

Ada Raev

Zwischen konstruktivistischer „Prozodežda“ und extravaganter Robe – russische Avantgardistinnen als Modegestalterinnen

Die sowjetischen Modeentwürfe der 1920er Jahre sind zu einem großen Teil das Ergebnis des konzeptionellen Denkens und der Kreativität von Künstlerinnen verschiedener Richtungen, die sich berufen fühlten, von unterschiedlichen Positionen aus auf ihre Weise an der revolutionären Umgestaltung der russischen Gesellschaft mitzuwirken. Ausgehend von der ideologisch bedingten, im allgemeinen aber durchaus akzeptierten Orientierung auf die Produktion von Bekleidung für die Massen der Werktätigen als Träger der neuen sozialistischen Gesellschaft wurden vielfältige Ansätze für die Schaffung einer modernen, der russischen Situation angemessenen Mode durchgespielt. Dabei fanden sowohl die unterschiedlichen ästhetischen Auffassungen der Modegestalterinnen als auch die internationalen Trends der Modeentwicklung nach dem ersten Weltkrieg ihren Niederschlag in divergierenden experimentellen Entwürfen, konkreten Schnittmustern und Anleitungen zum Schneiden.

Dies verdient insofern Beachtung, als in Folge der ausgedehnten internationalen Konstruktivismus-Forschung der Eindruck entstehen könnte, als hätte man es in der

frühen Sowjetunion ausschließlich mit „konstruktivistischer Mode“ zu tun. Immer wieder anzutreffende Abbildungen wie die Entwürfe für geometrische Stoffmuster von Varvara Stepanova und Ljubov' Popova, Beispiele der sog. „Prozodežda“ (dt. „Produktionskleidung“) und das bekannte Foto von Aleksandr Rodčenko, das V. Stepanova in einem Kleid oder Tuch zeigt, dessen Stoffmuster sie selbst oder L. Popova konstruiert hatte, scheinen diese These optisch zu belegen. Theoretische Äußerungen von konstruktivistischen Künstlerinnen und Künstlern über „Die heutige Kleidung für den täglichen Gebrauch“¹, tragen außerdem dazu bei, die Dominanz von konstruktivistischer Mode im „realen Leben“ zu suggerieren. Doch Vorsicht ist angebracht, und es gilt die von Erika Hoffmann-Koenige bereits 1979 formulierte Frage neu zu stellen: Russische konstruktivistische Kleidung: auch eine Utopie?²

Jene Beispiele nämlich, die immer wieder zur Beschreibung des Phänomens „konstruktivistische Mode“ angeführt werden, insbesondere der weit geschnittene Anzug in verschiedenen Varianten, waren eigentlich gar keine Modeentwürfe für Alltagsbedürfnisse. Sie erfüllten vielmehr eine bestimmte Funktion in kulturell-symbolischen Handlungen: in Sportveranstaltungen mit Massencharakter, in Agitationsstücken und in vom Sujet her eigentlich trivialen Theaterstücken, die durch eine besondere Inszenierungspraxis (einschließlich von Kostümen, die sich stark von der Alltagskleidung und einer damit verbundenen Psychologisierung unterscheiden) an Modernität und ideologischer Prägnanz gewinnen sollten.

Hat sich damit die Frage nach dem Zusammenhang von „Konstruktivismus“ und „sowjetischer Mode“ erledigt? Ganz im Gegenteil, aber die Wechselwirkung mit anderen Strängen im komplizierten Geflecht der frühen sowjetischen Mode muß hier mehr ins Blickfeld rücken. Zu den wirksam gewordenen Faktoren gehören beispielsweise verschiedene Stadien und Ismen der vorrevolutionären Avantgarde, insbesondere auch das avantgardistische Theater, und die bereits seit den 1880er Jahren intensiv rezipierte Tradition der russischen Volkskunst. Auf einen zu erwartenden Facettenreichtum verweist auch die Tatsache, daß an der Gestaltung der frühen sowjetischen Mode sowohl professionelle Modeentwerferinnen wie Nadežda Lamanova (1861-1941), ihre Nichte Nadežda Makarova (1898-1969) und eine Spezialistin für traditionelle Stickerei und Handweberei wie Evgenija Pribyl'skaja (1878-1949), als auch Künstlerinnen wie Varvara Stepanova (1894-1959), Ljubov' Popova (1889-1924), Aleksandra Ekster (1884-1949) und Vera Muchina (1889-1953) beteiligt waren sowie Frauen, die auf dem Gebiet der Stoffgestaltung spezialisiert waren.³

Versuchen wir also den verschiedenen künstlerischen Strängen nachzugehen, durch die die sowjetische Mode der 1920er Jahre ebenso wie durch die politisch-wirtschaftlichen Gegebenheiten des ersten sozialistischen Staates ihr besonderes Gepräge erhalten hat, und Berührungspunkte zwischen ihnen auszumachen.

