1912 war eine heikle Zeit im Entwicklungsprozess der abstrakten Formen, schienen diese doch ständig von der „Sterilität“ des rein Dekorativen bedroht, und es ist das Verdienst des futuristischen Wirbelsturms, eine neue thematische Dynamik eingeführt zu haben. Es war dieser kraftvolle Beschleuniger der Form, der Futurismus, der eine schöpferische Störung des Gleichgewichts bewirkte, die später als „die konstruktive Motivation“ bezeichnet werden sollte. In Exters Vorliebe für schräg angelegte und „treppenartige“ Bildgliederungen, die in der synthetischen Vision von Dieppe bereits deutlich werden, sind zwei Prinzipien zu erkennen, die für die nächsten 20 Jahre ihren bevorzugten malerischen Ansatz bildeten.

Die futuristischen Proklamationen revolutionierten ab 1912 die moderne Plastik. Exter, die einen Großteil des Jahres in Paris – nach Apollinaire der „Leuchtturm“ der plastischen Kunst – arbeitete, war mit der futuristischen Ästhetik der französischen Künstler bestens vertraut, nicht zuletzt deshalb, weil sie am Montparnasse im Milieu um Apollinaires Zeitschrift *Soirées de Paris* verkehrte. Und auch in Russland geriet sie dank ihrer zahlreichen Kontakte in den Kreis der Futuristen, dessen Zentrum damals David Burljuk, einer ihrer Freunde, war.

Zu den Pariser Avantgardiekünstlern, bei denen sie ein- und ausging, gehörte unter anderem Fernand Léger, aber vor allem Robert Delaunay, dessen Arbeit sie aus nächster Nähe verfolgte und mit dem sie wohl auch ein kurze Liaison verband.¹⁶ 1912 war das Jahr, in dem Delaunay schlagartig berühmt wurde, und das Jahr, in dem seine so überaus fruchtbare Verbindung mit Apollinaire begann. In Paris hatte er eine Einzelausstellung in der Galerie Barbazanges, doch sein Ruhm reichte weit über die Grenzen Frankreichs hinaus bis nach Deutschland und Russland. In München beteiligte er sich an den Aktivitäten des Blauen Reiters (für dessen Mitglieder er eine Referenz, wenn nicht ein nachahmenswertes Vorbild war); in Berlin bereitete er die für Februar 1913 geplante Ausstellung seiner Arbeiten in Herwarth Waldens Galerie Der Sturm vor. Innerhalb seines Werks war dies die Phase, in der die Stadtansichten von Laon und die *Türme* sowie die extrem dynamischen Visionen des damals vieldiskutierten, vom Abriss bedrohten Eiffelturms entstanden.



32 Alexandra Exter, *Komposition (Genua)*, um 1912–14, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig

NATALJA GONTSCHAROWA

Orangenverkäuferin, 1916

Isabel Wünsche

Das künstlerische Werk von Natalja Gontscharowa ist vom Kontrast zwischen westlicher Kultur und östlichen Einflüssen geprägt; 1913 schrieb die Künstlerin: „Ich habe alles, was mir der Westen geben konnte, gelernt [...] jetzt schüttele ich den Staub von meinen Füßen ab und verlasse den Westen, [...] mein Weg verläuft zur Quelle aller Kunst, dem Osten.“¹ Gontscharowa, die aus einer angesehenen Adelsfamilie stammte, wuchs auf den Familiengütern in den Provinzen Orlow und Tula auf und besuchte das Gymnasium in Moskau, bevor sie zwischen 1901 und 1909 Bildhauerei am Moskauer Institut für Malerei, Bildhauerei und Architektur studierte.² Gemeinsam mit Michail Larionow, mit dem sie seit 1900 verbunden war, den Brüdern Burljuk und Kasimir Malewitsch gehörte sie zwischen 1908 und 1913 zu den Vertretern des Neoprimitivismus.³ Aus dieser Schaffensperiode stammt das *Stilleben mit Tigerfell* (1908, Abb. 45), in dem Gontscharowa eine Vielzahl visueller, künstlerischer Traditionen zusammenführt. Sie kontrastiert die westliche Kunst in Form eines monochromatischen Sarkophagreliefs der klassischen Antike mit der östlichen Kunst in Form der Darstellung eines japanischen Kabukis mit einem kämpfenden Samrai. Das Tigerfell vor dem roten Hintergrund symbolisiert die elementare Kraft und künstlerische Vitalität, die Gontscharowa aus ihrer Rückbesinnung auf die heimische Volkskunst, die Ikonenmalerei und die östlichen Kulturtraditionen zog.

