



Skythen, Amazonen und Futuristen. Der Steppendiskurs der 1910-1920er Jahre und seine heutigen Implikationen

Skyths, Amazones and Futurists.

The Discourse on the Steppe in the 1910s-1920s
and its Contemporary Implications

Marina Dmitrieva

Abstract

Due to the archaeological discovery of Greek and Scythian culture in the south of the Russian Empire in the second half of the 19th century and the scientific exploration of Russia's own Orient – i.e. the non-European peoples of Siberia, Central Asia, Caucasus and middle-Volga – the Eurasian paradigm became more and more influential among Russian intellectuals and artists. Eurasia was conceived as a specific area with common economic, cultural and political development, framed by the interaction of the Finno-Ugric and Turkic-Mongol nomadic steppe peoples. For the adherents of Eurasianism, the steppe, broadly considered as a crossroad between Orient and Occident, embodied their concept of the 'multiethnic imaginary cultural imperial entity' as its ultimate legitimation.

This article investigates the impact of the perception of the steppe on theorists and artists during the decades of the 1910 and 1920, with the special emphasis on the "Scythian theme" in the geopolitical visions of "Eurasians" from the 1920s to the present day and on the artistic concepts of the Russian Futurists.

Keywords: Skythen; Archäologie; Futurismus; Eurasien; Steppe

Seit der archäologischen Erkundung südrussischer Gebiete ab der Mitte des 19. Jahrhunderts übte dieser Teil des Zarenreiches besondere Faszination auf Archäologen und Historiker aus. Die Entdeckungen antiker Städte wie Panticapaeum (das heutige Kerch), Theodossia, Olbia und Chersones auf der Halbinsel Krim förderten erstklassige Werke antiker Kultur zu Tage. Die Funde des Skythengoldes in Kurganen (Grabhügeln) in der Kuban-Region nördlich des Kaukasus-Kammes lieferten visuelle Zeugnisse über die legendären Skythen und erweiterten die Vorstellungen von ihrem Wirkungsbereich, zu dem – Herodot zufolge – lediglich der Kimmerische Bosporus, d.h. die Steppenregion nördlich des Schwarzen Meeres zwischen der unteren Donau und dem Don gehörte. Im Jahre 1859 wurde die Imperiale Archäologische Kommission gegründet, deren Aufgabe es war, Ausgrabungen (die besonders durch den Krimkrieg von 1853-1856 gelitten hatten) zu koordinieren und zu dokumentieren. Die meisten Funde wurden in die Eremitage gebracht, wo sie auch für das Publikum zugänglich waren. Durch diese Entdeckungen erhielt Russland seine eigene Antike, auf die es ohnehin – spätestens seit Michail Lomonossov – die idealen Ursprünge seiner Kultur zurückführte. In zahlreichen,

meist mit Illustrationen versehenen Publikationen wurden die Funde in der Öffentlichkeit gezeigt.¹

Das „skythische“ Thema spielte insbesondere in der symbolistischen Dichtung, etwa bei Aleksandr Blok oder Valerij Briusov, eine große Rolle. Auch die Steppe wurde – spätestens mit Anton Chechovs Erzählung „Die Steppe“ (1888) – im russischen künstlerischen Diskurs um die Jahrhundertwende als Ort mythologischer Sagen, ungeahnter Möglichkeiten und verborgener Schätze, die noch auf ihre Entdecker warteten, betrachtet.

