

**Mütterchen Russland und Proletarier aller Länder**

Transformation des Frauenbildes in der russischen Kunstmoderne<sup>1</sup>

Die Gegenüberstellung der beiden Motivgestalten »Mütterchen Rußland« und »Proletarier« meint, daß damit zwei gegensätzliche politische Ideen sich dialektisch aufeinander beziehen lassen. Das Mütterchen Rußland ist Kollektivgestalt des alten, feudalen, agrarischen Rußland. Dieses mythische Bild naturhafter, immer gleichbleibender Heimat und allumfassender seelischer und körperlicher Geborgenheit ist weiblich/mütterlich konnotiert und zugleich auch ein Bild des statischen Volkslebens. Die Proletarier aller Länder, vereinigt zur international voranstürmenden Kollektivgestalt, sind, seit Lenin zumal, konnotiert mit männlichem Aktivismus, mit Masse im Aufbruch, mit dem Ziel konstruktiver Umgestaltung des ganzen Lebens.

Wladimir Majakowski hat in seinem Gedicht »15000000« aus dem Jahr 1919/20 diesen Gegensatz in pathetische Verse gefaßt:

»... Hin ist Mütterchen Rußland, das ärmste!  
zu Tode gehetzt!  
Wir suchen ein neues,  
ein Allerwelt-Rußland jetzt!<sup>2</sup>

... singt alle:  
»Brüder,  
                  hört die Signale!  
                  Auf zum letzten Gefecht!«

... Rußland  
                  ist heut  
                  kein zerlumpter Bettler,  
                                  nicht Trümmerhaufen  
  noch Brandstätte mehr!

Rußland  
                  ist heut  
                  ein einziger Iwan,  
sein Arm –  
                  die Nawa,  
seine Fersen –  
                  Steppen am Kaspischen Meer!

Wir kommen!  
Wir kommenkommen!«<sup>3</sup>

Männlich, ein Iwan, also ist dieses neue, revolutionär-kollektiv personifizierte Rußland, wie ein Riese über die endlosen Landstriche ausgestreckt, wobei Majakowski in seiner futuristischen Manier immer wieder die gigantische Übersteigerung des menschlichen Ich-Maßes in globale Gebärden und Dimensionen beschwört. Das alte Mütterchen Rußland dagegen ist hin, und doch schließt Majakowski in seiner global-personifizierenden Symbolik an dieses alte Bild an: der kollektiv stürmende Iwan bezieht sich als Gegenbild auf die erdhafte Personifikationssymbolik. In ihm feiert das

alte, seßhaft mütterliche Rußland, das sich zu Tode hetzen ließ, seine revolutionäre Auferstehung.

Diese geschichtliche Dialektik der revolutionären Bildsprache möchte ich in meinem Beitrag herausheben. Die Frage: »Wie verwandelt sich das Alte in das Neue?« ist für unser Thema eben deshalb interessant, weil sich ein weibliches Symbol ganz offensichtlich in ein männliches verwandelt hat. Die Kunstgeschichtswissenschaft kann sich ja meistens nicht genug daran tun, stets nur das Neue in der Entwicklung herauszustreichen: z.B. die Errungenschaften des Kubofuturismus und des Suprematismus auf dem Weg zur abstrakten Kunst. Betrachtet man die Werke und Äußerungen der Künstler selbst, so wird schon viel deutlicher, daß da nicht einfach nur Neues kühn angepackt wurde, sondern auch alte Traditionen abgearbeitet und überwunden werden mußten. Wie in der realgesellschaftlichen revolutionären Politik Rußlands auch das Alte ja noch da war und erst ins Neue umzuarbeiten war, so in einer modellhaft-verkleinerten Form in der Kunst auch: – nur daß in der Kunst neue Programme sich, viel leichter formulieren und realisieren ließen, als in der politischen Wirklichkeit und daher die Kunst der Avantgarde zuweilen als Laboratorium des zukünftigen wirklichen Lebens erscheinen konnte.

Wenn das alte Rußland weiblich konnotiert war und das neue männlich, so beinhaltet dies, daß nicht nur das alte Mütterchen zu Tode gehetzt ist, sondern auch, daß Gefühlswerte und humane Inhalte eines traditionell weiblich bestimmten Kreises ebenfalls abgesetzt oder aber umdefiniert werden mußten. Blicken wir nochmals auf Majakowski, so wird gerade bei ihm besonders deutlich, daß ein zentraler Inhalt, der die Kunst seit der bürgerlichen Romantik bestimmte, neu zu verorten war: die Liebe.

Majakowskis Gedicht »Darüber« von 1923 handelt zu einem sehr großen Teil über dieses Problem: er selbst will sich befreien von der alten Liebes-Sentimentalität, welche ihm Bindung und Fessel bedeutet, und zu einer neuen, emphatischen Form der Existenz gelangen – ein futuristisches Motiv. Er bittet, nach seinem fiktiven Tod, um Auferstehung, weil er sein »Irdisches nicht ausgetragen ... nicht ausgekostet seinen Liebesanteil« (S. 164).

»... Laß mich auferstehn! ...

Hinweg mit dir, du Liebeszofe,  
samt Ehe,

Wollust,

Unterhalt!

Verdamm das Bett,

steh auf vom Sofa

und wandre, Liebe durch das All!

...

Damit kein Wohnloch mehr zur Beute  
uns macht

und am Familienherde

der Vater dann für seine Leute

zum mindesten die Welt bedeute,

die Mutter –

mindestens die Erde.«<sup>4</sup>

In diesen Schlußversen des Gedichts findet eine Transformation der individualistischen Bohème-Liebe und ihrer Schreckvision – der bürgerlichen Unterhaltsehe – statt in die kosmischen Dimensionen der All-Liebe, wie sie Kropotkin, der Ahnherr der Anarchisten, vorgepredigt hat. Und in erstaunlicher Weise wendet sich Majakowski mit seinem letzten Motiv: – der Vater soll die Welt bedeuten, die Mutter die Erde – zwar aus dem Privatschlichen heraus, aber letztlich zurück zu einer Vorstellungweise, die viel mit der des alten russischen bäuerlichen Patriarchats gemeinsam hat: Der Vater nicht bloß Oberhaupt des Wohnlochs, sondern Weltinstanz, die Mutter nicht nur Wirtschaftsmagd, sondern Instanz der nährenden Erde.