Es macht Sinn, zunächst an die allseits bekannte Verbindung von Avantgardekunst und „primitiver Kunst“ in Rußland zu erinnern. Sie ist dadurch gekennzeichnet, daß die Inspirationsquellen gewissermaßen zur Lebensrealität gehörten – man mußte sich nur aufs Land oder in die Vorstädte begeben, um direkten Kontakt mit ihnen aufzunehmen. Dies geschah z. B., als Künstlerinnen wie Ol'ga Rozanova und Nadežda Udalcova 1916-1917 Stickereivorlagen mit suprematistischen Mustern fertigten, die von Bäuerinnen aus dem ukrainischen Dorf Werbowka gestickt und später auf verschiedenen Ausstellungen gezeigt wurden⁴, ohne zunächst allerdings ein allzu breites Echo zu finden. Das Ausbleiben von Resonanz mochte seinen Grund darin haben,

daß sich die kunstinteressierte Öffentlichkeit seit der Zeit der Künstlerkolonien von Abramcevo und Talaškino an traditionelles Kunsthandwerk und dessen vielfältige Adaptionen durch zeitgenössische Künstler gewöhnt hatte. Ol'ga Rozanova erweiterte den kunstgewerblichen Rahmen insofern, als sie Frauenkleider entwarf, die an den Typus der ländlichen Kleidung von Frauen aus der Ukraine und Mittelrußland anknüpften, und diese mit suprematistischen Ornamenten auf Bluse und Rocksäum versah. Der Schnitt der Kleider war insgesamt traditionell und figurbetont, doch deutet sich in einem Modell ohne Ärmel (was in der bäuerlichen Kleidung nicht üblich war) und in der Verwendung von z. T. recht großflächigen Stickereien zur Kennzeichnung von Konstruktionselementen des Schnittes (Kragen, Taschen, Gürtel) ein analytisches und nicht nur nachahmendes Vorgehen an. Bemerkenswert sind auch die Entwürfe der Rozanova für Taschen und Beutel in unkonventionellen Formen. Der Begriff „Designerstück“ bietet sich für ihre Kennzeichnung wie von selbst an, um so mehr, als suprematistische Formelemente den Unikatcharakter solcher Accessoires betonen. Nicht zuletzt diese Seite im vielseitigen Schaffen der Rozanova mag den Kritiker Abram Efras bewegt haben, von einer spezifischen Dimension ihres Werkes zu sprechen, nämlich von einer der „kosmischen“ entgegengesetzten:

„Der Futurismus hat zwei Gesichter. Eines ist nach innen gewandt, häuslich, überaus ruhig. [...] Der Futurismus dieser Richtung ist der moderne Nachfolger der alten behaglichen „Interieur“-Malerei. Er sagt sich nicht davon los, sondern zeigt ein neues Gesicht.“⁵

Es ist damit ein Daseinsbereich angesprochen, der traditionell weiblich konnotiert und auch sozial vor allem von Frauen ausgefüllt wurde – eine Sphäre, die den emphatisch auf Technik und Industrie orientierten Konstruktivistinnen zunehmend aus dem Blick geriet.

Bei Nadežda Udalcova lagen die Dinge etwas anders – sie blieb mit ihren so kompakten wie dynamischen und farbintensiven Entwürfen, gedacht für kleine Teppiche, Tücher und Decken, immer konsequent in der Fläche, setzte ihre Erfahrungen mit kubistischer und suprematistischer Malerei jedoch in den Bereich der Gebrauchsgraphik um und erreichte insofern eine gesellschaftliche Resonanz, als sie diese Art der Tätigkeit als Lehrerin an den Svomas (Erste Freie Staatliche Werkstätten) und an den Vchutemas (Höhere Künstlerisch-Technische Werkstätten) in Moskau fortsetzte und damit zur Konstituierung eines neuen Dekorationsstils beitrug. Aus den 1920er Jahren sind von ihr auch einige Stoffentwürfe bekannt, doch wandte sie sich unter dem Einfluß von A. Drevin später wieder programmatisch der Malerei zu.

Wer Überlegungen zur sowjetischen Modegestaltung der 1920er Jahre anstellt, kann dies nur schwerlich tun, ohne das Wirken einer Frau zu berücksichtigen, die in der Geschichte der Modegestaltung des frühen 20. Jahrhunderts bisher sicher unterbewertet ist – Nadežda Lamanova.⁶

Nadežda Lamanova, die seit 1885 ein eigenes Atelier betrieb, war die „Grande Dame“ der russischen vorrevolutionären Haute Couture. Sie hat für den Zarenhof und die russische Aristokratie gearbeitet und seit 1901 auch Kostüme für das Moskauer Künstlertheater (MChAT) entworfen. Nach der Oktoberrevolution hat sie das Kunststück fertiggebracht, mit 56 Jahren noch einmal ein neues Kapitel in ihrer beruflichen Laufbahn aufzuschlagen und mit intellektueller Schärfe und gestalterischer Phantasie Grundprinzipien der Modegestaltung unter sozialistischen Bedingungen in Theorie und Praxis zu erarbeiten.⁷ Gleich anderen russischen Künstlern und Künst-



1 Nadezda Lamanova. Kleid und Kappe, 1923, in: Tatiana Strizhenova: Soviet Costumes and Textiles 1917-1945, Moskau-Paris-Verona 1991, S. 81.