Ihr Bild *Die jüdische Familie* (1912, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig) ist eine von mehreren Darstellungen des Lebens der Juden in der Provinz. Zwei dieser Bilder zeigte sie im Frühjahr 1913 in der Ausstellung *Die Zielscheibe*.⁴ Mit ihrer flächigen Malerei, reduzierten Farbigkeit und Formvereinfachung erfasst Gontscharowa die typische Kleidung und traditionelle Lebensweise der Juden in der ukrainischen Provinz, die sich gravierend von den bunten Farben und ornamentalen Mustern der ihr vertrauten russischen Volkskunst unterschied. Die Figurengruppe strahlt monumentale Ruhe und Feierlichkeit aus, die stark mit der Fröhlichkeit und Unbekümmertheit ihrer Darstellungen des russischen Bauernlebens kontrastiert; ein zeitgenössischer Kritiker beobach-

tete gar eine „spanische Würde“ in ihren Darstellungen der ukrainischen Juden.⁵

Zwischen 1911 und 1914 arbeitete Gontscharowa gemeinsam mit Michail Larionow im rayonistischen Stil. Doch während Larionows rayonistische Werke seine theoretische Auseinandersetzung mit den Mitteln der Malerei reflektieren,⁶ stehen Gontscharowas Bilder mit ihrer Bejahung von Energie und Geschwindigkeit und ihren leuchtenden Farben den Auffassungen der italienischen Futuristen näher.⁷ In diese kurze rayonistische Schaffensperiode gehört auch ihr *Porträt Michail Larionow* (Abb. 46). Gontscharowa malte das Bild im Sommer 1913 und zeigte es erstmals in der Ausstellung *Nr. 4 (Futuristen, Rayonisten, Primitivisten)* im Frühjahr 1914 in Moskau.⁸ Bei Michel Fokine, der Gontscharowa und Larionow im Herbst 1913 zusammen mit Sergei Diaghilew in ihrem Atelier besuchte, hinterließ das Bild einen tiefen Eindruck. Er erinnerte sich: „Da war ein Porträt – das Gesicht von fast einem Meter Durchmesser, und ich glaube, es hatte nur ein Auge.“⁹ Das Bild ist eine der wenigen rayonistischen Porträt Darstellungen; die fast abstrakte Komposition trägt dennoch deutlich Larionows Züge. Sein Gesicht ist auf die Augenbrauen, ein Auge, auf Nase und Mund sowie die darüber verlaufenden Falten reduziert, zugleich betonen die ihn umgebenden und einander überlagernden farbigen Strahlen die dynamische Ausstrahlung seiner Persönlichkeit. Das Bild könnte die rayonistische Umsetzung eines Selbstporträts von Larionow¹⁰ sein; es ist aber auch als Doppelporträt von Larionow und Gontscharowa interpretiert worden.¹¹

Das Bild *Orangenverkäuferin* (Abb. 44) entstand, nachdem Gontscharowa und Larionow den Sommer 1916 mit Diaghilew und seiner Balletttruppe in San Sebastian verbracht hatten. Gontscharowa, die sich Zeit ihres Lebens stark von anderen Kulturen inspirieren ließ, war tief beeindruckt von dem Land und seiner Kultur; die farbenfrohe spanische Volkskunst übte eine große Anziehungskraft auf sie aus und wurde zur unmittelbaren Inspirationsquelle für eine ganze Serie von Werken in den späten 1910er- und 1920er-Jahren.¹² In San Sebastian begann Gontscharowa spanische Frauen in unterschiedlichen Formaten und Farbzusammenstellungen zu