Majakowski ist gewiß die entscheidende Figur in der revolutionären Avantgarde Rußlands und verkörpert dramatisch die stufenweisen Übergänge der russischen Moderne vom Symbolismus über den Futurismus, den Anarchismus bis zum Konstruktivismus. Majakowskis Arbeit ist insbesondere auch mit den Hauptfiguren des Konstruktivismus, mit Warwara Stepanowa und Alexander Rodtschenko verbunden. Im Vergleich zwischen Majakowski und Rodtschenko/Stepanowa tut sich aber eine Spanne auf: der Dichter Majakowski scheint dauerhafter im Futurismus und Anarchismus zu wurzeln, während Rodtschenko/Stepanowa den entscheidenden Schritt weiter zum Konstruktivismus und zur Produktionskunst gegangen sind.

Als dritten Schwerpunkt der russischen Avantgarde neben Majakowski und Rodtschenko/Stepanowa ziehe ich Kasimir Malewitsch heran, ohne dessen Arbeit die russische Avantgardekunst nicht denkbar ist. Wir haben also keine lineare Entwicklung zu betrachten, sondern sozusagen ein Avantgarde-Dreieck: Malewitsch/Majakowski/Rodtschenko: Suprematismus/Futurismus/Konstruktivismus. Ich habe dieses Dreieck vorübergehend bewußt auf die Männernamen verkürzt. Die Rolle der Frauen soll im Verlauf des Vortrags zur Sprache kommen.

Wenn wir auf die methodische Frage zurückgreifen: »Wie verwandelt sich das Alte in das Neue?«, so hätten wir nun zuerst zu fragen, aus welchen älteren Traditionen die Künstler unseres Dreiecks kommen.

Pauschal gesagt, steht im Hintergrund ihrer Entwicklung – und als die Tradition, die sie kämpferisch überwinden wollten – der akademische Modernismus der Jahrhundertwende.

Dieser Modernismus verband die russische Kunst mit dem späten Impressionismus, dem Symbolismus und dem Jugendstil des westlichen Europa, die zwar abgestanden, aber als Kunstmoderne noch immer präsent waren und erst mit Einbruch des Futurismus nach Rußland den Todesstoß erhielten.

Kasimir Malewitsch hat in seinem Text »Die gegenstandslose Welt«, der 1927 als Bauhausbuch deutsch erschien, mit einer Zusammenstellung von Fotografien verschiedene Stufen des Kunstbewußtseins voneinander abgehoben, und zwar nach der zugrundeliegenden »inspirierenden Umgebung« oder »Realität«.

Die »Realität« des Akademikers wirkt überholt und falsch: Akademiker sind städtische Bürger – aber seltsamerweise erscheinen als ihre inspirierende Realität idyllische Bilder des russischen Bauernlebens: Tiere, Männer, Frauen, Kinder und Landschaft einträchtig und ruhig, statisch vereint: und vorwiegend aus freundlicher Nähe gesehen.

»Die inspirierende Realität« des Futuristen: Erscheinungen der Großstadt, Verkehr, Zeppeline, Lokomotiven; Eisenträger, elektrische Scheinwerfer, deren Strahlen den Himmel durchkreuzen. Hektische, technisch-industrielle Dynamik al-

so, die die Dinge in Aufruhr bringt, Distanzen mit Geschwindigkeit überbrückt, die Welt aus größerer Entfernung und in Bewegung sieht: Hie und da erscheint ein heroischer – männlicher – Arbeiter, jedoch keine Frau. Das weiblich-statisch-agrarische Element, das im »akademischen« Bild von der Bäuerin verkörpert wird, ist verschwunden, hat dröhnender Hektik Platz gemacht, in der sich das künstlerische Bewußtsein selbst zu einer dynamischen Instanz aufschwingen muß, um den Tumult zu beherrschen und sich nicht mehr in Heimatliebe versenken kann. Konsequenterweise verschwindet auch das mütterliche Bild der Frau: ist ersetzt durch den aktivistisch-energetischen Widerpart der technischen Welt.

Die dritte Stufe ist für Malewitsch die »Realität« des Suprematisten: Die Welt vom Raum des Himmels gesehen. Die Bewußtseinsdistanz zur Dingwelt ist weiter gewachsen. Die Luftaufnahmen erinnern an das globale »Wir«-Gefühl des Kollektiv-Proletariats in Majakowskis Gedicht »150 000 000«. Aber die neue Sicht erscheint bei Malewitsch ohne schreiendes Pathos, vielmehr als ein in Ruhe zu reiner, dauerhafter Empfindung gewordenes, allgemeingültiges Weltbewußtsein. Die mütterlich-bäuerliche Erdheimat ist übergegangen in ein allgemeines Kosmosgefühl, dem – im Gegensatz zur futuristischen Männlichkeitsillusion – überhaupt keine bewußte Geschlechtsdifferenz mehr entspricht.

Bewußt zeigt Malewitsch die bäuerliche Welt als die Welt des Akademikers. Denn zum akademischen und symbolistischen Modernismus gehörte als speziell russische Komponente die Besinnung auf das russische Volkstum, die Volkskunst und deren barbarisch-primitive Traditionen. Wir müssen daran denken, daß auch die große russische Literatur, Dostojewski und Tolstoi etwa, die tiefe heimatliche Verwurzelung der russischen Seele im bäuerlichen Volkstum herausgearbeitet hatte. Das prägte die geistige Avantgarde der Jahrhundertwende und führte zu einer besonderen »modernen« Selbstdarstellung des Russischen auf diesem volkstümlich-bäuerlichen Hintergrund:

So stellte Rußland auf der Weltausstellung in Paris im Jahr 1900, also im Zentrum der damaligen Welt-Moderne, im russischen Pavillon den Entwurf einer Anrichte aus (Abb. 1), die vollständig in einem bäuerlich-folkloristischen Handwerksstil gehalten war: mit dörflich wirkenden kunstgewerblichen Schnitzereien und Stikereien – wohlgerneht als Vorschlag für modernes bürgerliches Wohnen.