lerinnen engagierte sie sich in den neu entstehenden Institutionen: sie gründete eine dem Volkskommissariat für Volksbildung unterstellte „Künstlerische Werkstatt für moderne Bekleidung“, trat der Sektion für Bekleidung an der Staatlichen Akademie für Kunstwissenschaften (GACHN) bei, arbeitete an den Modezeitschriften „Atelier“ (russ. „Atel'e“) und „Rotes Feld“ (russ. „Krasnaja niva“) mit. Nicht zuletzt dank ihrer Ausstrahlung und lustvollen Kreativität bewog sie Künstlerinnen aus anderen Bereichen wie Vera Muchina und Aleksandra Ekster, sich der Modegestaltung zuzuwenden.

Bereits 1919 hatte sich die Lamanova Gedanken um die Schaffung eines „Studios für die künstlerische Gestaltung von Produktionskleidung“ gemacht, die in den 1924 veröffentlichten Artikel „Über die moderne Bekleidung“ Eingang gefunden haben (T. Strizhenova ist auf Archivmaterialien gestoßen, die darauf hindeuten, daß Nadezda Lamanova seit 1922 an einem Buch über moderne Modegestaltung arbeitete). Darin verweist sie nachdrücklich auf die Funktionalität sowohl der traditionellen russischen bäuerlichen als auch städtischen Kleidung (Abb. 1), in der zwischen Arbeits-, Alltags- und Festkleidung unterschieden werde. So müsse man bei der Arbeit an einem Kleidungsstück immer seine Bestimmung im Auge haben, um Form, Farbe und Material angemessen und im Zusammenhang auswählen zu können. Der Entwurf eines Kleidungsstückes sollte ihrer Meinung nach im Interesse einer harmonischen Silhouette immer die Gegebenheiten der Figur berücksichtigen, für die es bestimmt ist. Diese Forderung, so elementar und selbstverständlich sie heute erscheinen mag, spielte z.B. in den Überlegungen der Konstruktivistinnen keine Rolle, während sie in vorbereitenden schematischen Zeichnungen der Lamanova z.T. auch gra-

phisch verdeutlicht wird. Als einen nächsten Schritt nannte sie die Erarbeitung des geometrischen Aufbaus des Kleidungsstückes, dem sie neben der professionellen Verdichtung einer Idee auch eine soziale Dimension beimaß:

So ist in einem Punkt in den Anmerkungen zu dem oben genannten Studio-Projekt die Rede von „Methoden zur Vereinfachung des Kleidungsstückes als charakteristisches Merkmal der Kleidung der Werktätigen im Gegensatz zur Kleidung der Bourgeoisie.“⁸

Dabei konnten Anregungen aus dem bürgerlichen Modebetrieb, den die Lamanova bestens kannte, da sie auch nach 1917 jährlich nach Paris reiste, durchaus aufgegriffen und für die eigenen Anliegen nutzbar gemacht werden. Gemeint ist das schlichte, stoffsparende Hemd- oder Futterkleid, wie es am Ende des 1. Weltkrieges erstmals kreiert wurde, ehe es sich dann einige Jahre später als mannigfaltig variierte Grundform moderner Kleidung durchsetzte.⁹ Nadezda Lamanova arbeitete einige Jahre lang intensiv mit dieser denkbar einfachen Schnittform, die es gestattete, im Zeichen von Modernität und Materialökonomie (ein Aspekt, der im wirtschaftlich am Boden liegenden Sowjetrußland von eminenter Bedeutung war) gleichsam nahtlos an die traditionelle bäuerliche Kleidung (das sog. „Russenhemd“ dürfte allgemein bekannt sein) anzuknüpfen. Manchmal geschah dies auch im wahrsten Sinne des Wortes, wenn aus Mangel an bedruckten Stoffen Hemdkleider aus einfarbigen Stoffen genäht wurden, die dann programmatisch mit alten Spitzen und Stickereien verschiedener Herkunft versehen wurden. Der Privat- oder Hobbyschneiderin wurde regelrecht nahegelegt, sich z.B. aus bestickten Handtüchern oder bunt bedruckten großen Kopftüchern ein modisches Kleid zu nähen (Abb. 2) in einer Situation, wo man von einer industriellen Bekleidungsproduktion in Rußland nur träumen konnte und zudem ein eklatanter Mangel an Stoffen herrschte.

Die Kombination von maximal vereinfachten Schnitten mit traditioneller Ornamentik war eines der von Nadezda Lamanova initiierten zentralen Themen der sowjetischen Modegestaltung der 1920er Jahre. Sie wirkten sogar über diese hinaus, wie Entwürfe und Modelle von Evganiija Pribyl'skaja und Nadezda Makarova zeigen. Gestalterische Phantasie und ein sicheres Formgefühl waren insbesondere bei der

2 Seite aus „Kunst und Alltag“, 1925, Schneideranleitung für ein Kittelkleid aus zwei Handtüchern, in: Tatiana Strizhenova: Soviet Costumes and Textiles 1917-1945, Moskau-Paris-Verona 1991, S. 92.