44 Natalja Gontscharowa, *Orangenverkäuferin*, 1916, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig

ALEXANDER BOGOMASOW

Stadtansicht, 1913/14

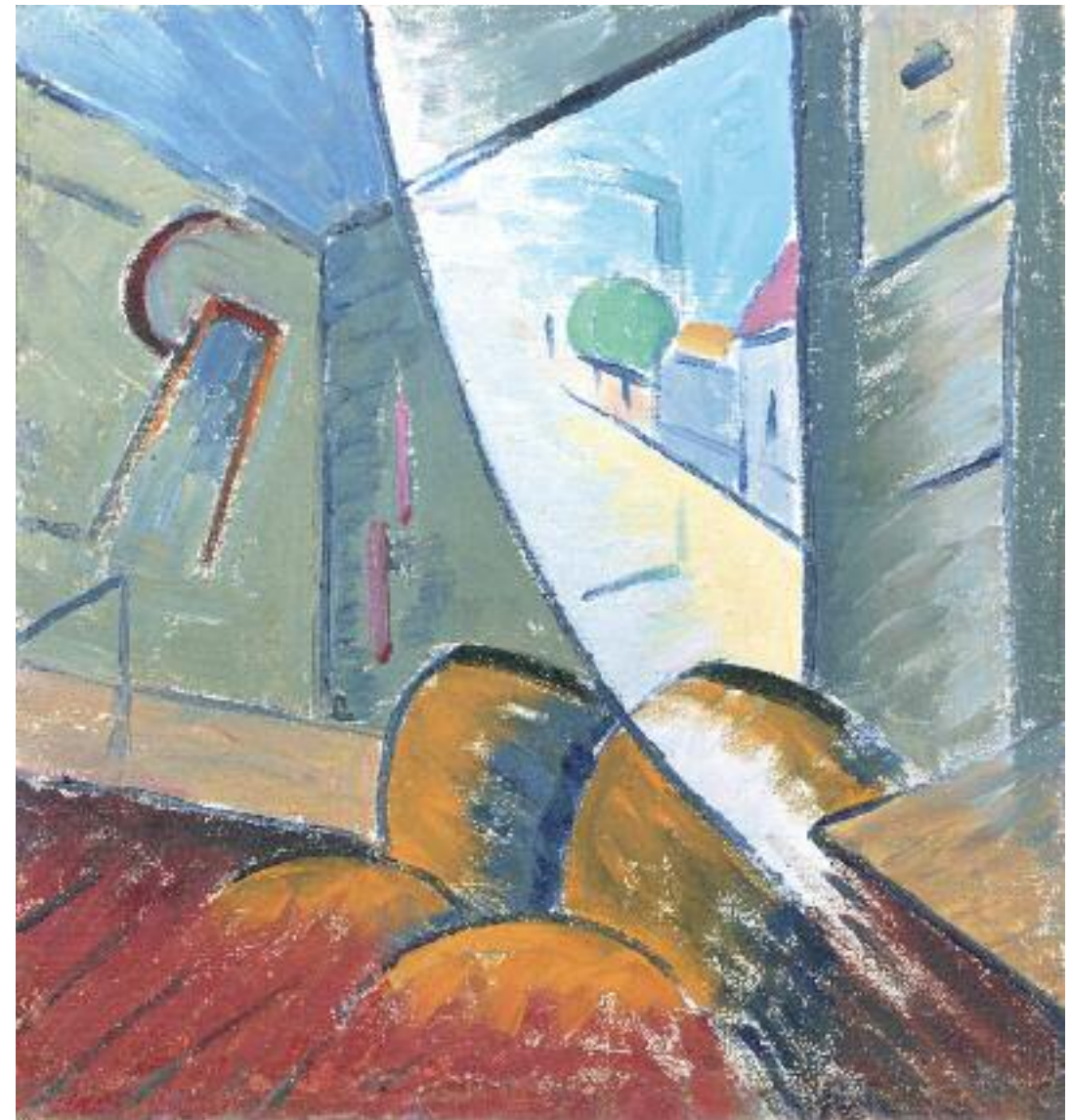
Andréi Nakov

Die Geschichte der modernen Kunst – und des Futurismus im Besonderen – hat dem Werk Alexander Bogomasows bisher kaum Beachtung geschenkt. Dabei gibt es, abgesehen von Michail Larionow und Olga Rosanowa, mit deren bedeutendsten futuristischen Arbeiten die Werke Bogomasows keinen Vergleich zu scheuen brauchen, im Prinzip keinen anderen russischen Künstler¹, den die Bezeichnung „Futurist“ in ihrem ursprünglichen, italienischen und rein malerischen Sinne treffender beschreibt als ihn. Das Zusammenspiel der Reinheit seiner ‚energetischen Inspiration‘ und der intensiven rhythmischen Lyrik seiner Formen, die neoterischen Geschlossenheit gleich in einen von extremen vektoriellen Kräften gebildeten Raum geschleudert werden, erzeugt eine Explosivität, durch welche die „herumwirbelnden Formen“, so der Maler selbst, „jeglicher statischen Masse und Erzählung eine Absage erteilen“. Das Ergebnis ist eine sich in extremer Bewegung befindliche Malerei, die das traditionelle formale malerische Konzept der „endgültigen“ Form, der geschlossenen, aus einem bestimmtem Blickwinkel heraus gemalten und deshalb erstarrten Form, sprengt.