Dieser Stil war der der damaligen künstlerischen Avantgarde Rußlands, wie man an einem Wohnzimmer der Künstlerkolonie Talaschikino bei Smolensk sehen kann; es erinnert an verwandte Kunstbestrebungen in Worpsswede (Abb. 2).<sup>5</sup>

Kurz: Fortschrittliche Ästhetik und Kunst, der Aufbruch in die Moderne, war zu Beginn unseres Jahrhunderts in Rußland im besonderen Maße mit der Rückbesinnung auf bäuerliche Tradition verbunden. Erinnert sei daran, daß auch die fortschrittlichsten Exponenten der Kunstavantgarde vor dem Ersten Weltkrieg, Wassily Kandinsky wie Marc Chagall, in ihren frühen Werken sich auf russische Bauernkunst bezogen.

Mit dieser bäuerlich-traditionalistischen Thematik standen die russischen Avantgardenkünstler aber auch in enger Verwandtschaft mit der westlichen Avantgarde, ja, man könnte fast sagen, mit der westlichen Kunstreligion der Jahrhundertwende, als ein Paul Gauguin, ein van Gogh und die Nabis in ihrem romantischen Primitivismus das Vorbild für die Rückkehr aller Kunst auf volkstümliche Wurzeln gegeben hatten. Natalja Gontscharowas Gemälde »Fischfang« von 1909 (Abb. 3) zeigt



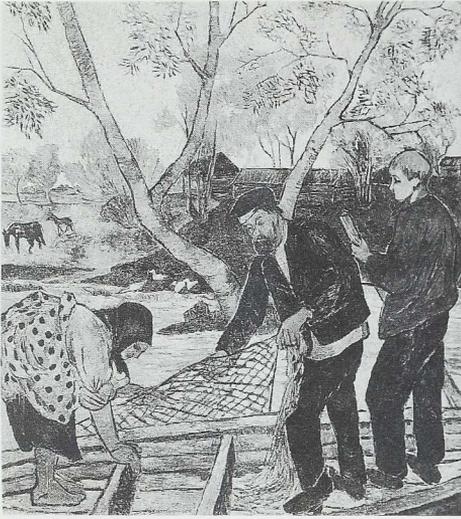
1 Anrichte, Entwurf von Marija Jakuncikova, Weltausstellung Paris 1900

2 Interieur der Künstlerkolonie Talaschkino, ca. 1900

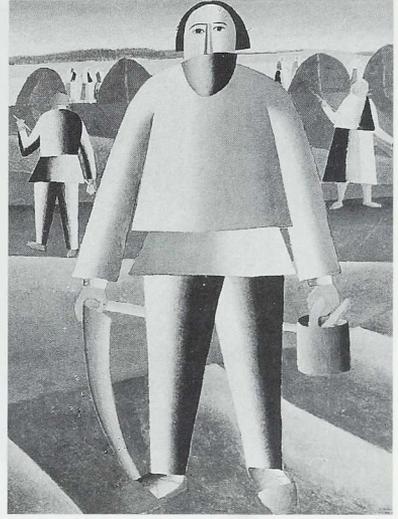


sich noch unmittelbar von Gauguin beeinflusst. In solchen Bildern kommt der tiefe Gefühlsgehalt, ja eine sehnsüchtige Liebe zum Ausdruck, die die im Grunde ja stadtbürgerliche Schicht, der die Gontscharowa angehörte, dem einfachen Volk entgegenbrachte. Die verfeinerte, spätbürgerliche Ästhetik suchte hier eine neue Heimat und einen tieferen Wurzelgrund der Kunst.

Für unseren Zusammenhang ist es von besonderer Bedeutung, daß gerade auch wichtige Vertreter der revolutionären Avantgarde aus dieser Herkunft zehren, ja sie in einer eigenen russischen Neuformulierung, dem sogenannten »Neoprimitivismus«, neu belebt hatten. In Kasimir Malewitschs frühem, zum Suprematismus führenden Werk erscheinen seit etwa 1910 die Bauernthemen (Abb. 4), in denen die Figuren mächtig und schwerelos zugleich in zylindrisch schattierte Flächenstücke zerteilt erscheinen.<sup>6</sup> Stets und zu Recht ist dieser Schritt der Abstraktion mit den körperlosen Lichterscheinungen bestimmter Ikonenmalerei in Verbindung gebracht worden. Nicht impressionistische Naturstimmung wollte Malewitsch im Bauernbild geben, sondern eine Welt naturgegebenen Gültigkeit, wie sie in den mythischen Gestalten des russischen Bauerntums erschien.



3 Natalja Gontscharowa, Fischfang, 1909



4 Kasimir Malewitsch, Heuernte, 1909

In Zusammenarbeit mit Malewitsch, vielleicht sogar als Anregerin für ihn, hat Natalja Gontscharowa ebenfalls ihren Stil vom spätimpressionistischen zu einer moderneren, primitiven Stilisierung geführt. Mit diesen Werken stehen wir, was die russische Kunst betrifft, an der Schwelle jener Abstraktion, die letztlich Grundlage des Konstruktivismus wurde, und wir können festhalten, daß diese Entwicklung sich keineswegs im Darstellungsmaterial der modernen Großstadt, sondern zu einem Gutteil im Rahmen bäuerlich-volkstümlicher, man könnte besser sagen: agrarisch-zeitloser Themen vollzogen hat. Es scheint auch, als hätten hier erstmals die Frauen, die Künstlerinnen, ein ganz ihnen entsprechendes Wirkungsgebiet gefunden, denn was Kunst bislang sonst bestimmte, das sexualisierte Erosthema, war dominant vom männlichen Kunstprinzip besetzt.