Verteilung von glatten und ornamentbesetzten Flächen und der Berücksichtigung von Bewegungsmomenten gefragt. Der identitätsstiftende Anspruch solcher Kleider und ihr ideologisches Potential bestimmten auch den sowjetischen Modebeitrag auf der Pariser „Exposition des Arts Décoratifs et Industriels“ 1925. Nadežda Makarova, neben Nadežda Lamanova, Aleksandra Ekster, Vera Muchina und Evgenija Pribyl'skaja eine der Autorinnen der Kollektion, schrieb später:

„[...] wir einigten uns sofort darauf, allen modernen Sachen unser heimatliches, nationales Kolorit zu geben, und haben dieses Prinzip unserer Arbeit zugrundegelegt.“¹⁰

Die sowjetische Kollektion bestand neben Kleidern aus dazugehörigen Kopfbedeckungen, Taschen und Schmuck, die aus nicht industriell gefertigten Materialien wie handgewebten Stoffen, Schnüren und Kordeln, Stroh und besticktem Leinen bestanden, jedoch auch „konstruktivistische“ Formen variierten (z.B. die Stickmuster der Vera Muchina).

Dieses Modekonzept, das zum einen die Frage nach der nationalen Identität thematisiert und zum anderen auf das Spannungsfeld zwischen funktional-modernem Formverständnis und dem Bedürfnis nach beziehungsreicher Rückversicherung in einer wie auch immer gearteten Vergangenheit eingeht, fand in Paris durchaus Anklang, wie die Auszeichnung mit dem „Grand Prix“ in der Gruppe der auf Volkskunst basierenden Bekleidung zeigt.

Um auch an dieser Stelle Mißverständnissen vorzubeugen; ebenso wie es unmöglich ist, die sowjetische Mode der 1920er Jahre auf konstruktivistische Entwürfe zu reduzieren, wäre es falsch, in der Kombination von funktionalen, geometrisierten Formen und folkloristischer Ornamentik das allbeherrschende Leitbild sowjetischer Mode der 1920er Jahre sehen zu wollen.

Das Bild ist komplizierter, was nicht zuletzt damit zusammenhängt, daß die sowjetische Gesellschaft, zumal in der Phase der Neuen Ökonomischen Politik, sozial gesehen keineswegs homogen war, sondern die Mode durchaus auch auf die ästhetischen Bedürfnisse einer nunmehr buntgemischten kulturellen Elite reagierte. So knüpfte z.B. Nadežda Lamanova an ihr vorrevolutionäres Erfahrungspotential an, als sie elegante Mäntel mit symmetrischen Kragenlösungen und weiten Ärmeln oder raffiniert geschnittene Kleider zum Beispiel für Lilja Brik oder die Schauspielerin Aleksandra Chochlova entwarf. Die Darstellung von Vertreterinnen der sowjetischen künstlerischen Intelligenz in zeitgenössischen Porträts bestätigt den Anspruch dieser Frauen, über den Typus der „Dame“ in moderner Fassung den Eindruck von Exklusivität und Kultiviertheit zu vermitteln. Sie waren auch die Adressatinnen jener Illustrationen in den sowjetischen Modezeitschriften, die sich kaum von mondänen Kleiderentwürfen in Pariser oder Londoner Modejournals unterscheiden. Es stand auf einem ganz anderen Blatt, daß derartige Kleider aus eigener Produktion nicht zu haben und aus dem Ausland mitgebrachte Waren für die meisten unerschwinglich waren. Als romantisches Wunschbild in einer Zeit der Entbehrungen großer Teile der Gesellschaft wurden sie jedoch niemandem vorenthalten. Vielleicht sollten sie dazu beitragen, die allgemeine Kampagne für die Berufstätigkeit der Frauen mit einer Aura von Verheißung zu umgeben.

Die elegante Mode war auch jenes Feld, wo Vera Muchina und Aleksandra Ekster in erster Linie ihre Phantasie spielen ließen – zwei Künstlerinnen, die bereits vor und kurz nach der Revolution dem Bühnenkostüm in der Verschmelzung von Kubismus

und futuristischer Dynamik neue Horizonte und eine herausragende Bedeutung innerhalb der Inszenierung eröffnet hatten.¹¹ Anhand ihrer Entwürfe wird deutlich, daß gerade das experimentelle Theater eine wichtige Mittlerfunktion zwischen der avantgardistischen Malerei und der Modegestaltung der 1920er Jahre in der Sowjetunion erfüllte – ein Aspekt, der auch im Kontext des Konstruktivismus zu beobachten ist.

