



Ingrid Brugger, Heike Eipeldauer, Florian Steininger (Hrsg.); Liebe in Zeiten der Revolution. Künstlerpaare der russischen Avantgarde; Katalog zur Ausstellung im Bank Austria Kunstforum Wien (14.10.2015–31.01.2016), Heidelberg: Kehrer 2015; 199 S., ca. 280 farb. Abb.; ISBN 978-3-86828-634-2; € 29

Wenn die russische Avantgarde des frühen 20. Jahrhunderts als eine der progressivsten und produktivsten Phasen der Kunstgeschichte gelten darf, so stellen die Künstlerpaare der Zeit zweifellos das faszinierendste und schillerndste Phänomen innerhalb dieser dar. Das Austria Bank Kunstforum hat sich in seiner Herbstausstellung diesem „verführerischen Kapitel“ gewidmet, „das auf dem Versuch einer Umsetzung einer Vision von Gesellschaft von Gleichwertigkeit beruht, die im Westen Europas zu dieser Zeit nicht ansatzweise vertreten war“, wie Ingrid Brugger es im Vorwort des Begleitkatalogs pointiert formuliert (7). Bereits 1991 hatte das Österreichische Museum für Angewandte Kunst in Wien dem Künstlerpaar Warwara Stepanowa und Alexander Rodtschenko die Schau ‚Die Zukunft ist unser einziges Ziel‘ ausgerichtet. Die Macher der Ausstellung im Bank Austria Kunstforum, Heike Eipeldauer und Florian Steininger, haben nun die Perspektive erweitert und beleuchten das Schaffen von fünf Künstlerpaaren vor dem Hintergrund ihrer intimen Beziehungen und ihrer künstlerischen Partnerschaft.

Aus der Fülle der Künstlerpaare wurde mit Natalja Gontscharowa und Michail Larionow, Olga Rosanowa und Alexej Krutschonich, Ljubow Popowa und Alexander Wesnin, Warwara Stepanowa und Alexander Rodtschenko sowie Valentina Kulagina und Gustav Klutskis eine Auswahl getroffen, an der sich das gesamte Panorama der Kunst, aber auch der politischen und gesellschaftlichen Entwicklung in Russland vom Beginn des 20. Jahrhunderts bis zur Etablierung des Stalinismus abbildet. Gehören Natalja Gontscharowa und Michail Larionow zu den Protagonisten des künstlerischen Aufbruchs kurz nach 1900, ist mit Valentina Kulagina und Gustav Klutskis ein Paar in den Reigen aufgenommen, das zur letzten Garde der russischen Avantgarde zu zählen ist und den Ausblick auf die Zeit nach dem großen Experiment ermöglicht.

Die Ausstellung wartet mit Leihgaben der großen Häuser Russlands auf – das Puschkkin-Museum, das Schtschusew-Museum für Architektur sowie die Tretjakow-Galerie in Moskau haben zentrale Werke ihrer Sammlungen bereitgestellt, die um weitere internationale Leihgaben ergänzt wurden. Der bei Kehrer erschienene Begleitkatalog bietet nicht nur oftmals ganzseitige Farbabbildungen der Exponate, sondern gibt mit drei Aufsätzen – hier Essays genannt – sowie ausführlichen Kapiteleinführungen im Katalogteil auch eine wissenschaftliche Aufarbeitung des Themas. Für die Beiträge konnten mit Ada Raev, Verena Krieger, Margarita Tupitsyn und Alexander Lawrentjew ausgewiesene Experten auf dem Gebiet der russischen Kunst des 20. Jahrhunderts gewonnen werden, was den Katalog auch für die kunsthistorische Forschung zu einer relevanten Publikation macht.



Warwara Stepanowa, *Selbstportrait*, 1920
(Kat.-Abb. 120)

Der Verführung, dem Thema ‚Künstlerpaare‘, noch dazu in bewegten Zeiten eines der größten gesellschaftlichen Umbrüche des 20. Jahrhunderts, auf schwärmerische Weise zu begegnen, ist man in Wien nicht erlegen – auch wenn der Titel der Ausstellung und des Katalogs ‚Liebe in Zeiten der Revolution‘ eine solche Lesart nahelegen könnte.

