

Michael Larionoff, Natalie Gontscharowa und der Rayonnismus

Autor(en): **Berlewi, Henryk**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Das Werk : Architektur und Kunst = L'oeuvre : architecture et art**

Band (Jahr): **48 (1961)**

Heft 10: **Verkehr und Städtebau**

PDF erstellt am: **19.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-37636>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

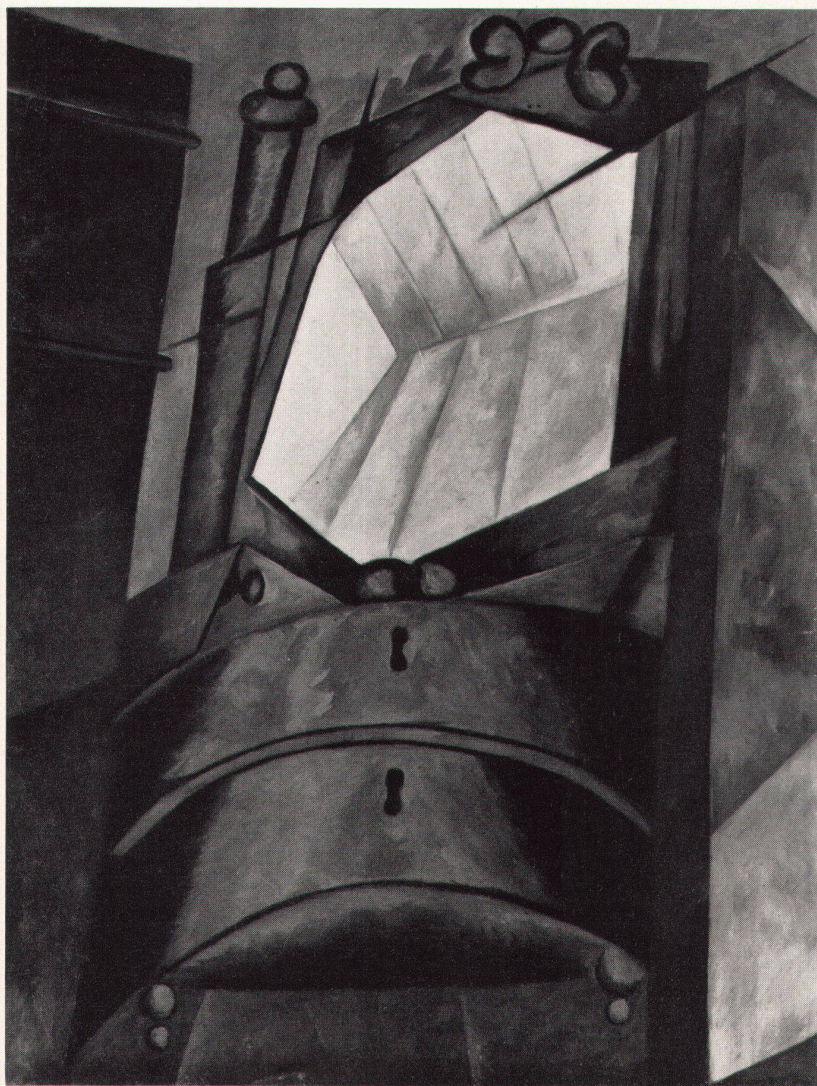
Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Michael Larionoff, Natalie Gontscharowa und der Rayonnismus



In einer Zeit des wachsenden Interesses für die Ursprünge der künstlerischen Bewegungen in Europa, die mit «Avantgarde» bezeichnet werden, gewinnen die Namen von Michael Larionoff und Natalie Gontscharowa eine besondere Bedeutung. Einem ungewöhnlichen Schicksal zufolge, das ihr langes Leben bestimmt hat, gingen diese beiden russischen Künstler einen Weg, der sich wesentlich von der eingeschlagenen Linie ihrer Zeitgenossen unterschied.