Neben dem bäuerlich-volkstümlichen hat die Kunst am Beginn des 20. Jahrhunderts noch ein weiteres umfassenderes Ideal. Dieses Ideal ist die Frau. Wenn wir, und zwar europaweit, die modernen Strömungen des Jugendstils und des Symbolismus um die Jahrhundertwende betrachten, so wird in der ganz überwiegenden Zahl der Fälle ein fast manischer Kult der Weiblichkeit, des Femininen spürbar. Das zentrale Thema des Modernismus um 1900 ist die Frau und zwar überwiegend als abstrakte Idealgestalt sinnlich träumerischer Jugend: die Frau, die auf nichts anderes wartet, als erotisch erweckt und geliebt zu werden. In gewisser Weise ist überhaupt das Bild und das Wesen der Kunst des Modernismus identisch mit diesem erotischen Bild und Wesen der Frau. Die Identität von Kunst und Frau, Kunst und Liebe, ist seit der Romantik stetig gewachsen und um 1900 zum absoluten Höhepunkt gekommen. Wenn man nach dem Grundthema der Kunst in der bürgerlichen Gesellschaft fragt, so wird die Antwort sein: Frau und Liebe.<sup>7</sup> Gewiß ist das zu einem großen Teil Kunst von Männern, aber es stellen sich darin doch nicht lediglich sexistische Männerphantasien dar, sondern ein umfassendes, auf dem männlichen Erosanspruch



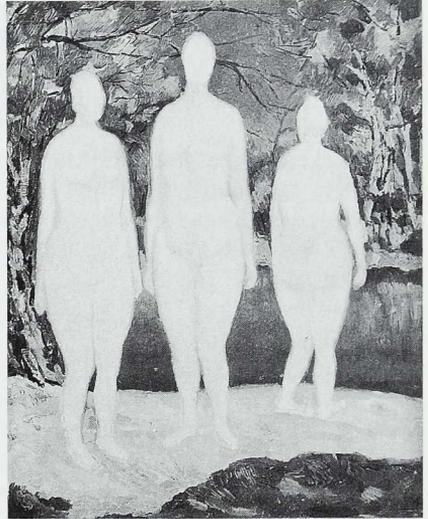
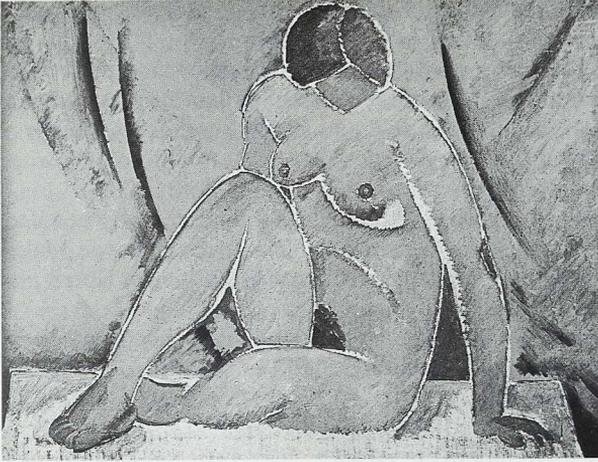
fundiertes Programm: So wie die Liebe (die männliche Liebe, als deren Verkörperung und Ziel die Frau steht) als die wesentlichste Triebkraft des Lebens erscheint, so die Kunst als wesentlichste Triebkraft des schaffenden Menschen. Die platonische Philosophie mit ihrer Idee des schöpferischen Eros hat ein für allemal die Grundlage dieses Programms gegeben, und in der Zeit der bürgerlichen, also der soziologisch frei und heimatlos gewordenen Kunst, wurde dieses Liebesparadigma die absolute Rechtfertigung künstlerischen Schaffens überhaupt: nämlich als sublimierende Sachwalterin des gestaltenden Eros.

In zahlreichen Beispielen modernistischer Kunst ist die Frau in sentimentaler Weise zum Kunstthema schlechthin, ohne weiteren inhaltlichen Bezug, verwendet. Eine Tapisserie von Wiktor Borissow-Mussatow von 1901 (Abb. 5) steht für diesen Typus des sentimental-bourgeois Frauenbildes, das in seiner Inhaltslosigkeit weitgehend als Dekorationskunst erscheint.

Im Jahr 1913 malte Wladimir Tatlin seinen »Akt« (Abb. 6) in selbständiger Fortführung von Prinzipien Picassos.

Aus dem Jahr 1908 stammen die »Badenden« von Kasimir Malewitsch (Abb. 7) – eindeutig an Cézanne anknüpfend, aber entscheidend und merkwürdig verändert. Bei Tatlin kann man vermuten, daß er, im Sinne eines bewußten, kubistisch-stilisierenden Willensimpulses, das Kunstthema »weiblicher Akt« umkonstruiert und zu einer intentional gestalteten Neulösung führt, indem er mit Hilfe der auch von den Futuristen geschätzten Segmentbogen das weibliche Körpermotiv zu einem Konstrukt aus elementaren Linien und Flächen formt.

Bei Malewitsch allerdings erscheint dieser stilisierend-gestalterische Künstlerimpetus wie weggeblasen: Die berühmte Cézanne'sche Farbstruktur hängt zwar noch in Bäumen und Gezweig; die weiblichen Figuren indes erscheinen wie aus Watte, reine Schemen: Formen, an denen die gestaltende Künstlerkraft, der – eben auch erotisch zu verstehende – darstellende Zugriff des Malers auf sein Thema »weiblicher Akt« sich nicht mehr verwirklichen kann. Tatlin bleibt hier wie im späteren Werk der materiell Zupackende; seine Losung war: der Tastsinn soll den Augensinn



7 Kasimir Malewitsch, Badende, 1908

leiten. Malewitsch hingegen exemplifiziert hier in einem frühen Werk bereits sein Problem, das Programm werden sollte: Malerei hat nichts mit Reproduktion von gegenständlicher Realität zu tun.

Hier stehen wir vor den beiden Wurzeln des späteren Konstruktivismus. Die eine: die kubistisch-abstrahierende Wurzel, die den natürlichen Gegenstand stofflich-formend umkonstruiert zu einem funktionellen Objekt. Und die andere, gegenstandslose: die Werke aus reinen Elementen schafft, die nicht Gegenstände der Welt in Gegenstände der Kunst verwandelt, sondern nur gegenstandslos geformte Emp-

findung evozieren will. Die Frauengespenster bei Malewitsch sind sozusagen unnahbare Überfrauen, die sich dem gestaltenden Zugriff entziehen.