Schon beim ersten Aufsatz von Heike Eipeldauer wird deutlich, dass sich hier dem Gegenstand in seiner ganzen Komplexität genähert werden soll. In ihre Betrachtung bezieht sie sowohl historisch-politische Aspekte ein, als auch Fragestellungen der Genderforschung, besonders dann, wenn es um die spätere kunsthistorische Rezeption der Künstlerinnen geht. Eipeldauer zeigt schon im Titel ihres Essays *Gemeinsame Lebens- und Produktionslinien – Künstlerpaare der russischen Avantgarde zwischen ‚Neuem Leben‘ und intimer Partnerschaft* (8–15) die Bandbreite der möglichen Bedeutungen des Begriffs auf. Sie beginnt mit einer kritischen Annäherung an das Phänomen ‚Künstlerpaar‘, das nur zu häufig das „angelegte Potenzial einer kreativen Symbiose“ nicht einzulösen vermochte (8). Auch in dieser Konstellation bildeten sich die „Geschlechterideologie und Wertvorstellung des jeweiligen gesellschaftlichen Kontextes“ ab, woraus sich „Schieflagen“ und „ökonomische und soziale Abhängigkeitsverhältnisse“ ergäben, die noch die spätere Rezeption prägten (8). Den Künstlerpaaren der russischen Avantgarde komme dagegen, so Eipeldauer, eine Sonderposition zu, die sich nicht zuletzt aus der Stellung der Künstlerinnen ergebe. Anders als im Westen seien sie gleichrangig zu ihren männlichen Kollegen und Partnern aufgetreten, sowohl in Bezug auf ihr künstlerisches Schaffen als auch in Hinblick auf ihre Rolle in Organisation und Theoriebildung innerhalb der künstlerischen Bewegungen. Mit Verweis auf Ada Raevs Studie *Russische*



Alexander Rodtschenko, *Selbstportrait*, 1920
(Kat.-Abb. 121)

Künstlerinnen der Moderne 1870-1930 von 2002 erklärt Eipeldauer dies aus den Spezifika der russischen Geschichte des späten 19. Jahrhunderts. Im Zuge eines generellen Reformwillens hatte sich ein günstiger Nährboden für emanzipatorische Bestrebungen gebildet, welche in der juristischen Gleichberechtigung der Frau nach der bolschewistischen Revolution 1917 schließlich gesetzlich verankert wurden (9).

Als weitere Prämisse für die spezifische Ausprägung der Künstlerpaare in Russland führt Eipeldauer das sich wandelnde Selbstverständnis der Künstler nach der Revolution an. Sie verstanden sich nicht mehr als außerhalb der Gesellschaft stehende, solitäre Genies, sondern wollten sich aktiv in die gesellschaftlichen Prozesse einbringen und zur Formung des neuen Menschen im Zeichen der klassenlosen Gesellschaft beitragen. Das neue Ideal des Kollektivs sei auch in der „Tendenz zur Egalisierung und Anonymisierung des Schöpferischen“ spürbar (10). Diese Tendenz, so bemerkt Eipeldauer in Rückgriff auf Verena Kriegers Studie *Kunst als Neuschöpfung der Wirklichkeit* von 2006, habe dazu beigetragen, dass die „subjektzentrierte, männlich konnotierte Vorstellung von Kreativität“ aufgebrochen wurde (10). Das Ergebnis sei die „Konjunktur an Künstlerpaaren“, die im Kleinen einlösten, wonach die neue Gesellschaftsordnung im Großen suchte: „eine Synthese von Kunst und Leben, von Privatem und Öffentlichem“ (10). Allerdings erkennt auch Eipeldauer, dass das „konstruktivistische Konzept der Geschlechterneutralität“ nicht alle damals wirksamen Geschlechterstereotypen nivellierte (11).

Wie individuell dem Phänomen ‚Künstlerpaar‘ sogar in der kurzen Zeitspanne zu begegnen ist, die in der Ausstellung und respektive im Katalog betrachtet wird, macht Eipeldauer in knappen Skizzen zu den fünf portraitierten Paaren

deutlich. Natalja Gontscharowa und Michail Larionow, beides Hauptvertreter des Rayonismus der Vorkriegszeit, zeugten von dem Typus des Künstlerpaares, bei dem „eine parallele künstlerische Entwicklung zweier Künstlerindividuen in gleichem Rhythmus möglich war“, noch über das Ende der eigentlichen Liebesbeziehung hinaus (11). Bei der bildenden Künstlerin Olga Rosanowa und dem Dichter Alexej Krutschonich seien die gemeinsam realisierten Projekte futuristischer Buchkunst Ausdruck einer „kurz währenden interdisziplinären Zusammenarbeit“, die aber derart intensiv gewesen sei, dass eine klare Trennung der jeweiligen künstlerischen Eigenleistung häufig nicht möglich sei (12). Die Zusammengehörigkeit von Ljubow Popowa und dem Architekten Alexander Wesnin zeige sich nicht nur in ihren gemeinschaftlichen Entwürfen für Bühnenbilder und Kostüme, sondern auch in ihrem öffentlichen Auftreten: Gemeinsam unterrichteten sie an den neu eingerichteten Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (WChUTEMAS) in Moskau, beteiligten sich an Ausstellungen und teilten ihr Atelier (12f.). Bei Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa stellt Eipeldauer heraus, wie sie sich von Anfang an bewusst als Künstlerpaar inszenierten, sich als solches aber gleichzeitig augenzwinkernd persiflierten. Die Protagonisten des Konstruktivismus hätten zwar keine deckungsgleiche Entwicklung durchlaufen, aber der „Prozess des intensiven künstlerischen Dialogs und der ebenbürtigen Zusammenarbeit“ sei stets bestehen geblieben (13). Gustav Klutsis und Valentina Kulagina, die sich als einziges der Paare erst nach der Russischen Revolution von 1917 kennengelernt hatten, gehörten zur „letzten Generation der russischen Avantgarde“ (13f.). Ihre Photomontagen veranschaulichten die zunehmende Indienstnahme der Kunst durch den stalinistischen Propaganda-Apparat. Doch nicht nur in ihrer Kunst lasse sich dem gewandelten politischen Klima nach Lenins Tod 1924 nachspüren. Ihr Verhältnis sei „in mehrfacher Hinsicht asymmetrisch“ gewesen, was Eipeldauer zu der hellsichtigen Erkenntnis bringt, dass mit der „Durchsetzung der Stalinistischen Gesellschafts- und Kunstdoktrin und der Zurücknahme der bolschewistischen Reformen eine Re-Patriarchalisierung und Verfestigung der traditionellen Geschlechterrollen“ erfolgt sei, die sich „auch in der kleinsten kollektiv schöpferischen Einheit – dem Künstlerpaar – wider[spiegle]“ (14).