Das zweite für die Forschung allmählich zu entdeckende Gebiet war der Orient. Noch mehr als die antiken Stätten war er Teil des russischen Großreiches. Die Erkundung und Erforschung östlicher Gebiete bekam eine besondere geopolitische Bedeutung nach der Niederlage im Japanischen Krieg (1904-1905) und der Notwendigkeit der Etablierung einer russischen Kolonialpolitik im Osten (Tolz 2005). Die archäologischen Entdeckungen in Sibirien erzeugten Interesse an der Nomadenkultur, an Bräuchen (z. B. Schamanismus) und Sprachen der nicht-russischen sibirischen Völker (Znamenski 2007). Diese Hinwendung nährte zusammen mit dem Aufblühen des Mystizismus und dem Interesse an östlichen Religionen (der Buddhistische Tempel in Sankt Petersburg wurde von 1909 bis 1915 erbaut; Dr. Petr Badmaev, Leibarzt der Zarenfamilie und burjatischer Abstammung, weihte die Elitenkreise in die Geheimnisse der tibetischen Heilkunde ein; die Himalaya-Expeditionen des Malers und Archäologen Nikolai Röhrich wurden mit Spannung verfolgt) sowie der europaweit verbreiteten Erkundung exotischer Kulturen um die Jahrhundertwende das öffentliche Interesse am „eigenen Fremden“. Daraus entstand die Idee einer russländischen „Kulturation“, die aus der Verschmelzung verschiedener Ethnien auf dem Territorium des Russischen Reiches hervorging und nicht mehr russozentristisch aufgefasst wurde. Als Schmelztiegel dieser Kultur wurde um die Jahrhundertwende die südrussische Steppe betrachtet – jener Raum, in dem sich verschiedene Völker aus dem Orient und dem Okzident begegneten und kreuzten.

Im Folgenden soll gezeigt werden, dass die Steppe – oder besser gesagt die Steppenimagination – in den 1910er und 1920er Jahren auch zum fruchtbaren Boden für theoretische Konzepte wurde, in denen sich oft auf skurrile Weise archäologische Entdeckungen mit geopolitischen Visionen und radikalen künstlerischen Gesten verbanden und die bis auf den heutigen Tag ihre Faszination bewahrt haben.

Eurasismus, Ostmitteleuropa und die Steppe. Der Prager Eurasierkreis

Für den Kunsthistoriker Nikolai Kondakov (1844-1925) war die Interaktion der Kulturen und Ethnien Voraussetzung für die Formierung eines allrussischen Kulturerbes. Dies lässt sich im Vorwort des von ihm gemeinsam mit dem Archäologen Ivan Tolstoi verfassten monumentalen sechsbändigen Werk *Russkie drevnosti v pamjatnikach iskusstva* (Russisches Altertum in Kunstdenkmälern) nachlesen (Kondakov 1889-90; Kondakov/Reinach 1891).

Diese Idee wurde nochmals, Jahrzehnte später, aufgegriffen und vertieft in einer anderen Publikation *Očerki i zametki po istorii srednevekovogo iskusstva i kultury* (Aufzeichnungen zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst und Kultur). Das Buch erschien in der Reihe der Tschechischen Akademie der Wissenschaft und Kunst in Prag

1 Die erste Prachtausgabe war *Antiquités du Bospore Cimmérique, conservées au Musée de l'Ermitage Impérial* (St. Petersburg 1854, 2 Bände) und hatte eine Auflage von nur 200 Exemplaren.

1929 auf Russisch als Hommage an den russischen Forscher, der 1925 in Prag verstorben war. Bei der Publikation handelt es sich um postum edierte Vorlesungen, die Kondakov als außerordentlicher Professor der Karls-Universität in Prag gehalten hat.²

Seine Vorlesungen sah Kondakov als eine Einführung in die Kunst und Kultur „Osteuropas“ im frühen Mittelalter. Diese Großregion, zu der für ihn Ostmittel- und Südosteuropa zählten, betrachtete er als einen offenen Raum des kreativen Austausches, in dem insbesondere die südrussischen Steppenregionen als Kontaktzone der orientalischen und europäischen Kultur fungiert hätten. Die Mediatoren dieses Kulturtransfers seien die Wandervölker, vor allem Skythen und Sarmaten gewesen.