Malewitschs Scheitern vor dem klassischen Kunst- und Liebesthema der »Barden« ist signifikant: Der emotionale Zugang zur Welt nach dem alten poetischen Ideal der sentimental Liebesverbindung ist zu Ende. Dieser sentimentale Liebeswunsch war ja, wie oben angedeutet, in der Zeit der bürgerlich-funktionslos gewordenen Kunst deren letzte Sinngebung gewesen.

Tatlin hat in seinem mehr oder weniger brutalen Aktbild den erotischen Zugang zur Welt ebenfalls zerbrochen, allerdings nicht völlig aufgegeben wie Malewitsch, sondern eigentlich eher ersetzt durch die elementare Energie des Konstrukteurs.

Beide Male, bei Tatlin wie bei Malewitsch, ist aber – auf unterschiedliche Weise – der im 19. Jahrhundert übersteigerte männlich-erotische Zugriff zur Welt, als dessen Beispiel die Frau als Kunstsymbol steht, zu Ende. Bei Tatlin, indem die künstlerische Willenskraft den Gegenstand – den Akt – weitgehend ersetzt durch ein eigenes Konstrukt. Bei Malewitsch, indem die Objekte des erotischen Zugriffs sich augenscheinlich in Luft auflösen, weiß werden, die universellste, gegenstandsloseste Empfindungsfarbe annehmen. Das traditionelle Objekt der Liebe verweigert sich radikal dem künstlerischen Zugriff. Damit ist die Kunst, bei Tatlin wie bei Malewitsch, in zweierlei Weise ent-erotisiert. Die alte Verbindung Kunst-Liebe ist aufgelöst; und da diese Verbindung im bürgerlichen Zeitalter bedeutete: Kunst und männliche Liebe, ist eigentlich das maskuline Kunstpostulat in seiner bisherigen Gestalt ausgeräumt.

Blicken wir zu Wladimir Majakowski, so wird deutlich, daß er diesen Verlust fort und fort thematisiert. Seine 1915 publizierten Gedichte »die Wirbelsäulenflöte« und »Wolke in Hosen« sprechen von nichts anderem als von der Unmöglichkeit, liebenden Zugang zur Welt zu finden. Wie ein irrender Gigant wälzt sich das Dichter-Ich durchs Weltall und klagt:

»Das Bild des Weibes,  
das sich mir entwand,  
zwang mich in die Knie und quälte mich böse.«<sup>8</sup>

Majakowski, als der vielleicht kraftvollste wie zugleich sentimentalste Künstler des von uns betrachteten Avantgarde-Kreises, hat das Zerschneiden des alten, maskulin-erotischen Künstlertums gewiß am tragischsten empfunden.

Mit den pathetischsten Worten sah er sein Künstlertum gefesselt:  
»Seht: Ich bin auf Papier genagelt  
mit Worten  
aus meinem Munde«<sup>9</sup>

Majakowski rettete sich aus dieser Frustration einer romantisch-liebenden Aneignung der Welt zunächst in die Gewalttätigkeit der futuristischen Ich-Übersteigerung und des Anarchismus und gelangte schließlich zur Hoffnung, daß sein Künstlertum, das er 1915 gefesselt sah, im politischen Wirken für eine neue sozialistische Gesellschaft neue, sinnvolle Dimensionen erreichen könnte – eine Hoffnung, die 1930 mit seinem Selbstmord tragisch endete. Es ist natürlich unmöglich, dem großen Majakowski hier in wenigen Worten gerecht zu werden. Er ist jedoch für den Zusammenhang, den ich aufzeigen möchte, ein außerordentlich wichtiger Zeuge, denn er hat in Worten formuliert, was bei den anderen Künstlern nur geahnt werden kann:

Das bürgerliche Leiden der Entzweiung des Künstler-Ichs von der wirklichen Welt sah in der Oktoberrevolution und im Arbeiten für die neue proletarische Gesellschaft sehnsüchtig die Rettung vom leeren l'art pour l'art zu endlich sinnvollem künstlerischen Tun. Um als künstlerisch Schaffende diesen Sinn erringen zu können, gingen die Künstler sogar so weit, den Begriff der Kunst, also die bisherige bürgerliche Kunst, zu verleugnen. Warwara Stepanowa und Alexander Rodtschenko erklärten 1920/21 die Staffeleimalerei für tot und stellten die Forderung auf, Kunst und Leben so zu verbinden, daß sie unmittelbar den Massen dienen und verständlich sein könne. »Aus der Trennung von Kunst und Leben folgt das Unverständnis der Massen für die Kunst« sagte Warwara Stepanowa.<sup>10</sup> Und daraus folgte zwingend, daß die Kunst herkömmlicher Art zugunsten des Lebens aufgegeben werden mußte.

Aus dieser Zeit gibt es ein interessantes fotografisches Doppelbildnis des Künstlerpaares Warwara Stepanowa und Alexander Rodtschenko (Abb. 8). Das Foto ist wohl 1921 zu datieren, nach den Gemälden Stepanowas, die im Hintergrund

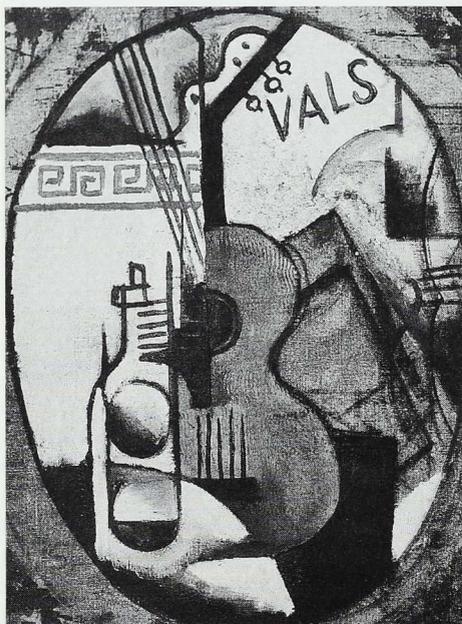
8 Fotografisches Selbstporträt von A. Rodtschenko und W. Stepanowa »Umherziehende Musikanten«, ca. 1921 (Ausschnitt)