Mit Ada Raev haben die Wiener Organisatoren eine Koryphäe für das Thema der Rolle der Künstlerinnen in der russischen Kunst gewinnen können. Ihr Essay im Wiener Ausstellungskatalog *Kreative Gemeinschaften im Zeichen des Neuen – Künstlerpaare der russischen Avantgarde* (33–39) zeugt von ihrer differenzierten Kennerschaft des Phänomens und hinterfragt die euphemistische These der vollkommenen Gleichberechtigung der Geschlechter. Auch ihr Beitrag nähert sich den Künstlerpaaren vor dem Hintergrund ihrer historischen Bedingtheit, als mit den Reformen unter Zar Alexander II. ein öffentlicher Diskurs begann, in dessen Rahmen auch alternative Formen des Zusammenlebens von Männern und Frauen diskutiert wurden (33).

Aufschlussreich scheint neben diesen historischen Voraussetzungen Raevs Verweis auf die besondere Stellung des Künstlers in der russischen Kulturgeschichte,

die unweigerlich mit der Ikonenmalerei und ihrem „inhärenten Verweis auf das Göttliche“ verknüpft sei (33). Raev erläutert, dass der transzendente Gehalt der Ikone auch auf die Wahrnehmung des neuzeitlichen Bildes übertragen wurde, was diesem ein „immenses Wirkungspotenzial“ verliehen hätte (33). Damit sei auch der Transfer der „moralischen Wertschätzung“ des Ikonenmalers auf den modernen Künstler einhergegangen: „Wer immer sich in Russland der bildenden Kunst widmete, fühlte sich gleichsam einer höheren Mission verpflichtet“ (33). Die Künstler hätten ihre unorthodoxe Lebensweise daher nicht nur als Ausdruck ihres Strebens nach individueller Entfaltung empfunden, sondern als gesellschaftlichen Beitrag. „Die Aussicht, dabei mit jemandem verbunden zu sein, der oder die ebenso empfindet und handelt, beförderte den Zusammenschluss zu Künstlerpaaren“ (33).

Auch Raev dekliniert im Folgenden die fünf Künstlerpaare durch und hebt auf jeweilige Besonderheiten ab. Dabei bezieht sie sich immer wieder auf zeitgenössische Fotografien der Künstlerpaare (Abb. 17–22), die Raevs Ausführungen wie visuelle Argumente unterstützen. Diese Fotografien erscheinen mal wie typische Bilder aus dem Familienalbum, mal dokumentieren sie die künstlerische Praxis. Andere zeigen die Selbst-Inszenierung der Künstlerpaare oder den jeweiligen Blick auf den Partner.

In Bezug auf Natalja Gontscharowa stellt Raev fest, dass sie trotz ihrer „symbiotischen Verbindung“ mit Larionow auch „eigene, genderspezifische Visionen des russischen Neoprimitivismus“ ausgeformt habe (34). Als das Paar nach der Revolution nach Paris auswanderte und gemeinsam für das Ballett Russe arbeitete, sei ihre persönliche Beziehung trotz der gemeinsamen Wohnung bereits „locker“ gewesen (34). Geheiratet haben Gontscharowa und Larionow dennoch, allerdings erst 1955, vornehmlich um das gemeinsame künstlerische Erbe zu sichern. „Kompliziert auf persönlicher Ebene, aber künstlerisch außerordentlich produktiv“ sei die 1912 beginnende Beziehung von Rosanowa und Krutschonich gewesen (35). Raev gibt einen Einblick in diese „kreative Allianz“, die scheinbar „nicht ganz ohne Probleme“ gewesen ist, wenn sie aus einem Brief von Rosanowa vom Herbst 1913 zitiert: „Bei irgendwelchen Notaren ist die Büroangestellte zugleich Angestellte und Geliebte. Möglicherweise kann auch ich Deiner Meinung nach diesen beiden Zielen dienen: Geliebte und Illustratorin Deiner Bücher. Jedoch die erste war ich noch nicht, und für die zweite hast Du mich Dummköpfin geheißen“ (zit. nach 35). Ljubow Popowas und Alexander Wesnins Zusammenarbeit war vor allem von der gemeinsamen Lehrtätigkeit an den WChUTEMAS geprägt; „Über die private Seite ihrer Beziehungen“, räumt Raev ein, „weiß man bisher wenig“ (36). In Bezug auf Warwara Stepanowa und Alexander Rodtschenko folgt Raev der gängigen Rezeption, sie als DAS Künstlerpaar der russischen Avantgarde zu bewerten. Beide hatten sich bereits während ihres Studiums an der Kunstschule in Kasan kennengelernt. Ihre Beziehung habe verschiedene Stadien durchlaufen, bei denen sie sich als Paar, aber auch als individuelle Künstler-Persönlichkeiten immer wieder neu ausrichteten. Interessant erscheint Rodtschenkos Bezugnahme auf das Künstlerpaar Larionow und Gontscharowa, die er – so verrät sein Tagebuch – zum Maßstab nahm. Hier zeigt sich, dass das Prinzip ‚Künstlerpaar‘

