

Carola Muysers

Wohin eigentlich mit der „Tochter der Revolution“ und „Malerin der russischen Avantgarde“?

Einige nachträgliche Überlegungen zur Retrospektive der Künstlerin Ljubow Popowa, Köln Museum Ludwig, Oktober-Dezember 1991.

Vom 1. Oktober bis zum 1. Dezember 1991 fand im Museum Ludwig in Köln eine umfangreiche Retrospektive der russischen Künstlerin Ljubow Popowa (1889-1924) statt. In Zusammenarbeit mit der Tretjakow Galerie, Moskau, dem Museum of Modern Art, New York und dem Los Angeles County Museum waren 125 Skizzen, Studien, Gemälde, Reliefs, Schriften-, Bühnen- und Kostümentwürfe aus Museums- und Privatbesitz zusammengetragen worden, die die einzelnen Schritte der künstlerischen Gesamtentwicklung Popowas dokumentierten. Zu den frühen Schülerarbeiten

von 1908 bis 1912 gehörten neben Ölbildern im Stil der russischen Impressionisten auch Baumstudien, in denen sich Popowas Interesse an der Zergliederung des Motivs in Formen ankündigte. Dieses formenanalytische Verfahren fand in Modell- und Aktstudien seine Vertiefung, die Popowa während ihres Studiums an der Pariser „Académie La Palette“ unter der Leitung von Jean Metzinger und Henri Le Fauconnier von 1912-1913 und 1914 anfertigte. Den Auftakt zu ihrem eigenständigen Schaffen, das nach Popowas eigenen Angaben 1913 einsetzte, gaben zahlreiche Arbeiten in Öl, aus denen eine Auseinandersetzung mit dem Kubismus und Futurismus abzulesen ist. Motive des klassischen Kubismus, das Stilleben und Porträt, an dem die Künstlerin das Prinzip der Zergliederung, Staffelung und Auflösung praktizierte, waren ebenso vertreten wie Werke mit futuristischer Thematik, wie „Figur + Haus + Raum“ (1913-14) und „Die Reisende“ (1915). Ihre Reliefs von 1915, in denen Popowa ihre bisher malerisch erfaßte Formenanalyse auf die dreidimensionale Ebene brachte, kennzeichneten den Übergang zur abstrakten Phase. Zu dieser gehörten zahlreiche Kompositionen auf Leinwand und Papier im suprematistischen Stil – als „malerische Architektonik“ bezeichnet – denen sich wiederum konstruktivistische Arbeiten aus den Jahren 1920 bis 22 anschlossen. Die 1922 deklarierte Abwendung von der Staffeleimalei und die Beteiligung an der Revolutions- und Produktionskunst des linken Flügels der russischen Avantgardisten zeigte sich auch in Popowas Bühnen-, Kostüm- und Schriftenentwürfen. Zu nennen sind vor allem die Arbeiten zu Wsewolod Meyerholds Theaterinszenierungen „Der großmächtige Hahnrei“ (1922) und „Der Tod des Tarelkin“ (1922), in denen politische Slogans und Inhalte in konstruktivistischen Bühnen- und Plakatentwürfen ihre Ausdrucksform gefunden haben.

Dem Ausstellungsbesucher bot sich ein in sich schlüssiges künstlerisches Werk, in dem nicht nur eine intensive Auseinandersetzung mit den avantgardistischen Kunstströmungen Kubismus, Futurismus, Suprematismus bzw. Konstruktivismus stattgefunden hat. Bezüge zur Kunst Jean Metzingers, Popowas Lehrer, zum Konstruktivismus Wladimir Tatlins, mit dem sie seit 1912 immer wieder zusammenarbeitete, zur plastischen Arbeit Alexander Archipenkos, dem sie 1913 in Paris begegnete und zu Kasimir Malewitsch, mit dem sie seit 1915 gemeinsam ausstellte, zeigten deutlich, daß es sich hier um ein Œuvre handelt, das im Zentrum der russischen Avantgarde entstanden ist.

Die museale Präsentation erfüllte in vielerlei Hinsicht Wunschträume der Wissenschaftler, Sammler und Museumsfachleute, die sich um die Aufwertung von Künstlerinnen und deren Integration in die Geschichte der Kunst bemühen. Eine so umfangreiche Retrospektive – sicherlich durch akribische Sucharbeit nach Werken Popowas in inner- und außereuropäischem Museums- und Privatbesitz zustande gekommen, begleitet von einem aufwendigen Katalog und vielfacher positiver Resonanz in der Presse – hat Seltenheitswert und verdient schon von daher eine lobenswerte Erwähnung.