Beide wurden im Jahre 1881 geboren. Schon im ersten Jahrzehnt unseres Jahrhunderts zeigte sich Larionoff als der unumstrittene «chef de file» der modernen künstlerischen Bewegung in Rußland. Sein unabhängiger, vorwärts drängender Geist teilte sich seinen Kollegen mit und drückte allem, was in jener Zeit geschaffen wurde, den Stempel seiner starken Persönlichkeit auf. Mit einer ungeheuren Energie wandte er sich gegen die veralteten Ideen und akademischen Dogmen der damals offiziell anerkannten Kunst. Mit Scharfblick, Wissensdrang auf allen Gebieten der bildenden Kunst sowie angeborener Sensibilität begabt, schritt er von einer Entdeckung zur andern. Larionoff war zugleich Zerstörer und Gestalter neuer Formen. Dank einer seltenen Aufnahmefähigkeit fing er die unsichtbaren Wellen auf, die sich zu jener Zeit durch die Kunstwelt verbreiteten. Ja, man möchte fast glauben, daß Larionoff schon fauvistischer Maler avant la lettre war, denn man findet unter seinen Arbeiten von 1902 gewisse Ähnlichkeiten mit dem Chromatismus der «Fauves» von 1905.

Was Natalie Gontscharowa betrifft, so wurde sie ihrerseits weniger von der französischen modernen Kunst, als vielmehr von der russischen Ikonenmalerei beeinflusst. Ihre Kunst neigte mehr zum Osten als zum Westen. Kubistin vor dem Kubismus, fühlt sie sich den spezifisch russischen Quellen näher als denen von Picasso und Braque. Und obschon sie die Möglichkeit hatte, die Meisterwerke der französischen Malerei in den berühmten Sammlungen von Schtschukin und Morosoff zu bewundern, obschon Cézanne, Gauguin, Matisse vor ihren Augen vorbeizogen, so hütete sie sich doch, sie nachzuahmen. Ihre würdevolle Natur (sie ist angeblich über ihre Ur Großmutter Nachfahrin von Puschkin) und ihre ausgeprägte Individualität verboten ihr, die genannten Werke kritiklos als Vorbild zu akzeptieren, ohne sie zuvor einer strengen Analyse unterzogen zu haben. Ohne Zweifel hat die moderne französische Kunst einen starken Einfluß auf die ästhetische Bildung der jungen russischen Künstlergeneration im ersten Viertel des 20. Jahrhunderts ausgeübt. Dieser «Gallizismus» wurde jedoch bei Larionoff und Gontscharowa in einer Weise abgewandelt, er wurde gleichsam so sehr ins Russische übersetzt, daß ihre Kunst ein gänzlich eigenes Gesicht bekam. Das russische, ja sogar das orientalische Element überwiegt derart in ihrem Werk, daß wir geneigt sind, es eurasisch zu nennen.

Im Jahre 1909 begründete Larionoff den Rayonnismus (im Russischen Lutschism, Lutsch = Strahl). Unter den zahlreichen «Ismen», die sich innerhalb der abstrakten Kunst manifestierten, unterscheidet sich der Rayonnismus nicht nur dadurch, daß er den kühnen Versuch bedeutet, sich von der Darstellung der gegenständlichen Welt zu lösen, sondern auch durch seinen spontanen und undoktrinären Charakter. Das Rayonistische Manifest wurde durch Larionoff im Jahre 1912 verfaßt und 1913 veröffentlicht.*

Es ist bemerkenswert, daß der Rayonnismus in einer Zeit entstand, in welcher die abstrakte Kunst noch kaum hervorgetreten war. Noch fehlten Larionoff all die Anregungen, die uns heute die abstrakte Kunst mit ihrem weitläufigen Repertoire an Formen und Entdeckungen bietet. Angesichts dessen, was die gegenstandslose Malerei im Laufe ihrer Entwicklung während eines halben Jahrhunderts geleistet hat, ist der

* Almanach «Eselschwanz und Zielscheibe» (Ossliny Chwost i Mi-schen), Moskau 1913