sogar durch die Protagonisten selbst reflektiert wurde. Während Stepanowa und Rodtschenko auch angesichts stalinistischer Repressionen füreinander einstanden, erkennt Raev bei Valentina Kulagina und Gustav Klutskis wiederum die Auswirkungen von „Konkurrenz und politisch bedingten Hierarchien“, die sogar die „Binnendynamik von Künstlerpaaren“ beeinflussten (37). Klutskis, der Kulagina 1920 an den WChUTEMAS begegnet war, ging seine jüngere Frau aus seinen offiziellen Ämtern heraus an und bezichtigte sie des Nichtstuns.

Raevs Beitrag zeichnet sich nicht zuletzt dadurch aus, dass er die prekären Arbeits- und Lebensumstände in die Wahrnehmung rückt, denen diese Generation in Russland ausgesetzt war. Der Erste Weltkrieg, die Wirren des Revolutionsjahres 1917 und des sich anschließenden Bürgerkriegs hatten für Russland verheerende wirtschaftliche Folgen gehabt. Schließlich war der revolutionäre Aufbruchgeist dem stalinistischen Terror gewichen. Die allgemeine Not machte auch vor den Künstlern nicht halt: Krankheit, Gewalt und Tod waren eine alltägliche Wirklichkeit, die angesichts der idealistischen Gedankengebäude und dem drängenden Vorwärts der Avantgardenkünstler nur zu gern vergessen wird. So starb Ljubow Popowa 1924 an Scharlach und Rosanowa erlag 1918 einer Diphtherieerkrankung, ohne Alexej Krutschonich, der erfolglos versucht hatte, der Einberufung zum Militär zu entgehen, wiedergesehen zu haben. Klutskis dagegen war eines der ungezählten Opfer der stalinistischen Gewaltherrschaft. Als er 1938 exekutiert wurde, erhielt Kulagina zwar weiterhin öffentliche Aufträge, wurde aber über das Schicksal ihres Mannes im Unklaren gelassen.

In Bezug auf die eingangs formulierte Frage nach der behaupteten Egalität kommt Raev letztendlich zu dem Fazit, dass die Männer hinsichtlich ihrer Stellung im neuen Kunstsystem von kulturpolitischen Behörden und Ausbildungsstätten die Führungspositionen übernommen hätten, während den Künstlerinnen „ungeachtet des Gleichheitsmythos“ die mittlere oder untere Ebene geblieben sei (38). Sie schließt ihren Beitrag mit einem Ausblick auf die nonkonformistische ‚zweite russische Avantgarde‘, als sich Künstlerpaare in der Sowjetunion von der offiziellen Kunstproduktion abwandten, um „wiederum neue künstlerische und soziale Praktiken zu entwickeln“ (38).

Die ausgewiesene Expertise von Verena Krieger für die russische Moderne ist in ihrem Essay *Die Aufbrüche der Avantgarde – Künstlerische Vielgestaltigkeit in mehreren Generationen* (40–48) spürbar. Souverän gibt sie auf wenigen Seiten einen Überblick über die Entwicklung der russischen Kunst von der Jahrhundertwende bis zum Sozialistischen Realismus der 1930er Jahre und bietet anhand der wichtigsten Akteure und zentralen Stationen das kunsthistorische Gerüst für die Beschäftigung mit den Künstlerpaaren dieser Zeit.