Popowas Werk hat mittlerweile einen so hohen Stellenwert, daß man im Rahmen eines Forschungsprojektes am „Conservation Department“ des New Yorker Museum of Modern Art durch Material- und Farbanalysen sogar die künstlerische Technik der Avantgardistin entschlüsselt hat. Aus dem entsprechenden Aufsatz im Ausstellungs-

katalog geht hervor, daß die Künstlerin mit Vorskizzen arbeitete, feinste Farbabstimmungen durch wiederholtes Übermalen erzielte, die verschiedensten Pinseltechniken einsetzte und in ihren konstruktivistischen Werken zwar die Komposition, nicht aber die Farbgebung im voraus festlegte.¹

Wir haben es hier mit einer Künstlerin zu tun, die die avantgardistischen Entwicklungen ihrer Zeit und ihres Landes nicht nur aufgegriffen sondern sie in Zusammenarbeit mit ihren Mitstreitern vorangetrieben hat. 1914, nach ihrer Rückkehr aus Paris fanden in ihrer Moskauer Wohnung Versammlungen des linken Flügels der russischen Avantgardisten statt; 1915 stellte sie auf der „Ersten Futuristischen Ausstellung Tramway W“ in St. Petersburg aus; 1916 beteiligte sie sich an der dortigen „letzten Futuristischen Ausstellung 0.10“; 1916-17 wurde Popowa Mitglied in der Gruppe „Supremus“ um Malewitsch und war Mitbegründerin eines Meisterrates, aus dem das Inchuk (Institut für Künstlerische Kultur) hervorgehen sollte; 1918 wurde sie Dozentin am Swomas, den freien revolutionären Moskauer Künstlerwerkstätten; bis 1923 war sie Mitglied des Inchuk, das 1920 unter der Leitung Kandinskys ins Leben gerufen wurde; Popowa schloß sich der „Arbeitsgruppe der Objektivisten an“ und bereitete anlässlich des Dritten Weltkongresses der Kommunistischen Internationale im Frühjahr 1921 die Ausstattung einer großen Militär-Veranstaltung vor; im selben Jahr beteiligte sie sich an der Moskauer Ausstellung „5x5=25“, auf der suprematistische Werke gezeigt wurden; 1922 unterzeichnete sie mit 25 Künstlern eine Proklamation zur Beendigung der Staffeleimalei und war auf der „ersten russischen Kunstausstellung“ in der Galerie van Diemen in Berlin vertreten; 1924 fand eine große Gedächtnisausstellung im Moskauer Stroganow-Institut anlässlich ihres plötzlichen Todes statt.

Dennoch, das geschlossene, ausgereifte Werk der Künstlerin, das allen Vorurteilen gegenüber der Qualität von Kunst von Frauen hohnspricht, wirft eine zentrale Frage auf. Wo ist Popowas künstlerischer Beitrag einzuordnen, welchem Rang der russischen Avantgarde gehört er an?

Nicht sonderlich bewußt ging das Museum mit dieser Fragestellung um. Der Titel „Ljubow Popowa. Tochter der Revolution – Malerin der russischen Avantgarde“ läßt sich als unbeholfener Rückgriff auf Familienhierarchien deuten, mit dem man die Auseinandersetzung mit der Position der Künstlerin aus dem Weg räumen wollte. Dieses Verfahren griff die „Zeit“ auf und leitete die ansonsten lobreiche Ausstellungskritik mit dem lässigen Ausspruch ein: „Töchter sind gut für Überraschungen, auch wenn sie längst in die Geschichte eingegangen sind.“² Auch hier klingt an, daß man dem Versuch einer Einordnung Popowas in den Zusammenhang der russischen Avantgarde lieber aus dem Wege gehen wollte.

Von falscher Bescheidenheit muteten die im Zugang zu den Ausstellungsräumen im Untergeschoß präsentierten Stoffentwürfe nebst Großfoto der Künstlerin an. Diese Einleitung zur Ausstellung erweckte den Eindruck, man habe es vor allem mit einer Designerin zu tun. Die Zurückhaltung leuchtet in Anbetracht der zahlreichen Gemälde in der Ausstellung nicht ein, demonstriert jedoch noch einmal, daß sich auch die Ausstellungsmacher über Popowas Stellenwert unsicher waren.