3

1
Michael Larionoff, Garten in Tiraspol, 1907
Jardin à Tiraspol
Garden in Tiraspol

2
Natalie Gontscharowa, Der Spiegel, 1907
La Glace
The Mirror

3
Natalie Gontscharowa, Die Weberin, 1910
La Tisseuse
The Weaver

Rayonismus eine künstlerische Errungenschaft von großer Bedeutung. Larionoff entdeckte die Ausstrahlungsfähigkeit der Gegenstände und die Überschneidungen leuchtender Strahlen im Raum und schuf gleichzeitig neue Zeichen, mit denen er das Vokabular der Formen und Farben bereicherte. Wegen der scheinbaren Ähnlichkeit mit der futuristischen Malerei von Umberto Boccioni oder Carlo Carrà ist man geneigt, den Rayonismus dem Futurismus zuzuordnen und ihn von letzterem abhängig zu machen. Die Grundprinzipien des Rayonismus und des Futurismus sind jedoch gänzlich voneinander verschieden. Während der Futurismus sich auf Bewegung und Geschwindigkeit stützt und die Ästhetik der modernen Maschinenwelt hervorhebt, bringt der Rayonismus die räumlichen Formen durch die Überschneidung der von Gegenständen ausgehenden Strahlen zur Geltung. Ein rayonnistisches Bild gibt uns den Eindruck von etwas, das sich außerhalb von Zeit und Raum abspielt. Dagegen verbindet uns ein futuristisches Bild – trotz einer weitgehenden Transposition der Wirklichkeit – mit der mechanischen und urbanistischen Realität, mit der «Dynamik» unserer Zeit. Ein futuristisches Bild ist stets einem bestimmten Programm unterworfen – es wirkt als Proklamation. Über das Verhältnis zwischen Rayonismus und Futurismus schrieb der Kunstkritiker Carlo Belloli, der mit Marinetti befreundet war und auch Larionoffs Werk kannte, 1951 im «Popolo di Roma»: «Es ist von geringer Bedeutung, festzustellen, ob der Rayonismus sich mit dem plastischen Dynamismus vor dem Futurismus befaßte. Vom ästhetischen Standpunkt aus gesehen, scheint uns weit wichtiger zu sein, diese beiden Richtungen auf die gemeinsamen Interessen für das dynamische und synthetische Element zurückzuführen. Der Rayonismus als dynamische Synthese der Naturelemente – der Futurismus als eine dynamische Synthese der Durchdringung Gegenstand-Umgebung.»

Abgesehen von diesen vorwiegend ästhetischen Betrachtungen, gibt es ein weiteres Argument, das die Autonomie des Rayonismus im Verhältnis zum Futurismus bestätigt: die Chronologie. Tatsächlich erschien das erste futuristische Manifest im «Figaro» am 20. Februar 1909; das Manifest der futuristischen Maler wurde in Mailand am 11. Februar 1910 veröffentlicht. Die erste futuristische Ausstellung fand jedoch erst 1912 in Paris, bei Bernheim-Jeune, statt. Andererseits wissen wir aber, daß das erste rayonnistische Bild von Larionoff aus dem Jahre 1909 stammt, und es ist gewiß nicht anzunehmen, daß vor diesem Datum eine Infiltration irgendwelcher futuristischer Malerei in Rußland eingedrungen wäre, die den Entdecker des Rayonismus hätte beeinflussen können.

Natürlich gab es zu jener Zeit Strömungen, die in der Luft lagen; diese manifestierten sich gleichzeitig an ganz verschiedenen Orten und hatten ähnliche künstlerische Entdeckungen zur Folge. Es ist denkbar, daß Larionoff im Futurismus eine Bestätigung und sogar eine Rechtfertigung seiner rayonistischen Auffassung gefunden hat. Der italienische Futurismus seinerseits hat wohl nirgends eine derartige Resonanz und einen ähnlich günstigen Boden gefunden wie in Rußland in den Jahren vor dem ersten Weltkrieg. Es ist möglich, daß die gewaltsamen und exaltierten Losungen Marinettis (während seiner ersten Reise nach Rußland 1910) bis zu den jungen russischen Künstlern gedrungen sind, und Larionoff war ganz der Mann dazu, diese futuristischen Ideen aufzunehmen. Genügt doch zuweilen ein einziges Wort, um einen Künstler zu einer überraschenden Replik zu inspirieren.