Die vektoriellen Formen in den futuristischen Kompositionen Bogomasows sind offene, in stetigem Wandel begriffene Strukturen. Die Dynamik des Lichts in seiner *Stadtansicht* ist so gewaltig, dass es die feste Materie zerstäubt und die Form buchstäblich zertrümmert. Zählt man Bogomasows technische Meisterschaft in der linearen Zeichnung, die jeden Partikel in Vibration zu versetzen vermag, sowie sein Gespür für Farbe, das von großer lyrischer Sensibilität zeugt, hinzu, wird deutlich, dass wir es mit einem bedeutenden futuristischen Maler zu tun haben. Gerade diese Lebhaftigkeit ist es, die sich in jeder einzelnen von Bogomasow zwischen 1913 und 1916 gezeichneten Linie ausdrückt und in der sich die Intensität der Bewegung an jedem Teilchen des grafischen Gewebes mit einer solchen Eindringlichkeit Bahn bricht, dass man zu Recht an die energetische – quasi *animistische* – Auffassung erinnert wird, die Kandinskys expressionistischer Vision zugrunde lag, in der die Linie als Resultat der Bewegung eines Punktes im Raum betrachtet wurde. Die Manifestation dieser energetischen

Quelle ist bei Bogomasow ebenso stark ausgeprägt und deutlich erkennbar wie bei Kandinsky. Bogomasows Auffassung von der Farbe deckt sich mit den Forderungen der Symbolisten: Wie bei Gauguin und dessen Nachfolgern, den Nabis, ist sie frei von jeglichem Zwang zur „Objektivität“. Als sublimierter Ausdruck von *Erlebtem* dient die Farbe ausschließlich dem expressiven Willen des Künstlers, sie folgt ausschließlich dem Verlauf der bis zum äußersten gesteigerten Subjektivität seiner Empfindungen. Aus der Behandlung der Farbe als autonomes Element resultieren überaus schöpferische Kompositionen, die bar jeder illustrativen Bezugnahme sind; seine futuristischen Bilder sind voller Licht und vibrieren vor Energie.

In Kiew konnte Bogomasow unbeeinflusst von Picasso arbeiten, dem kubistischen Übervater, der als kulturelles und schöpferisches (Pariser) Vorbild die Moskauer Neuererszene zwischen 1912 und 1914 extrem stark beeinflusste. Bogomasows formaler Reifungsprozess erinnert hingegen eher an die Münchner Expressionisten und mehr noch an die Entwicklung in Italien, bei der sich ein allmählicher Übergang von einem lyrischen Symbolismus (spätromantischen Pointillismus) hin zu der vektoriellen Dynamik des elektrisierenden Futurismus vollzog. Diesen Prozess durchlief Bogomasow abseits der Hauptentwicklungslinien des Kubismus, obwohl dieser in Kiew mit Alexandra Exters Werk und pädagogischem Wirken durchaus prominent vertreten war; mit Exter, die sowohl im Pariser Kubistenmilieu als auch in den Kreisen der italienischen und der russischen (St. Petersburger und Moskauer) Avantgarde verkehrte, stand Bogomasow in den 1910er-Jahren in regem Austausch. Eine weitere elementare Inspirationsquelle, ohne die sich Bogomasows künstlerische Entwicklung nicht wirklich verstehen lässt, ist Wassily Kandinsky, dem er sehr große Bedeutung beimaß und mit dessen Werk er auf dem „Internationalen Salon“ in Berührung kam, den der Bildhauer Wladimir Isdebski Ende 1909 in Odessa organisiert hatte und der im März 1910 auch nach Kiew kam. Ab 1912 erarbeitet sich Bogomasow eine malerische Ästhetik, die einerseits den emphatischen expressionistischen Forderungen Kandinskys entspricht und



50 Alexander Bogomasow, *Stadtansicht*, 1913/14, Museum Ludwig, Köln/Sammlung Ludwig