Ihre Betrachtungen setzen um die Jahrhundertwende ein, als Künstlervereinigungen und -zeitschriften den Jugendstil nach Russland brachten. Von großer Bedeutung war zudem die Beschäftigung der russischen Künstler mit der Moderne in Frankreich. Neben dieser Orientierung an der Kunst des Westens erwachte in Russland ein Interesse an der eigenen visuellen Kultur, das sich besonders in den Werken

der Neoprimitivisten zeigte. Dabei waren es neben der russischen Ikonenmalerei gerade die dekorierten Alltagsgegenstände und Erzeugnisse des niederen Kunsthandwerks, die in ihrer einfachen Formensprache, ihrem Verzicht auf illusionistische Räumlichkeit und ihrer leuchtenden Farbigkeit die Künstler inspirierten. Krieger liefert an ausgewählten Werken von Michail Larionow und Natalja Gontscharowa, die sie als „Gründungseltern der russischen Avantgarde“ betitelt (41), Werkbeschreibungen und -analysen, die diese Beeinflussung durch die russische Volkskunsttradition lebendig vor Augen treten lassen. Als zweiten Weg der vorrevolutionären Avantgarde weist Krieger den Kubo-Futurismus aus, der sich zwar auf die Errungenschaften der französischen Kubisten sowie der italienischen Futuristen beziehe, über eine reine Synthese aber hinausginge (43). Hier leitet Krieger zum Vordringen zur Gegenstandslosigkeit über und formuliert pointiert, dass diese „wohl der wichtigste Beitrag der russischen Kunst zur Entwicklung der internationalen Moderne“ gewesen sei (43). Als bedeutende Station nennt Krieger die ‚Letzte Futuristische Ausstellung – 0,10‘ von 1915 in Petrograd (St. Petersburg), auf der Kasimir Malewitsch mit seinen suprematistischen Bildern auftrat, während Wladimir Tatlin mit den Konterreliefs vertreten war. Weiter verweist Krieger auf die Bedeutung der politischen Revolution von 1917, als sich den Künstlern – sofern sie sich mit der neuen Ideologie identifizierten – die Möglichkeit darbot, neue Betätigungsfelder zu erproben. Krieger beschreibt, wie die ‚linken‘ Künstler in die politischen Ämter des neugegründeten Volkskommissariats für Bildungswesen (Narkompros) Einzug hielten, an den WChUTEMAS als Professoren die künstlerische Ausbildung revolutionierten und die alte Institution ‚Museum‘ neu ausrichteten. Als zu Beginn der 1920er Jahre der Konstruktivismus mit seiner Hinwendung zu Design und Produktion prägend wurde, begannen Künstler wie Alexander Rodtschenko und Warwara Stepanowa, Gebrauchsobjekte zu gestalten, mit dem Anspruch, die Wirklichkeit und das Leben selbst umzuformen. Welche Bedeutung schließlich der Wandel des kulturpolitischen Klimas im Verlauf der 1920er Jahre für die Künstler hatte, verdeutlicht Krieger am Beispiel der Fotomontage, die häufig für Plakate, Cover und Illustrationen eingesetzt wurde. Habe diese zunächst noch mit der dynamischen Formsprache der Abstraktion agiert, verlangte die staatliche Propaganda zunehmend monumentale und rechtwinklige Strukturen: „An die Stelle von Dynamik und revolutionärem Aufbruch treten Stabilität und Herrschaft“ (47). Die Etablierung des staatlich verordneten Sozialistischen Realismus markierte das Ende für die ohnehin schon bedrängte Avantgardekunst. Der Sozialistische Realismus orientierte sich zwar in seiner Bildsprache am Realismus des 19. Jahrhunderts, habe aber nie die tatsächliche Lebensrealität der 1930er und 1940er Jahre wiederge spiegelt, die gekennzeichnet war von „Armut, Angst, Hungersnöten, antisemitischen Kampagnen, Schauprozessen, Verbannungen und Hinrichtungen“, sondern ein idealisiertes Bild wiedergegeben (47). Anhand biografischer Notizen – einige Künstler waren emigriert, einige früh verstorben, andere fielen dem stalinistischen Terror zum Opfer, wieder andere arrangierten sich und stellten ihr Schaffen in den Dienst der „staatlichen Lügenmaschinerie“ (47) – zeigt Krieger das ernüchternde Ende des avantgardistischen Höhenflugs auf.

Krieger bietet ein knapp skizziertes Panorama der rasanten Kunstentwicklung des frühen 20. Jahrhunderts in Russland. Zwar kommentiert sie das Phänomen ‚Künstlerpaare‘ nicht explizit, widmet sich aber immer wieder den weiblichen Vertreterinnen, etwa wenn sie Gontscharowas Ausprägung des Neoprimitivismus nachzeichnet oder die Kunsttheorie Rosanowas wiedergibt. Auch Warwara Stepanowas und Ljubow Popowas Engagement für die Moskauer Staatliche Textilfabrik hebt Krieger hervor und verdeutlicht damit die große Relevanz der weiblichen Positionen innerhalb der russischen Avantgarde.