hängen und 1921 auf ihrer letzten Ausstellung als Staffeilemalerin gezeigt wurden. Wer das Bild aufgenommen hat, weiß ich nicht. Alexander Rodtschenko hat nach eigenem Zeugnis damals noch nicht fotografiert. Man fragt sich, wie Rodtschenko damals zu der großen Glühbirne kam, die links im Bild auf dem umgelegten Thonetstuhl erscheint: sie erinnert an die Glühbirnenreklame für Gum, die Rodtschenko 1923 mit Majakowski gemacht hat. Aber die Bedeutung dieser Glühbirne ist wohl anders: Wir sehen die beiden, Mann und Frau, in einer etwas dadaistischen Gegenüberstellung. Die Frau wie eine Göttin oder Muse stehend, der Mann unter ihr sitzend. Man nennt das Bild »Umherziehende Musikanten« – von Musik zeugt eigentlich nur die Gitarre, die aber in ihrer auf den Kopf gestellten Haltung keinen positiven Hinweis auf wirkliches Musikmachen gibt, vielmehr als das alte Requisite herkömmlicher Staffeilekunst, der kubistischen Mandolinen und Gitarren erscheint.<sup>11</sup> Ljubov Popowa hat z.B. in ihren kubofuturistischen Stilleben 1914 (Abb. 9) dieses Motiv im herkömmlichen Sinn aufgenommen.

So meine ich, kann man diesem Foto einen, wenn auch komödiantisch formulierten, tieferen Sinn beimessen: Mann und Frau in ihrer Gegenüberstellung verkörpern das alte und das neue Kunstprinzip. Warwara muß das Alte darstellen, Alexander das neue. Daß die Frau das alte, überholte Kunstprinzip darstellt, hat seinen Grund in der erwähnten bürgerlichen Kunstsymbolik. Weiblichkeit und Kunst waren nach dem alten idealistischen Prinzip des platonischen Kunst-Eros eine Einheit. Die Entfremdung des bürgerlichen Malers von der wirklichen Welt, seine gesellschaftliche Funktionslosigkeit, ließen ihn als suchenden Liebhaber fungieren, und

9 Ljubov Popowa, Stilleben, 1914



10 Kasimir Malewitsch, Ein Engländer in Moskau, 1914



Kunstmachen und Weltaneignung mittels Kunst fand sein Synonym im männlich-liebenden Verhalten. Das Objekt der Kunst, das Kunstwerk, ist zugleich Objekt der Liebe. Auch die Gitarren und Violinen des Kubismus, das wußte man damals schon, waren solch verkappte weibliche Liebesobjekte, und die Art, wie der Maler mit ihnen umging, war Weltaneignung in Form des Liebesaktes. – Diese ganze absurde, sinnlose, vom wirklichen Leben in individualistischer Liebessehnsucht getrennte bürgerliche Kunstwelt sollte jetzt zu Ende sein. Da diese alte bürgerliche Kunstwelt mit ihrem Leiden daran, daß der Künstler einsam und von der Welt getrennt sei, sich immer und immer wieder auch in der Geschlechterdifferenz, in der Getrenntheit von Mann und Frau, Liebendem und Liebesobjekt dargestellt hatte, erscheint es verständlich, daß Warwara, die Frau, die alte Kunstwelt verkörpert.

Als Gegensymbol zur alten überholten pseudomodernen Kunstwelt – auch Kubismus ist ja 1920 alt und überholt – hält Rodtschenko von unten her gegen das noch immer dominante alte Kunstprinzip empor ein Lineal. Ich will nicht spekulieren, ob in dem Lineal ein sexueller Sinn zu sehen sei. Jedenfalls versinnbildlicht das Lineal das neue Kunstprinzip der geraden Linie und des Lineismus, das Rodtschenko soeben proklamiert hat.<sup>12</sup> Einzig dieses Lineal ist seine Waffe gegen all die alten Kunstsymbole: Den Pinsel, der, wenn er auch kein Malpinsel ist, doch die alte Staffeleimalei verkörpert; die kubistische Gitarre, aber auch die seltsame Draht-Kurve um die Büste von Warwara Stepanowa: Inbegriff der »Krummen Linie« – eine Form, wie sie in den als romantisch und irrational verschrieenen Bildern Kandinskys noch 1920 vorkommt, aber auch in den alten Konterreliefs von Tatlin. Die Glühbirne auf dem Stuhl müßte in einem solchen Zusammenhang an die ebenfalls überholte Licht-, Energie- und Elektrik-Begeisterung der Futuristen denken lassen, etwa an den »Rayonismus« Michail Larionows.

Der ganze Aufbau erinnert ebenfalls an eine vergangene Kunstepoche, an die collagehaften, »alogischen« Bilder, die Kasimir Malewitsch für kurze Zeit, bis etwa 1914, angefertigt hatte (Abb. 10) und in denen sich seltsam verdinglichte Symbole mit allgemeineren und realen Bedeutungen überlagern.<sup>13</sup>

Insgesamt möchte ich also dieses Foto so deuten, daß der Konstrukteur Alexander Rodtschenko endlich mit dem Lineal und dem Prinzip des Lineismus mit aller überholten Kunst, speziell derjenigen der Futuristen, aufzuräumen gedenkt.

Daß Rodtschenko mit Lineal sich tatsächlich als eigenständiger Gegenpart von der weiblichen Symbolfigur der alten Kunst abhebt, zeigt die Weiterverarbeitung seiner Figur aus der Fotografie zu einer gewagten konstruktivistischen Montage (Abb. 11).

Rodtschenkos »Lineismus« forderte einen neuen Gebrauch des konstruktiven Elements der geraden Linie, nämlich der Linie als real-konstruktives, geradezu gegenständliches Element. Damit widerlegte er auch den – letztlich noch immer malemisch gedachten – Suprematismus Malewitschs, der nichts aufbauen, nichts konstruieren, sondern Sphären der Empfindung mit rein malerischen Äquivalenten gestalten wollte. Das Schlagwort hieß: Konstruktion statt Komposition. Mit der konstruierenden Herstellung von Realien schien das Problem der Lebens- und Gegenstandsferne der Kunst behoben – ja, der Begriff der Kunst als einer stets in verarbeitender Distanz zur gegenständlichen Welt befindlichen, konnte erledigt scheinen, und eben damit schien auch der letzte Rest einer geschlechtlichen Differenz im künstlerischen Schaffen aufgehoben. Die Kunst als Symbolsphäre der Liebe, der Po-



larität, der Beziehungssuche, der Sehnsüchte und Erfüllungen hatte im Konstruktivismus Rodtschenkos endgültig ausgedient. Die neue Gesellschaft schien der Geschlechts-Indifferenz zuzueilen. Tatsächlich folgte Stepanowa, nach dem vielversprechenden Neuanfang einer eigenen figürlichen Malerei dem Ruf »Die Staffelei ist tot!« und arbeitete für Jahre als Konstrukteurin, d.h. als Entwerferin und Designerin für das tägliche Leben.