Der Rayonismus war indessen im Rahmen der künstlerischen Entwicklung Larionoffs lediglich eine kurze Episode. Als echt revolutionärer Geist im Sinne einer fortgesetzten künstlerischen Wandlung hat dieser Mann niemals versucht, seine Entdeckungen und Erfindungen systematisch auszubeuten. Im Gegensatz zu dem intellektualisierenden Malewitsch entdeckte Larionoff zunächst die farbige Sonorität des russischen



4

4
Michael Larionoff, Rayonnismus, 1911
Rayonnisme
Rayonism

Volkes, die Weite seines Landes, die Macht und Maßlosigkeit der Natur, die Rustizität und den Primitivismus der russischen Welt. Indem er sie durchforschte, fand er im heftigen Rhythmus einer Balalaika oder in der schmachtenden Melodie eines Akkordeons, im Tanz der Soldaten und in ihren Liedern male- rische Anregungen, die ihn dazu bewegten, jene Serie der Sol- datenbilder zu malen, die vielleicht überhaupt das Wesent- lichste seines Werkes ausmachen. Von Natur aus Antikonfir- mist, wehrte sich Larionoff so lange wie möglich dagegen, in eine Uniform gesteckt zu werden. Dank dem Vorwand, daß er Schüler der Kunstakademie von Moskau war, wurde er auch tatsächlich von Jahr zu Jahr vom Militärdienst zurückgestellt. Erst 1907, also bereits 26jährig, trat der von Gesundheit strot- zende junge Mann in die Welt der Kasernen ein. Dort empfing er neue Impulse für seine Kunst. Als scharfer Beobachter ließ er diese barbarische und grobschlächtige Umgebung auf sich wirken und gewann daraus neue Elemente für seine Bilder der Soldatenwelt. Dieses Kasernenuniversum mit seinen Gerüchen von Wodka, schwarzem Brot, Leder, Tabak und sanitären An- lagen konnte dem Neuling nichts anhaben. Der junge Riesen- kerl mit den hellblauen Augen, zugleich Barbar und von hoher Intelligenz, naiv und gebildet, sentimental und sarkastisch, fühlte sich dort sehr bald in seinem Element. Den Erforschern der Vorgeschichte vergleichbar, «entdeckte er in den Winkeln der Kaserne, auf den schmutzigen Mauern jene ‚informellen‘, teils kindischen, teils obszönen Kritzeleien, die von Prosa- und Versinschriften begleitet sind. Zeichnungen von Heiligen und Embleme der Männlichkeit lebten hier in guter Nachbarschaft. Lange vor Dubuffet hat er ‚l'art brut‘ entdeckt.» (Waldemar George in seinem Vorwort zum Katalog der Ausstellung von Michael Larionoff in der Galerie de l'Institut 1956.)

Die Bedeutung der Soldatenbilder für die moderne Kunst kann wohl nicht genug betont werden. Aber nicht nur das Kasernen- leben, auch die russische Volkskunst mit ihren «Lubok» (eine Art von Images d'Epinal) und vor allen Dingen die Schilder- malerei, die von naiven Handwerkern mit Ölfarben auf Blech ausgeführt wurde, boten Larionoff ein reichhaltiges Material für seine Bilder.

Larionoff hat mir stundenlang von dieser Schildermalerei er- zählt, die authentische naive Kunst darstellt. Insbesondere war er begeistert von der Erinnerung an einen kaukasischen Schil- dermaler und Autodidakten namens Pirosmanschwili, für den in Tiflis ein eigenes Museum eingerichtet worden ist. Larionoff selber besaß damals eine Sammlung von Aushängeschildern, die er bei Gelegenheit in Moskau ausstellen ließ. Er sprach mir von seiner Liebe zum Provinziellen und Volkstümlichen. Diese Leidenschaft für alles Ursprüngliche – Graffiti, Lubok, Schilder- malerei – gibt den Schlüssel zu seinen Kompositionen «Som- mer» und «Herbst» 1912, wie auch zu seiner Serie «Les Coif- feurs» 1907–1909.

