Ljubov Popowa
Suprematismus

Zwei Plattformen von ungleicher Höhe mit Treppen zu beiden Seiten sind durch eine Brücke verbunden. Eine Rutsche führt von der rechten Plattform auf den Boden, und der untere Teil dieses Aufbaus wird „Käfig“ genannt. Eine Stütze teilt die gegenüberliegende Seite in zwei ungleiche Hälften, von denen die linke ein Fenster enthält, das so angebracht ist, dass es diagonal zu öffnen ist. Der Käfig und das Fenster werden als Ein- und Ausgänge sowie als Spielfläche verwendet. Drei Räder, ein weißes, ein rotes und eine große schwarze Scheibe mit den Buchstaben „CR-ML-NK“, drehen sich mit unregelmäßiger Geschwindigkeit im Uhrzeigersinn oder in entgegengesetzter Richtung ... Dieses skurrile Gebilde ist nicht etwa die neueste Idee des städtischen Amts für Grünflächen, um damit einen Abenteuerspielplatz zu gestalten, sondern es stellt ein Bühnenbild dar, das als der Beginn des „konstruktivistischen Theaters“ in die Geschichte einging. Der Entwurf dieser außergewöhnlichen Kulisse, der für das Stück *Der edelmütige Hahnrei* 1922 in der Sowjetunion realisiert wurde, stammt von einer russischen Künstlerin, die hierzulande immer noch unbekannt ist, und der nun im Museum Ludwig eine Retrospektive gewidmet ist, die in Zusammenarbeit mit dem Museum of Modern Art in New York entstand. Die Rede ist von Ljubov Popowa, die in der Tat zu den führenden und innovativsten Kräften der russischen Avantgarde der 20-er Jahre gehörte. Die Gründe für ihren niedrigen Bekanntheitsgrad dürften wohl einerseits ihr früher Tod sein – sie starb 1924 mit 35 Jahren an einer Scharlachinfektion, und andererseits der Tatsache zu verdanken sein, dass es schon immer schwierig war, als Künstlerin gegen die stets mehr beachteten männlichen Kollegen zu bestehen. Eine nachträgliche Korrektur des Bildes des von männlichen Künstlern dominierten Kunstlebens in der frühen Sowjetunion bietet die Ausstellung, die anhand der vielen Werke die treibende und innovative Kraft Popowas verdeutlicht. Schon in ihrer frühen künstlerischen Phase in Paris um 1912, in der sie unter dem Einfluss der Franzosen Picasso und Braque begann kubistisch zu malen, gelang es ihr, zusammen mit anderen russischen Künstlern, eine eigene Ausdrucksform zu entwickeln, den sog. Kubofuturismus. Dieser verknüpfte die Mehrfachperspektive des Kubismus mit der dynamischen Bewegungsdarstellung der italienischen Futuristen. Einige Zeit später jedoch wandten sich Popowa und andere Russen von der immer noch gegenständlichen Malerei ab und begannen, sich mit Problemen der Abstraktion zu befassen. Wieder sollte es Popowa sein, die auch auf diesem Gebiet zu entscheidenden Entwicklungen beitrug, indem sie in den um 1915 entstandenen Reliefs die abstrakte Farbkomposition Kasimir Malewitschs mit der Dreidimensionalität der Materialkompositionen Wladimir Tatlins verband, und damit einen neuen Abschnitt in der avantgardistischen Kunst vorbereitete: Ziel der meisten russischen Avantgardisten war es, die Kunst aus ihrem bis dahin zum großen Teil auf Ästhetik und philosophischem Diskurs basierenden Dasein herauszureißen, um sie praktisch und konkret in das Leben der Menschen einzubinden. Darin deckte sich ihre Meinung mit der Forderung Lenins nach Zweckmäßigkeit und Funktionalität der Kunst im Dienste der Entwicklung der Kultur und Ökonomie. 1921 wurde Popowa an das INCHUK (Institut der künstlerischen Kultur) berufen. Die Arbeit dort betrachtete sie als Labor-Stadium, in dem sie, zusammen mit anderen Künstlern, mit Formen, Farben und Materialien experimentierte, immer im Hinblick auf das Ziel der praktischen Verwendung der gewonnenen Erkenntnisse. Die heutzutage meist von Liebhabern der bildenden Kunst nur naserümpfend kommentierten aktuellen Produkte des „Kunsthandwerks“ oder „Designs“, wurden in den 20-er Jahren mit ganz

anderen Augen betrachtet: In den von den Konstruktivisten entwickelten Gegenständen verbanden sich höchste künstlerische Ansprüche mit neuesten Erkenntnissen der Produktionstechniken sowie den praktischen und ästhetischen Bedürfnissen der Menschen. Popowa selbst arbeitete ab 1922 an Entwürfen für Buchgestaltung, Porzellanartikel und Textilien. Die Gestaltungsmittel entnahm sie ihrer Erfahrung mit der suprematistischen Malerei, die sich in der Verwendung von geometrischen Formen und kräftigen, kontrastreichen Farben ausdrückte. So erscheinen heute Entwürfe, wie der für einen Umschlag der Zeitschrift Filmkünstler 2, wie eine Vorwegnahme der Op-Art der 60-er Jahre – was nicht verwunderlich ist, beruft sich diese schließlich auf den Konstruktivismus. Reduzierte Formen, hier die sich zur Bildmitte verjüngenden, konzentrischen und zweifarbig kontrastierenden Kreise, die einen unwiderstehlichen Sog zum Bildzentrum ausüben, bestimmen auch oft die textilen Entwürfe für Kleidungsstücke und Möbelbezüge. Mal spielerisch, mal geometrisch streng, werden Kreise, Quadrate und Rechtecke miteinander kombiniert. Doch vergaß Popowa darüber hinaus nie ihr eigenes Primat der Zweckmäßigkeit, diese war der ästhetischen Komponente gleichgestellt. So entwarf sie für das oben erwähnte Theaterstück auch die Kostüme, von denen eines, eine Art blauer Overall mit rotem Gürtel, schwarzer Mütze und schwarzen Stiefeln, berühmt wurde: Die „Prosodedscha“ mit offenem Kragen, aufgerollten Ärmeln und weiten Stiefelhosen wies den Schauspieler nicht nur als Arbeiter aus, sondern gab ihm auch noch die dem Bühnenbild angemessene, erforderliche Bewegungsfreiheit.
Betrachtet man Popowas Werke gegenüber der Einfallslosigkeit heutiger „Massenprodukte“, kann man sich getrost dem russischen Dichter Majakowski anschließen, der 1911 ausrief: „Gebt uns neuartige Formen! Beklagt die bestehenden Objekte!“