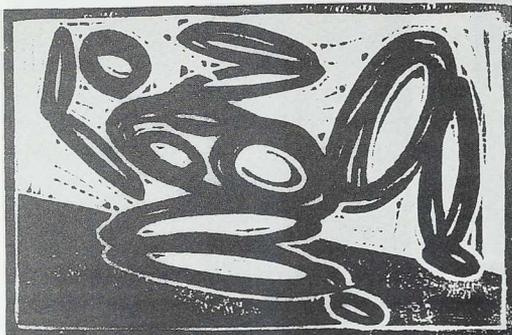
Noch kurz zuvor hatte Stepanowa in eindrucksvollen Linolschnitten (Abb. 12, 13) Figuren von Frau und Mann unterschiedlich in schwellend runden, bzw. linear-geraden Formen stilisiert.

Nun fügte sie sich dem konstruktivistischen Lineismus Rodtschenkos und entwarf geschlechtsindifferente Kollektivkleidung.

Diese utopische Geschlechts-Indifferenz der neuen Gesellschaft ist auch Thema in Lissitzkys Plakat einer russischen Ausstellung 1929 im Kunstgewerbemuseum in Zürich (Abb. 14). Mann und Frau blicken (natürlich in männlicher Vision) als einheitliches, geschlechtssolidarisch zusammengewachsenes Wesen in die Zukunft. Beide sind gleichermaßen an der Produktion, am Aufbau, an der Konstruktion der neuen Gesellschaft beteiligt. Rollenunterschiede sind nicht mehr vorhanden. Die tiefe Kluft zwischen den menschlichen Wesen beiderlei Geschlechts, die seit Menschengedenken das Modell für alles ideelle und künstlerische Suchen und Streben gegeben hatte, ist behoben, die Heimat der Seelen, die schon Platon beschrieben hat: die Sehnsucht der männlichen und weiblichen Hälfte des Menschen, wieder zusammenzuwachsen, scheint gefunden, die menschliche Natur mit sich selbst versöhnt und wieder in sich selbst beheimatet. Damit ist nicht nur das alte Liebesthema der Kunst ad acta gelegt. Auch die bürgerliche Sehnsucht nach Heimat, die sich in

13 Warwara Stepanowa, Sitzende Figur, Linolschnitt 1920

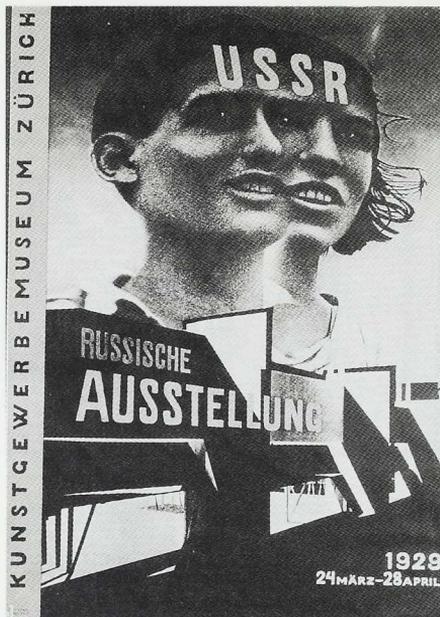
12 Warwara Stepanowa, Liegende Figur, Linolschnitt 1919



der bäuerlichen Volkstumsmode im Modernismus zu Beginn des Jahrhunderts geäußert hatte, ist scheinbar erfüllt.

Der Konstruktivismus hat die um 1910 – ich erinnere an Tatlins und Malewitschs Akte – schon zerbrochenen künstlerischen Symbole der erotischen Distanzbewältigung und der Heimatfindung restlos annulliert. Es sind zwei Symbole, die sich um die Jahrhundertwende zum Extrem gesteigert zeigen. Das eine ist individuell, aus der Existenz des künstlerischen Einzelschicksals belegt und entspricht der männlich definierten Geschlechtsdifferenz, der Künstler als Liebender sucht das wirkliche Leben, von dem er getrennt ist, als Geliebte. Daher die unzähligen erotischen Themen in der Kunst. Das zweite Kunstsymbol ist kollektiv belegt: Es geht weniger um die individuelle Existenz des Künstlers als um das Wesen der Kunst, die in der bürgerlichen Gesellschaft ihre Sinnggebung verloren hat. Hier tritt das Symbol der Heimat – in der ästhetischen Wahrnehmung der Volkskunst und der bäuerlichen Kultur – ein. Die Kunst erhoffte sich neue Kraft und neuen Sinn in einer Rückbindung an die alte bodenständige und universale Kultur des Landes. – Majakowski hatte es deutlich ausgesprochen: diese Mutterheimat, das »Mütterchen Rußland«, ist durch die Revolution zu Tode gehetzt und durch die neue Kollektivfigur des Proletariats ersetzt.

Fragen wir nun, wo die emotionalen Inhalte verblieben sind, die mit der Ausweisung der Liebe zur Frau aus der Kunst, und ebenso in der Ausweisung der Liebe zur mütterlichen Heimat aus der Kunst ausgedient haben. Die Antwort wäre: Diese emotionalen Inhalte, die bislang an die Kunstthemen »Frau« und »Mutter« (= Heimat) gebunden waren, werden ihres symbolischen Charakters ebenso enthoben wie die Kunst selbst und offenbar als produktive Energien der konstruierenden Arbeit und der politischen Parteilichkeit zugeschlagen. Die Liebe des Konstruktivisten gehört nun der Arbeit selbst, dem Produzieren neuer gegenständlicher Wirklichkeit, und die Suche nach Heimat findet sich in der bedingungslosen Liebe zur Partei der Arbeiterklasse wieder. So hoffte man wenigstens. Auf diese Weise sind Mann und Frau im Leninschen Sinn aus der bürgerlichen Sentimentalität der Beziehung aufein-



14 El Lissitzky, Plakat für eine sowjetische Ausstellung in Zürich, 1929



15 Vera Muchina, Arbeiter und Kolchosbäuerin; Stahlplastiken auf dem Sowjetpavillon der Pariser Weltausstellung 1937

ander und der Bestimmung füreinander entlassen und können diese Energien umweglos der Produktion zugutekommen lassen.