Larionoff hat sich wenig darum gekümmert, seine Ideen zu systematisieren und ihnen Ruhm zu verleihen. Künftige Kunst- historiker werden insofern auf unüberwindliche Schwierig- keiten stoßen, wenn sie Larionoffs Werk, das so vielfältig und so vermischt ist, in eine Ordnung zu bringen versuchen. Denn er hat gleichzeitig rayonnistische, primitivistische und sogar realistische Bilder gemalt.

Natalie Gontscharowa darf eine entsprechende Bedeutung in der Entwicklung der russischen modernen Kunst für sich be- anspruchen. Sie ist ein außergewöhnlicher Fall – eine For- scherin auf dem Gebiete der Malerei.

Mit einem ausgesprochenen dekorativen Sinn begabt, hat sie eine große Zahl von Theaterdekorationen und Kostümen für das Ballett von Diaghilew ausgeführt. Ihr künstlerisches Tem- perament hat sie außerdem zu Entdeckungen getrieben. Dem Rayonnismus und seinen koloristischen Möglichkeiten kam sie mit begeisterter Zustimmung entgegen. Ihre Serie «Wälder», gemalt in den Jahren 1910 und 1911, ist unzweifelhaft eine große



5

5
Natalie Gontscharowa, Der gelbe und grüne Wald, 1910
La forêt jaune et verte
The Yellow and Green Forest



6

Leistung. Die Überschneidung der Lichtstrahlen, ihr gebrochener Rhythmus, die Sonorität des Farbenspiels – das alles verleiht diesen Bildern einen faszinierenden Charakter. Es sind «Wälder», gewiß, aber es sind solche, wie man sie sich nur auf einem andern Stern vorstellen mag, und zugleich sind es die schönsten Abstraktionen, welche die gegenstandslose Malerei hervorbringen konnte, ein Feuerwerk, kristalline Gebilde. Ähnlich wie Larionoff hat auch die Gontscharowa ihren eigenen Stil, ihre Strahlenzeichen gefunden.

In den Bildern, die in den Jahren 1910 und 1912, parallel zu den rayonnistischen Bildern, entstanden sind, scheinen Merkmale der futuristischen Malerei sichtbar zu sein. Die Ähnlichkeit zum italienischen Futurismus liegt in der allgemeinen dynamischen Auffassung, wie auch in der Benützung von mechanischen und typographischen Elementen. Die bedeutendsten Bilder aus dieser Serie sind «Die Uhr», «Der Raum», «Die Elektrizität», «Die Weberin». Dank der größeren chromatischen Dichte und stärkeren Kontrastierung besitzen diese Bilder jedoch spezifisch russischen Charakter. Die futuristischen und rayonnistischen Bilder der Gontscharowa gehören zu den Spitzenleistungen ihrer Malerei.

Der Rayonnismus hat nur für eine kurze Weile wie ein Feuerwerk am Firmament der Kunstwelt aufgeleuchtet. Er ist ein Phänomen, das weder Vorgänger noch Nachläufer kennt. In der Großzügigkeit der beiden Künstler wurde der Rayonnismus nie in irgend eine doktrinäre Richtung gedrängt. Er ist nur einer der vielfältigen Aspekte ihrer eigenartigen Kunst.



7

6
Michael Larionoff, Die Soldaten, 1909
Les soldats
The Soldiers

7
Michael Larionoff, Der Sommer, 1912
L'été
Summer

Photos: 1, 4 Marc Vaux, Paris

Die Clichés der Farbtafel wurden in freundlicher Weise von der Galerie Beyeler in Basel zur Verfügung gestellt