Umso aufschlußreicher sind die wenigen Versuche in der Kunstkritik, den Avantgar-

dismus im Werk der Künstlerin zu thematisieren. In dem Taz-Kommentar: „Popowas Leistung lag nicht in der Invention, sondern in der Synthese. Sie erfand nicht den Kubismus, nicht den Futurismus, nicht den Suprematismus. Doch schuf sie – beeinflusst von diesen Strömungen – ihr eigenes Konzept“³ kommt genau der Aspekt zur Sprache, der die Einordnung der Künstlerin heute so schwer macht. Nach dem klassischen Avantgardebegriff war Ljubow Popowa nicht avantgardistisch, d.h., sie gehörte nicht zu den Künstlern, die sich wie die französischen Kubisten der Erfindung von neuen Bildsprachen verschrieben hatten.⁴ Da dies jedoch nur Kennzeichen der westlichen Bewegungen ist, kann man die russische Künstlerin – genau wie ihre Kolleginnen und Kollegen – nicht ohne weiteres nach diesem Maßstab messen. Die russische Avantgarde zeichnete sich bis 1915 – Malewitsch entwickelte in diesem Jahr die suprematistische Malerei – u.a. durch den Aufgriff der bestehenden Stilrichtungen Kubismus und Futurismus aus. Die Distanz zu den westlichen Metropolen der Moderne ermöglichte einen unbefangeneren Umgang mit diesen Strömungen, der zu der Stildurchmischung „Kubofuturismus“ führte.⁵ Die Künstler der russischen Avantgarde bekannten sich offen zu ihrem Stilpluralismus und damit zu einem Avantgardismus, der auf der absoluten künstlerischen Freiheit beruhte: „Unsere Kunst ist frei und eklektizistisch. Darin besteht ihr derzeitiger Charakter. Wir haben keine Angst, Prinzipien von dieser oder jener Schule anzunehmen.“⁶ Ohne die Bindung an eine Stilrichtung, wie z.B. bei den Kubisten, insbesondere denjenigen um den Galeristen D.-H. Kahnweiler⁷, waren die künstlerischen Ergebnisse innerhalb der russischen Avantgarde weniger personenbezogen. Im schnellen Tempo wechselten sich die skandalösen Ausstellungen in unterschiedlicher Besetzung ab, wie „Karo-Bube“ 1914 in Moskau u.a. mit Malewitsch, Le Fauconnier, Braque, Picasso, Derain, Vlaminck; „Tramway W“ 1915 mit Tatlin, Malewitsch, Kliun, Rozanowa, Puni; „0.10“ 1916 mit Malewitsch, Tatlin; „Karo Bube“ 1916 in Moskau mit Malewitsch, Chagall, Kliun, Puni, Rozanowa, Udalowa und „Moderne Russische Malerei“ 1916 in Moskau – oft begleitet von Manifesten der dort vertretenen Künstler und Künstlerinnen. Diese erzeugten innerhalb der avantgardistischen Bewegung häufige Brüche, angefangen mit der von Michael Larionow und Natalia Gontscharowa propagierten definitiven Abkehr vom Einfluß westlicher Malerei im Jahr 1913 über Malewitschs Rückkehr zum „Nullpunkt“ der Malerei durch den Suprematismus 1915, über die künstlerische Gestaltung von öffentlichen Plätzen und Gebäuden während der Revolution im Jahr 1917, die Debatten zum Konstruktivismus am Swomos im Jahr 1921 bis hin zur Proklamation der Beendigung der Staffeilmalerei 1922.⁸

Innerhalb dieser sich stets durch neue Impulse verändernden Avantgardebewegung war es den Künstlern möglich, sich immer wieder der einen oder anderen Tendenz anzuschließen und mit eigenen Manifesten Anstöße zu geben. So verfaßte auch Ljubow Popowa, die an fast allen genannten Aktivitäten beteiligt war, eigene Stellungnahmen zum Kunstgeschehen ihrer Zeit. „Wir brechen mit dem Vergangenen, weil wir nicht mehr daran glauben, weil seine Hypothesen unannehmbar sind, wir schaffen uns selbst, wir schaffen unsere eigenen Hypothesen, nur mit ihnen können wir ein neues Leben und eine neue Konzeption der Welt entwerfen“⁹, schrieb sie z.B. 1921. Überzeugt von der Revolution sah sie seit 1917 ihre Kunst im Dienst der neuen Gesell-

schaftsordnung. Dies mag ein weiterer Grund sein, aus dem man sich heutzutage scheut, den avantgardistischen Gehalt ihrer Werke einzuschätzen. Dies würde sich jedoch besonders bei den Arbeiten aus den Jahren 1920-22 empfehlen. Die zumeist auf Holzplatten angelegten, konstruktivistischen Raumkonstruktionen aus unregelmäßigen Gittermustern sind durch mit Marmorstaub angereicherte Farbe so aufgetragen, daß der Holzuntergrund an vielen Stellen durchscheint. Diese Arbeiten, die kurz bevor sich Popowa gemeinsam mit ihren Kollegen der angewandten Kunst zuwandte entstanden sind, stellen den Höhepunkt an Experimentierfreude und Innovation im Schaffen der Künstlerin dar.