Diese im Grunde unmenschliche Konsequenz einer Kanalisierung aller sinnlichen und psychischen Energien auf das Ziel politischer Kollektivarbeit ist von den konstruktivistischen Künstlern wohl am extremsten mitgetragen worden. Das war nur denkbar, weil die künstlerische Avantgarde in besonderer Weise den zunehmenden Sinnverfall der bürgerlichen Welt empfunden und die alten Symbole als überlebt erfahren hat. Tatsächlich wirken ja auch auf uns die erotische Schwulstigkeit des Jugendstils dekadent und die Blut- und Boden-Sentimentalität der Heimatkunst abgestanden und reaktionär. Daß der Konstruktivismus hier reinen Tisch machen wollte, ist nur zu verständlich. Das Problem aber war, daß er durch die Abschaffung der alten weiblichen Symbolfiguren die symbolschaffende Tätigkeit der Kunst überhaupt fahren ließ und die in ihr zum Ausdruck kommenden Energien des menschlichen Gefühls der Politik überantwortete.

Daß es nicht lange dauerte, bis ein neuer Traditionalismus sich dieser verwaisten Kunstsymbole der geschlechtlichen Differenz, der Liebe und der Sehnsucht nach bodenständiger Heimat auf seine Weise annahm, zeigt die stalinistische Riesenplastik aus rostfreiem Stahl von V. Muchina auf dem sowjetischen Pavillon der Weltausstellung in Paris 1937 (Abb. 15). Mann und Frau sind wieder getrennt; beide in jugendlicher Fruchtbarkeit und Begeisterung miteinander verbunden und in ge-

meinsamer Aktion gemeinsames Glück verheißend. Und auch die Rollen sind wieder klar: die pralle junge Frau ist schon wieder Mütterchen Rußland, denn sie trägt das agrarische Symbol der Sichel – der Mann das technisch-industrielle des Hammers.<sup>14</sup>

## Anmerkungen

- 1 Dieser Text folgt dem Wortlaut eines Vortrags. Anmerkungen sind auf ein Minimum beschränkt.
- 2 W. Majakowskij, 150000000, 1919-20, zit. nach der deutschen Übersetzung von Alfred E. Thoss in: W. Majakowski, Frühe Gedichte, Frankfurt/M. 1965, S. 91f.
- 3 Ebda., S. 102.
- 4 W. Majakowskij, Darüber, 1924, in: Frühe Gedichte (wie Anm. 2), S. 168.
- 5 Auch Camilla Gray hat diese Bezüge herausgearbeitet. (Abbildungen eines Jugendstiltschs russischer Produktion im Vergleich mit bäuerlichen Kerbschnitt-Ornamenten in: C. Gray, Das große Experiment, Die russische Kunst 1863-1922, Köln 1974, S. 19).
- 6 Dieses Gemälde trägt kein Datum und wird unterschiedlich eingeordnet. Der Malewitsch-Katalog Düsseldorf 1980, Kat. 5 nennt 1909 und erwähnt weitere Datierungen bis 1928/29.
- 7 Es ist völlig ausgeschlossen, dies hier weiter zu diskutieren. Die Ausstellung »Eva und die Zukunft« in Hamburg 1986 hat zahlreiche Aspekte dazu entwickelt und überhaupt erstmals deutlich gemacht, wie durchdrungen die bürgerliche Kunst vom Thema Weiblichkeit, Liebe und Sexualität ist.
- 8 W. Majakowskij, Die Wirbelsäulenflöte 1915, zit. nach Majakowski, Frühe Gedichte (wie Anm. 2), S. 17.
- 9 Ebda., S. 18.
- 10 Warwara F. Stepanowa, Programm zum Seminar »Grundlagen eines neuen Bewußtseins in der Kunst« 1921, abgedruckt in: Alexander M. Rodtschenko-Warwara F. Stepanowa – Die Zukunft ist unser einziges Ziel ..., Katalog der Ausstellung im Österr. Mus. f. Angewandte Kunst, Wien 1991, hg. von Peter Noever, S. 147f.
- 11 Viktoria Schmidt-Linsenhoff fühlte sich bei diesem Bild an Pierrot und Colombine erinnert. Tatsächlich hatten sich Rodtschenko/Stepanowa in ihrer frühen Liebe spielerisch mit diesen Kunstfiguren identifiziert. Auch der Titel »Wandermusikanten« könnte, wenn er von den Künstlern selbst stammt, auf das von uns angesprochene »Kunst«-Thema hinweisen: Picassos Harlekin halten meist eine Gitarre.
- 12 Alexander M. Rodtschenko, Die Linie, Moskau 23. Mai, 1921, abgedruckt in: A. M. Rodtschenko-W. F. Stepanowa, Die Zukunft ist unser einziges Ziel ... (wie Anm. 10), S. 133-135.
- 13 Vgl. Hubertus Gaßner, Der Aufstand der Dinge, in: Majakowskij, 20 Jahre Arbeit, Katalog der Ausstellung Städt. Kunsthalle Düsseldorf o.J., S. 94ff.
- 14 In der Diskussion des Vortrags erhoben sich gewichtige Zweifel an der neuen erotischen Ausstrahlung dieses Paares, besonders der Frau (es war von »Panzerkreuzer« die Rede...). In der Tat ist der erfolgte Durchgang der künstlerischen Auffassung durch den Industrialismus und Konstruktivismus nicht zu übersehen. Doch eben deshalb erscheint der semantische Rückfall dieser »industriellen« Stahlformen in sinnliche Merkmale wie Brüste, Schenkel, strahlende Backen besonders zwanghaft und absichtsvoll.