Den Essays folgt der Katalogteil. Sinnfällig werden in fünf Kapiteln die Exponate der fünf Künstlerpaare in chronologischer Abfolge gezeigt. Jedem Kapitel ist eine Einführung zum jeweiligen Künstlerpaar vorangestellt, die weniger das private Verhältnis des jeweiligen Paares beleuchten, sondern vielmehr ihre künstlerische Zusammenarbeit. In seiner Einführung bietet Florian Steininger, der zweite Kurator der Ausstellung, einen komprimierten Überblick über das frühe Schaffen von *Natalja Gontscharowa & Michail Larionow* (50–53, Kat.-Abb. 54–71), die auch er als „Gründerpaar der russischen Avantgarde“ bezeichnet (50). Steininger beschreibt ihre Auseinandersetzung mit der westlichen Kunst, die darauf folgende Hinwendung zur russischen Volkskunst und ihre Suche nach einer dezidiert russischen Position im Kontext der Moderne. Diese frühe Phase, die den „engen Paarlauf“ zeige (50), ist in der Ausstellung und respektive im Katalog mit zentralen Werken präsentiert. Steininger zufolge treten Gontscharowa und Larionow, als „emanzipiertes, modernes Künstlerkollektiv“ auf (50). Umso bemerkenswerter erscheint der Blick auf die spätere Rezeption, die Gontscharowa erst seit den 1990er Jahren eine „gleichberechtigte Stellung“ einräume, während die Wahrnehmung davor von einem Lehrer-Schüler-Verhältnis ausgegangen sei, das Larionow zum „alleinigen Spiritus Rector“ erhob (50). Steininger erkennt jedoch: „Betrachtet man [...] das künstlerische Werk und die historischen Daten, so sind beide Positionen ebenbürtig“ (50).

Veronika Rudorfer fokussiert die futuristischen Bücher von *Olga Rosanowa & Alexej Krutschonych* (72–76, Kat.-Abb. 77–85), die als intermediale Projekte die Gattungsgrenzen von Illustration und Dichtung sprengten. Im „Kunstobjekt Buch“ der Künstlerin und des Dichters sei eine „Verbindung von Text und Bild, Poesie und bildender Kunst“ entstanden, bei der das „visuelle Element beider Gattungen in den Vordergrund“ rückte (72). Rudorfer erkennt aber, dass Rosanowas Verdienst nicht allein in ihrer Teilhabe an den Buchprojekten besteht, auch wenn die Zusammenarbeit mit dem Dichter Krutschonych für die Künstlerin einen „zentralen Einfluss“ darstellte (75). Rudorfer beschreibt, wie sich Rosanowa vom Neoprimitivismus über den Futurismus und ihrer Interpretation der suprematistischen Bildsprache hin zu einer eigenständigen malerischen Abstraktion entwickelte, „emanzipiert von jeglichen Ismen der russischen Avantgarde“ (75, Kat.-Abb. 85). Aber auch das übrige Schaffen Krutschonchs, der auch mit Gontscharowa, Larionow, Stepanowa, Klutsis und Kulagina kollaborierte, schätzt Rudorfer hoch, wenn sie ihn als eine der „Schlüsselfiguren der russischen Avantgarde“ bezeichnet (75).

Florian Steiningers Kapiteleinleitung für *Ljubow Popowa & Alexander Wesnin* (86–89, Kat.-Abb. 90–111) nimmt ihre „künstlerische Schnittmenge“ zum Gegenstand, die der Autor in der „Relation von Räumlich-Architektonischem und Malerisch-Bildhaftem“ treffend zusammenfasst (86). Steiniger zeichnet den künstlerischen Weg Popowas nach, die zunächst die westlichen Moderne, dann den Kubo-Futurismus, den Suprematismus und später den Konstruktivismus sukzessive durchspielte. Zwar betont Steiniger den Einfluss, den Malewitsch und Tatlin auf Popowas Schaffen hatten, erkennt aber, dass ihre Position kein Epigonentum darstelle. Deutlich urteilt er, wenn er schreibt: „mit ihrer hohen malerischen Qualität reiht sich Popowa in die vorderste Reihe der männlich dominierten Positionen selbstverständlich ein“ (86f.). Zwischen 1922 und 1923 unterrichteten Wesnin und Popowa gemeinsamen an den WChUTEMAS in Moskau die Disziplin „Farbe“ (87). In ihrer materiellen Beschaffenheit und als Oberflächentextur reflektierten und analysierten Wesnin und Popowa ‚Farbe‘ auch theoretisch. Diese „Verwissenschaftlichung von Malerei und Kunst“ markiert für Steiniger die „Abkehr vom Geistigen und Individuell-Kreativen“ (87). Wesnin wendet sich von der Bildkunst ab und der Architektur zu. Den Schritt zur Produktionskunst vollziehen beide gemeinsam in den Gestaltungen von Bühnenbildern und Kostümentwürfen, die im Katalogteil ebenso abgebildet sind (Kat.-Abb. 110f.) wie Wesnins Cover für den Katalog zur Ausstellung ‚5x5=25‘ von 1921 (Kat.-Abb. 106), die ihres Zeichens das Ende des Tafelbildes verkündete und zu den wichtigsten Stationen der russischen Avantgarde zählt. Popowas Gemälde aus der Serie *Malerische Architektonik* von 1918 (Kat.-Abb. 97), die nicht nur die Rückkoppelung an das architektonische Schaffen ihres Partners im Titel trägt, wurde von den Gestaltern für das Cover des Wiener Katalogs ausgewählt.