Vera Muchina, die seit Beginn der 1920er Jahre eng mit Nadežda Lamanova befreundet war, verstand sich in erster Linie als Bildhauerin, hatte aber schon 1915-16 Kostüme entworfen, als sie gemeinsam mit Aleksandra Ekster Assistentin am Moskauer Kammertheater von Aleksandr Tairov war. Bekannt sind ihre Kostümentwürfe für die Stücke „Das spaßige Mahl“ von Sem Benelli und für „Die Rose und das Kreuz“ von Aleksandr Blok. Knüpfen erstere noch an die kalligraphisch geschwungenen, eleganten und eine extreme Körperdynamik implizierenden Zeichnungen eines Léon Bakst an, so offenbaren letztere eine mehr skulpturale Gestaltung, die durch versetzte und gesplitterte Flächenarrangements im Geiste des Kubismus stark expressive Qualitäten erhält.

All die genannten Aspekte sind in einer kühn zu nennenden Modezeichnung von 1923 (Abb. 3) aufgehoben – einer graphisch verfeinerten Rückenansicht einer Dame mit großkrempigem Hut und Stock, die der in der Mehrzahl vom Alltag geplagten Zeitgenossin vorzuführen scheint, wie sie auch sein könnte: kapriziös und verführerisch.



3 Vera Muchina: Entwurf eines eleganten Kleides, 1923, in: Tatjana Strizhenova: Soviet Costumes and Textiles 1917-1945, Moskau-Paris-Verona 1991, S. 96.

risch, eine phantastische Robe mit vollendeter Körperplastik zur Schau stellend. Damit setzte Vera Muchina ein vieldeutig auslegbares Zeichen: man könnte es verstehen als Kontrapunkt zu Bekleidungsentwürfen, die vom Ansatz her für die Massenerstellung gedacht und damit nicht frei von Nivellierungstendenzen waren; oder aber als Aufbegehren gegen eine Damenmode, die die weiblichen Formen und ihre erotische Ausstrahlung durch die geraden Schnittformen eher ignorierte bzw. eine gänzlich andere Wahrnehmung erforderte; oder schließlich als lustvoll-schwelgerische und provozierende Caprice einer Künstlerin, die die Theatralität vergangener Zeiten (zu der Wespentailen und raffiniert geraffte Röcke lange Zeit gehört hatten) im Zeitalter des Agit-Prop-Theaters aufgehoben wissen wollte.

Aleksandra Eksters Aktivitäten auf dem Gebiet der Modegestaltung sind von einer ähnlichen Ambivalenz gekennzeichnet, die man jedoch nicht voreilig als Unentschlossenheit oder Konzeptlosigkeit auslegen sollte – eher thematisiert sie dadurch den dem Industriezeitalter und speziell dem sozialistischen Gesellschaftsmodell immanenten Konflikt zwischen Masse und Individuum.

In zwei 1923 veröffentlichten Artikeln von Aleksandra Ekster tritt der Widerspruch deutlich zutage. Nachdem sie der Gruppe der Konstruktivisten beigetreten war, legte sie einerseits ein Bekenntnis zu der von Ljubov' Popova und Varvara Stepanova über das Theater initiierten Diskussion um die „Prozodezda“ ab, wenn sie in dem Artikel „In konstruktiver Kleidung“ Kriterien wie „Zweckmäßigkeit, Hygiene, Psychologie und Harmonie der Proportionen des menschlichen Körpers“ einforderte und schrieb:

„Die Frage nach einer neuen Form steht auf der Tagesordnung. [...] Da bei uns in der überwiegenden Mehrheit das werktätige Element dominiert, sollte die Kleidung den Werktätigen angepaßt sein und jener Art von Arbeit, die in ihr ausgeführt wird.“¹²

Andererseits suchte sie der Gefahr von Eintönigkeit und Stereotypen zu begegnen, indem sie die LeserInnen und wohl vor allem auch sich selbst in dem ebenfalls 1923 gedruckten Artikel „Einfachheit und Zweckdienlichkeit der Kleidung“ zu beruhigen suchte:

„Die Bekleidung für den breiten Bedarf sollte aus so einfachen geometrischen Formen wie Rechteck, Quadrat, Dreieck bestehen; der in sie hineingebrachte Farbrhythmus verleiht dem Inhalt der Formen durchaus Abwechslung. [...] Aus einfachsten Materialien gefertigt (Leinen, Sackleinen, Satin, handgewebter Seide, Rohseide, Wolle), können diese leicht veränderbaren Kleidungsstücke keinen Überdruß erzeugen, und der in sie gekleidete Mensch kann auf Wunsch jederzeit die Silhouette, aber auch die Farbe der Kleidung verändern, da die einzelnen Teile von unterschiedlicher Farbe sind.“¹³

Ähnlich wie Popova und Stepanova hat Aleksandra Ekster auch abstrakte Stoffmuster entworfen, die jedoch nicht aus mit Lineal und Zirkel konstruierten Elementen bestehen, sondern aus einem Geflecht rhythmisch angeordneter Flächen in Farbkontrasten und Farbabstufungen. Aleksandra Eksters Kleiderentwürfe (Abb. 4), obwohl letztendlich tatsächlich aus einfachen geometrischen Flächen entwickelt, zeichnen sich durch ein hohes Maß an Extravaganz aus, die vor allem durch eine Dynamisierung der im Prinzip schmalen Silhouette und von spannungsvollen Flächenbeziehungen getragen wird.¹⁴ Großzügige Stoffbahnen und legere Gürtel in ungewöhnlichen Linienführungen (die fließende Stoffe voraussetzen) verleihen den eigentlich strengen Grundformen (Schlauchkleider, mantillenartige Überwürfe) in der Kombination