In Popowas Schriften selbst sind Anhaltspunkte zu finden, mit denen sich ihr Werk im Zusammenhang des zeitgenössischen Kunstgeschehens betrachten ließe, ohne den westlichen Avantgardebegriff zu strapazieren: „Es gibt unterschiedliche Formen der Revolution: eine langsame und logische, die keine grundlegenden Zerstörungen mit sich bringt, die nicht radikal den Sinn all dessen weglegt, was vorher entstanden ist, um auf den Trümmern ungehindert ihren eigenen ‚Notwendigkeiten‘ zu folgen; ähnlich der Natur, die eine Lebensform durch eine andere, besser angepaßte, ersetzt, verändert eine Revolution dieser Art die Form Schritt für Schritt und paßt sie der veränderten Denkweise an. Eine andere Variante der künstlerischen Revolution stürzt radikal ein ganzes Weltbild um: keine Kompromisse, keine Evolution wird mehr akzeptiert, was zählt ist allein die Revolution. Diese geistige Einstellung muß zunächst jede vorhandene Form zutiefst ablehnen, insbesondere die ihr zeitlich nahestehende, um die neu entstehende Form intensiver, reiner zu erleben.“¹⁰

1 Eugena Ordenez: Popowas Arbeitstechniken und Materialien, in: Kat. Ljubow Popowa 1889-1924, Köln 1991, S. 162-169.

2 Malerische Architekturen, Ausstellung in Köln: Ljubow Popowa, (gez. U.B.), in: Die Zeit, Nr. 45, Feuilleton, 1.11.1991.

3 Martina Kirfel: Eine Karo-Bube. Antisystem der Avantgarde: die Malerin Ljubow Popowa in Köln, in: Taz, Kultur, 7.11.1991, S. 15.

In diesem Zusammenhang siehe auch Horst Richter: Tochter der Revolution, Rubrik: Köln Museum Ludwig. Ljubow Popowa. Bis 1. Dezember, in: Weltkunst, Jg. 61, Nr. 21, 1. Nov. 1991.

4 Vgl. Daniel-H. Kahnweiler: Der Weg zum Kubismus, Stuttgart 1958, S. 10ff.; Albert Gleizes: Kubismus, Neue Bauhausbücher, Mainz 1980, S. 11ff.; Carl Einstein, Werke 1919-1928, Marion Schmid u.a. (Hg.), Bd. 2., Berlin 1981, S. 379.

5 Im Gegensatz dazu distanzieren sich die französischen Kubisten und italienischen Futuristen ganz vehement voneinander; siehe Umberto Boccioni: Was uns vom Kubismus trennt (1914), in: Umbrò Appollio: Der Futurismus. Manifeste und Dokumente einer künstlerischen Revolution 1909-1918, (Übersetzung v. Christa Baumgarth), Köln 1972, S. 223ff.

6 Alexander Chevchenko: Le Néoprimativisme (1913), in: Art et Poésie Russe, Begleitband zu Kat. Paris-Moscou 1900-1930, Paris 1979, S. 75, (Übersetzung d. Verf.).

7 Kahnweiler zeigt in seinem Buch „Der Weg zum Kubismus“, a.a.O., die Entwicklung des Kubismus ausschließlich an den künstlerischen Ergebnissen seiner drei Vertragspartner Braque, Picasso und Gris auf; vgl. auch Carola Muysers: Kunstgeschichtsschreibung gegen den Strich, Ljubow Popowas Beitrag zum Ku-

bismus, in: Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstwissenschaft, Ines Lindner u.a. (Hg.), Berlin 1989, S. 95f.

8 Michael Larionow, Natalia Gontscharowa: Rayonism and Futurism. A Manifesto July 1913, in: John Bowlf (Hg.): Russian Art of the Avant-Garde, Theorie and Criticism 1902-34, New York 1976, S. 90ff.; Kasimir Malewitsch, Broschüre zur Ausstellung 0.10, zit. in: Kat. The Avantgarde

in Russia 1910-1930, Los Angeles County Museum of Art 1980, S. 38f.

9 Ljubow Popowa: Sur la construction de la nouvelle forme objective et non-objective, zit. in: Natalia Adaskina und Dimitri Sarabianov: Lioubov Popova, Nancy 1989, S. 349 (Übersetzung d. Verf.).

10 Materialien für einen Vortrag über den Stil, zit. in: Kat. Ljubow Popowa, a.a.O., S. 155.