Eine weitere Stärke des Katalogbuchs bildet die ausführliche Kapiteleinleitung zu *Warwara Stepanowa & Alexander Rodtschenko* (112–119, Kat.-Abb. 120–161), die mit einer großen Auswahl von Exponaten vertreten sind. Alexander Lawrentjew, der Enkel des Künstlerpaares, der sich als Professor für Designgeschichte und Photographie sowohl von einer angewandten als auch wissenschaftlichen, aber eben auch einer persönlichen Warte aus dem zentralen Künstlerpaar der Avantgarde nähert, spürt ihrem Leben, ihrem künstlerischen Schaffen und ihrer persönlichen Beziehung nach. Stepanowa und Rodtschenko waren sich bereits während ihres Studiums 1914 begegnet und noch nach Rodtschenkos Tod 1956 habe ihre „künstlerische Partnerschaft [...] im Geiste“ fortbestanden (119). Lawrentjew benennt die wichtigsten Stationen in der künstlerischen Laufbahn beider, beginnend mit der Ausstellung ‚Magasin‘ in Moskau, bei der Rodtschenko 1916 mit einer Serie von abstrakten Graphiken auftrat, die allein mit Zeicheninstrumenten wie Lineal und Zirkel ausgeführt waren (Kat.-Abb. 124f.). Rodtschenkos Postulat der Linie als einem Element, „mit dessen alleiniger Hilfe man konstruieren und schaffen kann“ (zit. nach 113), findet seinen Ausdruck nicht nur in seiner Malerei, sondern bestimmt noch sein späteres Schaffen als Photograph und Werbegraphiker. Lawrentjew berichtet auch von Rodtschenkos Auseinandersetzung mit den Naturwissenschaften, deren Ideen-

welt und graphische Darstellungsmodelle ihn inspiriert haben. Damit weist Lawrentjew einen alternativen Weg zum Verständnis der gegenstandslosen Abstraktion auf, der jenseits der selbstreferentiellen Koordinaten der Ismen operiert. Nach der Abkehr von der reinen Malerei auf der Ausstellung ‚5x5=25‘, an der neben Warwara Stepanowa auch Popowa, Wesnin und Alxendra Exter teilgenommen hatten, wandte sich Rodtschenko dem Design zu. Mit Wladimir Majakowski entstanden in den 1920er Jahren die Reklamen für die Staatsbetriebe (Kat.-Abb. 159), aber auch die assoziativen Fotocollagen zu Majakowskis Poem *Pro eto* (Kat.-Abb. 157). Der „Gipfel der Anerkennung“ für Rodtschenko als Designer sei, so Lawrentjew, seine Teilnahme an der ‚Exposition International des Arts Décoratifs et Industriels‘ in Paris 1925 gewesen, wo er mit seinem Entwurf für einen Arbeiterclub reüssierte. Auch für Warwara Stepanowas Schaffen weiß Lawrentjew einen solchen „Triumph“ zu benennen (114). Ihre Präsentation auf der ‚19. Staatlichen Ausstellung‘ im Herbst 1920 in Moskau brachte ihr eine Reputation als temperamentvolle, mutige Künstlerin. Als Ausdruck dieser Haltung verweist Lawrentjew auf das ungewöhnliche Selbstportrait von 1920, das Stepanowa mit beinahe angriffslustigem, maskenartigem Gesichtsausdruck zeigt (Kat.-Abb. 120) – im Katalog präsentiert auf einer Doppelseite mit dem nicht weniger grimmig-entschlossenen Selbstportrait Rodtschenkos aus demselben Jahr (Kat.-Abb. 121). Auf diese Art als Doppelportrait dargeboten wirken die beiden Bildnisse wie eine Kampfansage des Künstlerpaars, das sich in frühen Briefen zugesichert hatte: „Die Wirklichkeit machen wir zum Traum, und den Traum zur Wirklichkeit. [...] Wir werden in unserer eigenen Welt leben, wo niemand sein wird, außer uns“ (zit. nach 112). „Warwara Stepanowa war Rodtschenkos gleichberechtigte Kollegin“, stellt Lawrentjew klar. Wie Rodtschenko hatte sie die abstrakte Malerei überwunden und sich in den 1920er Jahren in die Produktion begeben. Ihre Entwürfe für Stoffe und Kleider (Kat.-Abb. 148–152) gingen mitunter in Produktion, und auch sie unterrichtete wie Rodtschenko an den WChUTEMAS. Die Medienvielfalt, die sich für viele Künstler der Avantgarde, in besonderem Maße aber für Stepanowa und Rodtschenko nachweisen lässt, würdigt Lawrentjew: „Rodtschenko und Stepanowa waren universelle Künstler, ähnlich den einstigen Meistern der Renaissance“ (119).