4 Aleksandra Ekster: Entwürfe für einen Mantel und ein Kleid, 1923, in: Tatjana Strizhenova: Soviet Costumes and Textiles 1917-1945, Moskau-Paris-Verona 1991, S. 114.



mit modisch knappen Kopfbedeckungen ein romantisches Pathos, jedoch jenseits von Lieblichkeit. Es sind Entwürfe, die die exaltierte Persönlichkeit der künftigen Trägerin mitkalkuliert, ja sie voraussetzt, so wie Eksters Kostümentwürfe für das Theater – etwa für Oscar Wildes „Salomé“ oder für William Shakespeares „Romeo und Julia“ am Moskauer Kammertheater – erst in einem rhythmisch organisierten Bühnenraum und im Moment gestischer Aktion ihre suggestive Wirkung entfalten konnten. Die Adressatinnen der Modelle der Ekster sind wohl am ehesten in der Schicht der intellektuell-künstlerischen Elite zu suchen, einer wegen ihrer Subjektivität argwöhnisch beäugten Randgruppe der sich unter massiver Propaganda konstituierenden sowjetischen Gesellschaft. Aleksandra Ekster zog wie andere Zeitgenossinnen die Konsequenz aus ihrer Außenseiterposition und verließ 1924 die Sowjetunion.

Varvara Stepanova und Ljubov' Popova sind zweifellos jene unter den Avantgardistinnen, die die konstruktivistische Forderung nach der Verbindung von Kunst und Produktion am folgerichtigsten umgesetzt haben. Nachdem sie im November 1921 die „Erklärung des Instituts für künstlerische Kultur“ über das Ende der Tafelmalerei und den unbedingten Vorrang der Konstruktion nützlicher Gebrauchsgegenstände für die industrielle Massenproduktion unterschrieben hatten, durchliefen beide mit Bühnenbild- und Kostümentwürfen für das Meyerhold-Theater¹⁵ eine Art experimentelle Phase, in deren Ergebnis die am proletarischen Arbeitsanzug orientierte „Prozodezda“ (zunächst für die Berufsgruppe der Schauspieler erdacht) stand. Als Verallgemeinerung leitete sich daraus für Varvara Stepanova ab:

„Der ganze dekorative und verschönerungsmäßige Aspekt der Kleidung wird durch die Lösung liquidiert: Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit des Anzugs für die betreffende Produktionsfunktion.“¹⁶ In ihrem Aufsatz „Die heutige Kleidung für den täglichen Gebrauch“ erläuterte sie diesen Ansatz genauer:

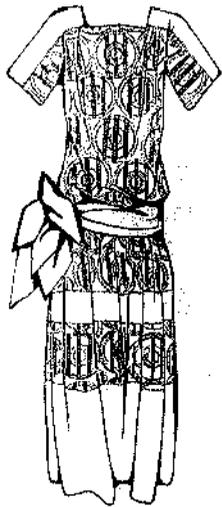
„Die Mode, die (psychologisch) das Alltagsleben, die Gewohnheiten und den guten Geschmack widerspiegelt, überläßt ihren Platz der Kleidung, die für die Arbeit auf verschiedensten Berufsgebieten oder für eine bestimmte soziale Tätigkeit vorge-

sehen ist, der Kleidung, die man nur im Arbeitsprozeß trägt und die außerhalb dessen keinen Wert an sich darstellt.“¹⁷

Im Hinblick auf das theoretische Konzept der Produktionskleidung hat Viktoria Schmidt-Linsenhoff nicht zu Unrecht konstatiert:

„Die Vernichtung der erotischen Semantik der Kleidung und ihrer historischen Erinnerung an weibliche Hand- und Hausarbeit ist der Grundgedanke der Produktionskleidung. [...] Stepanowa „liquidierte“ mit den „verschönerungsmäßigen Aspekten“ der neuen Kleidung sowohl die erotische Sprache des Körpers als auch die Tradition der vorrevolutionären Kultur, die in der Reproduktionssphäre weiblich kontrolliert war.“¹⁸

Wendet man sich dagegen den Kleiderentwürfen besonders der Popova (Abb. 5), aber auch der Stepanowa zu, die wiederum in engster Verbindung zu ihrer Tätigkeit auf dem Gebiet des Stoffdesigns 1923/24 an der 1. Staatlichen Kattun-Fabrik stehen, dann wird deutlich, daß die Radikalität der Proklamationen mit offensichtlichem ästhetischen Vergnügen modifiziert wurde. Ljubov' Popova bemühte sich ausführlich um das moderne Damenkleid vor allem in seiner eleganten Ausprägung unter Einbeziehung der von ihr für die industrielle Produktion entworfenen Stoffmuster. Der durch die Wiederholung geometrischer Konfigurationen eventuell drohenden Eintönigkeit wußte sie durch elegantes Schoppen, Raffes, Wickeln und durch großzügige, häufig einfarbige Gürtel, Kragen- und Ärmellösungen souverän zu begegnen, was in



5 Ljubov' Popova: Entwurf eines Kleides, 1923, in: Tatiana Strizhenova: *Soviet Costumes and Textiles 1917-1945*, Moskau-Paris-Verona 1991, S. 140.