Die Kapiteleinleitung für *Valentina Kulagina & Gustav Klutsis* (162–167, Kat.-Abb. 169–191) stammt von Margarita Tupitsyn, einer weiteren Spezialistin für die Kunst Sowjetrusslands, die dieses Jahr als Kuratorin des Russischen Pavillons auf der Biennale in Venedig auftrat. Sie beleuchtet das Schaffen von Klutsis und Kulagina, das in der Rezeption vornehmlich von den Plakaten der unter dem Banner Lenins und Stalins marschierender Massen in der Technik der Fotomontage geprägt ist, vor seiner – theoretischen und ästhetischen – Verankerung im vorrevolutionären Transrationalismus und der ‚Laborphase‘ des Konstruktivismus. Einmal mehr wird an der Entwicklung von Klutsis und Kulagina deutlich, welche Schlüsselrolle die WChUTEMAS in Moskau für das ‚System Kunst‘ im frühen sowjetischen Russland einnahm: Hier lernte und lehrte Klutsis; hier begegnete er seiner zukünftigen Frau Valentina Kulagina, deren Talent auch den „arrivierten Konstruktivisten“ wie Wesnin und

Popowa auffiel, an deren Kursen Kulagina teilnahm (163). Zwar wartet der Katalog auch mit raren, nicht-utilitaristischen Arbeiten von Klutsis und Kulagina auf (Kat.-Abb. 169, 171), das Gros ihres Schaffens ist aber an die staatliche Propaganda der „sowjetischen Massenmedien“ gebunden (166). Nach dem Tod Lenins 1924 zeigte sich immer deutlicher Stalins „wachsende Entschlossenheit, die ‚Erzählung‘ der Revolution zu kontrollieren“ – so sei ein „neuer Bedarf an ikonografischer Spezifität“ entstanden (164). Zwar hätten Klutsis und auch Kulagina in ihren Plakaten und Buchillustrationen auf diesen neuen Bedarf an figurativen und realistischen Elementen reagiert, allerdings erkennt Tupitsyn: „Trotz ihres Engagements für den proletarischen Leser hielten Klutsis‘ und Kulaginas Fotomontagen den realistischen Konventionen traditioneller Illustrationen nicht stand“ (165). Stattdessen spiegelte ihr „Beharren auf der Fragmentierung der Fotografien, ihr Einsatz abstrakter Details und ihr Widerstand gegen Narrativität ihre Zugehörigkeit zu einer weiteren radikalen literarischen Richtung“, der transrationalen Dichtung der vorrevolutionären Periode, wie sie Krutschonch vertrat (165). Klutsis Fotomontagen, bei denen Stalin mit den Massen in „physischer Verbindung“ dargestellt ist (Kat.-Abb. 191), markierten den Übergang von einer „Welt des Sehens“ zu einer „Welt des Berührens“, die eine sinnliche „Erfahrung der Taktilität“ erzeugen sollte (166). Klutsis gelang, laut Tupitsyn, der Spagat zwischen der Anwendung der „formalen Innovation“, die sich aber dennoch der „ideologischen Genauigkeit des marxistischen Inhalts verpflichtet fühlte“ (167). Doch vor der stalinistischen Willkür war er dennoch nicht gefeit: Am 11. Februar 1938 wurde Klutsis hingerichtet – das große Experiment war beendet.

Die Wiener Ausstellung und das Katalogbuch leisten nicht nur einen Beitrag zur Würdigung der russischen Avantgarde, deren radikaler Innovationsgeist noch heute überrascht und fasziniert. Auch die Bedeutung der Künstlerinnen, deren Beitrag die Kunstgeschichtsschreibung des 20. Jahrhunderts häufig zu Gunsten ihrer männlichen Kollegen – und Partner – vernachlässigte, wird mit diesem Projekt herausgestellt. Zwar erscheint die absolute Egalität innerhalb der russischen Künstlerpaare, die aus heutiger Perspektive so gerne behauptet wird, nur eingeschränkt gültig zu sein. Die Katalogbeiträge lassen aber lebendig vor Augen treten, wie das sich wandelnde Selbstverständnis der Künstlerinnen und Künstler unter den Vorzeichen der großen gesellschaftlichen und politischen Revolution zur ‚Konjunktur an Künstlerpaaren‘ in Russland beitrug. Der Verdienst des Wiener Ausstellungskatalogs liegt einerseits darin, die vielgestaltige Kunst der russischen Avantgarde einem – westlichen – Publikum zugänglich zu machen. Andererseits werden durch die thematische Fokussierung Fragestellungen nach den Möglichkeiten kollektiver Autorenschaft und genderspezifischer Rezeption von Kunst berührt, die auch für aktuelle Diskurse relevant sind. Das auch in seiner Gestaltung ansprechende Katalogbuch bietet damit für ein interessiertes Publikum genauso wie für eine wissenschaftliche Beschäftigung mit den Themen ‚russische Avantgarde‘ und ‚Künstlerpaare‘ Erkenntnisse und Impulse.

MIRIAM HÄSSLER
Hamburg