6 Titelblatt der Zeitschrift „Die Kunst sich zu kleiden“, 1928, in: Tatiana Strizhenova: *Soviet Costumes and Textiles 1917-1945*, Moskau-Paris-Verona 1991, S. 203.

Verbindung mit unter der Wade abschließenden Säumen die damenhafte Raffinesse ihrer Modelle ausmacht. Als Trägerinnen dieser Kleider kamen insbesondere die berufstätigen Großstadtbewohnerinnen in Frage, die in wachsender Zahl in den verschiedensten Verwaltungsinstitutionen Beschäftigung fanden – also die „kleinen Angestellten“, denen der Gedanke an beruflichen Aufstieg nicht fern gelegen haben mag.

Auch Varvara Stepanova verzichtete in der Praxis nicht gänzlich auf traditionell weibliche Attribute der Kleidung, wie einige betont taillierte und durch eine Art Gürtel akzentuierte Entwürfe von Kostümen (Jacke, Bluse, Rock) zeigen, obwohl bei ihr die Nähe zum „Arbeitsanzug“, angezeigt durch die Verwendung fester Stoffe und große aufgesteppte Taschen, unverkennbar und gewollt ist. Jenes Foto Aleksandr Rodčenos von 1924, das sie in einem figurbetonten und weit ausgeschnittenen Kleid aus einem von ihr entworfenen Stoff zeigt, könnte daher auch als Kompromiß zwischen konstruktivistischer Radikalität und der Rückkoppelung an konkrete Lebenszusammenhänge gelesen werden.

Werfen wir zum Schluß einen Blick auf eine Umschlagseite der Zeitschrift „Die Kunst sich zu kleiden“ (russ. „Iskusstvo odevat'sja“) von 1928¹⁹ (Abb. 6), dann begegnet uns eine eigentümliche Mischung aus Versatzstücken jener Tendenzen, die von verschiedenen avantgardistischen Künstlerinnen im vorangegangenen Jahrzehnt eingebracht worden waren: wir erkennen konstruktivistische Stoffmuster neben Applikationen, die wie eine Synthese aus traditioneller Ornamentik, kubistischem und suprematistischem Vokabular anmuten; wir finden den schmalen Schnitt der 1920er Jahre in den Varianten kniekurzer Rock mit Weste westlicher Provenienz über einer Bluse mit Hemdkragen und Krawatte und weit fallendem Ärmel über schmalen Bündchen, wie er in der bäuerlichen Kleidung üblich war, bzw. mit der gerade geschnittenen Hemdbluse, die jedoch einen geradezu futuristischen Halsabschluß aufweist; der gestylte Bubikopf fehlt ebenso wenig wie die knappe Kappe mit elegantem Umschlag. Die Modelle sind in selbstbewußter Pose gesetzt, doch vermittelt die Profildarstellung auch elegante Zurückhaltung und Distanz. Der Suche nach einer „sowjetischen Mode“ und damit verbundenen Leitbildern stand eine neue Phase bevor. An die Stelle der Avantgardistinnen traten ausgebildete Modegestalterinnen.

Anmerkungen

- 1 So lautet der Titel eines von Varvara Stepanova in der Zeitschrift „LEF“ (Linke Front der Künstler), 1923, No 2, veröffentlichten Artikels.
- 2 Erika Hoffmann-Koenige, *Russische konstruktivistische Kleidung: auch eine Utopie*, in: *Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930*, Ausstellung der Galerie Gmurzynska, Köln 1979/80.
- 3 Vgl. dazu die umfangreiche Publikation von Tatiana Strizhenova, *Soviet Costu-*

mes and Textiles. 1917-1945, Moskau, Paris, Verona 1991, die auch Bilder, Zeichnungen, Plakate und anderes Bildmaterial als Quellen und Zeugnisse für die Entwicklung der Mode in der Sowjetunion heranzieht, wodurch das Spannungsfeld zwischen Entwürfen und damit verbundener Utopien und der Umsetzung in die Lebensrealität nachvollziehbar wird. Speziell zur Stoffgestaltung siehe: *Das Leben zur Kunst ma-*

- chen. Arbeiten auf Papier von Frauen der russischen Avantgarde. Stoffe und Porzellan aus der jungen Sowjetunion, Kat., Zürich 1989.
- 4 Siehe dazu: Larissa A. Shadowa, Aus der Geschichte des Modedesigns und dem Entwurf von Gebrauchsgegenständen (Über die Arbeit von O. W. Rozanova und N. A. Udalzowa), in: Künstlerinnen der russischen Avantgarde. 1910-1930, Ausstellung in der Galerie Gmurzynska Köln 1979/80, Kat., S. 58-66.
- 5 Abram Efras, Rozanova (1919), in: Ders., Profili, Moskva, S. 229-230, zit. nach: Larissa A. Shadowa, Aus der Geschichte des Modedesigns und dem Entwurf von Gebrauchsgegenständen ..., S. 60.
- 6 Tat'jana Strizenova gebührt das Verdienst, die Biographie von Nadežda Lamanova detailliert rekonstruiert und damit in die wissenschaftliche Diskussion gebracht zu haben: Tat'jana Strizenova, Nadežda Lamanova, in: Dekoratívnoe iskusstvo SSSR, 1966, No 2, S. 16-20.
- 7 Aus heutiger Sicht mag die Tatsache verwundern, daß Nadežda Lamanova selbst keine Modezeichnungen angefertigt hat – von ihr entworfene Modelle sind vor allem von zeitgenössischen Fotos bekannt. Die von ihr konzipierten Schnittmuster, wie sie z.B. in der Zeitschrift „Iskusstvo v bytu“ („Kunst im Alltag“) veröffentlicht wurden, sind von Vera Muchina gezeichnet worden und konzentrieren sich denn auch folgerichtig auf das Schema und erheben keinen Anspruch, stilistische Originalität zu verkörpern.
Tat'jana Strizenova, Iz istorii sovetskogo kostjuma, Moskva 1972, S. 28-57.
- 8 Ebenda, S. 40.
- 9 Vgl.: Metropolen machen Mode: Haute Couture der 20er Jahre, Kat., Berlin 1989.
- 10 Zit. nach: Dekoratívnoe iskusstvo SSSR, 1958, No 8, S. 12.
Eine Art „Generalprobe“ hatte es gegeben, als Modelle mit volkstümlicher Ornamentik 1923 auf der Ersten Allrussischen Industrie- und Kunstausstellung gezeigt wurden, die die Staatliche Akademie für Kunstwissenschaften in Moskau organisiert hatte.
- 11 Vgl.: Die russische Avantgarde und die Bühne 1890-1930. Ausgewählt aus der Sammlung Lobanow-Rostowsky von Nikita Lobanow, hrsg. von Heinz Spielmann, einführender Essay von John E. Bowlit, Kat., Schleswig 1991; Artist of the Theatre – Aleksandra Ekster, New York 1974.
- 12 Aleksandra Ekster, V konstruktivnoj odežde, in: „Atel'e“ („Atelier“), 1923, No 1, S. 3-4.
- 13 Dies., Prostota i praktičnost' v odežde, in: Krasnaja Niva (Rotes Feld), 1923, No 21, S. 31.
- 14 Ein Vergleich mit den Ansätzen von Sonja Delaunay in der Modegestaltung wäre sicher ein lohnendes Thema, sprengt jedoch den Rahmen unserer Betrachtungen.
- 15 Ljubov' Popova schuf 1922 die vielbeachtete Ausstattung für das Stück „Der roßmütige Hahnrei“ von F. Krammelinck; Varvara Stepanova knüpfte mit ihren Kostüm- und Bühnenbildentwürfen für das im selben Jahr aufgeführte Stück „Der Tod des Tarelkin“ von A. Suchovo-Kobylin daran.
Vgl.: Ljubov' Popova. 1889-1924. Hrsg. von Magdalena Dabrowski, Kat., Köln 1991; Alexander Nikolaewitsch Lawrentjew, Warwara Stepanowa. Ein Leben für den Konstruktivismus, Weingarten 1988.
- 16 Varvara Stepanova, Der Anzug des heutigen Tages – das ist die Produktionskleidung, in: „LEF“ (Linke Front der Kunst; war das Publikationsorgan der Konstruktivisten) 1923, zit. nach: Hubertus Gassner, Eckhard Gillen, Zwischen Revolutionskunst und sozialistischem Realismus, Köln 1977, S. 235.
- 17 Der Aufsatz wurde in der Zeitschrift „LEF“, 1923, No 2 unter dem Pseudonym „Varst“ abgedruckt, zit. nach: Alexander Nikolaewitsch Lawrentjew,

Warwara Stepanowa. Ein Leben für den Konstruktivismus, Weingarten 1988, S. 79.

- 18 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Die Ikonographie der Gleichheit und die Künstlerinnen der russischen Avantgarde, in: Kritische Berichte, 1992, No 4, S. 19 und 21.

- 19 Das reich illustrierte Magazin „Die Kunst sich zu kleiden“ erschien 1928/29 als Beilage zu der Zeitschrift „Rotes Panorama“ (russ. „Krasnaja panorama“). Die Tendenz ging zu einer immer stärkeren Präsentation von Kleidern im

westlichen Trend bzw. mit traditioneller bäuerlicher Ornamentik, während der konstruktivistische Ansatz im engeren Sinne nur punktuell ins Spiel gebracht wurde – vielleicht auch deshalb, weil die mit ihm verbundenen Forderungen nach Einfachheit, Bequemlichkeit und Zweckmäßigkeit immer wieder auf bestimmte Grundformen rückzuverweisen schienen, deren Variationen wiederum einen Widerspruch zu den oben genannten Prinzipien zu produzieren drohten.