„Die alten Denkmäler Osteuropas“, schrieb Kondakov, „sind mit skythischen und sarmatischen Denkmälern genau so eng verbunden wie die westeuropäischen Denkmäler mit der griechischen und römischen Antike. Die skytho-sarmatische Kultur ist ihrerseits Teil der Welt des alten Orients und auch der antiken Welt.“ (Kondakov 1929, 3) In seinen Ausführungen bezog sich Kondakov sowohl auf Forschungen der 1880-90er Jahre als auch auf die neuesten Publikationen, wie etwa die von Michail I. Rostovzev, vor allem auf dessen 1922 in Oxford in englischer Sprache publiziertes Werk *Iranians and Greeks in South Russia*. Der bekannte Althistoriker, welcher wie Kondakov im Exil lebte und Alte Geschichte an der Universität Wisconsin und später Yale in den USA lehrte, vertrat die These, das südrussische Gebiet sei das Zentrum einer „Zivilisation“, die sowohl Zentral- und Nordrussland als auch Zentraleuropa stark beeinflusst hätte:

„The characteristics of South Russian civilization are the same in the classical period as in subsequent centuries: and the types of phenomena are the same. South Russia was always one of the most important centres of civilization. Three main currents are traceable: an eastern current, proceeding from both Iranian and Mesopotamian Asia by two routes, the Caucasian route, and the Russian steppe route; a southern current from Asia Minor and Greece, which brought with it the splendid civilization of Greece; and a western and northern current, by means of which Russia partook in the civilization of central and northern Europe. The three currents met in the Russian steppes, coalesced, and formed a great civilization, quite independent and extremely original, which influenced, in its turn, central and northern Russia, and central Europe as well.“ (Rostovzev 1922, 208)

Auch Kondakov plädierte für die Erforschung der „Grundlagen“ osteuropäischer Kultur: Die Formen der Kunst würden sich, so Kondakov, mit den Jahrhunderten verändern. Aber der Grundkern, der aus der antiken Überlieferung komme, bleibe konstant. Dabei grenzte er sich ausdrücklich ab von der verbreiteten, seiner Meinung nach „formalen“ Methode der Kunstgeschichte, die sich ausschließlich an stilistischen Merkmalen orientierte. Demgegenüber schlug er vor, die Erfahrung der klassischen Archäologie, wie etwa in der Systematisierung des Materials und der Quellenforschung, mit der Analyse des historischen Kontextes zu verbinden, um die „vernachlässigte Volkskultur“ des östlichen Europas in der Grauzone zwischen der klassischen Antike und dem Mittelalter zu erforschen. Die Kultur der Bevölkerung des Herodotschen Kimmerischen Bosphorus war für Kondakov wie für Rostovzev nicht nur Teil der antiken europäischen Kultur, sie nahm auch asiatische Prägungen auf – von China und der Mongolei bis Persien und Sibirien.

Es ist nicht verwunderlich, dass diese Ideen Kondakovs als Grundlage für Forschungen dienten, die im Rahmen des Seminariums Kondakovianum³ betrieben und

² Kondakov verließ nach der Oktoberrevolution Russland und lebte zunächst in Sofia, bevor er 1922 nach Prag übersiedelte.

vom Konzept des Eurasismus getragen wurden (Mir Kondakova 2004). Zwei Richtungen – Zografika (Ikonenforschung) und Skythika (Untersuchungen der Kultur der Wandervölker) – bezogen sich auf Kondakovs Interessen und bestimmten die Publikationen des Instituts.

Der Eurasismus war eine einflussreiche Bewegung der russischen Emigration in der Zwischenkriegszeit, dessen führende Mitglieder – der Geograph und Wirtschaftshistoriker Petr N. Savizkij und der Sprachwissenschaftler Nikolaj S. Trubeckoj – sich in Prag aufhielten. Savizkij war von 1940-45 Direktor des Instituts, bevor er von den Sowjetbehörden verhaftet wurde und für zehn Jahre in ein Lager nach Mordovien verbannt wurde. Ohne sich in die Analyse der eurasischen Ideologie in ihren messianischen und geopolitischen Implikationen von gestern und heute zu vertiefen, sollen hier nur einige Aspekte hervorgehoben werden.

Die Bewegung sah Eurasien als eine „eigene geographische Welt“ und eine historische, kulturelle und ökonomische Einheit mit wirtschaftlichen, kulturellen und politischen Interaktionen vieler Völker, die in einem „Assimilationskessel“ (Savizkij 1927) die Entstehung einer multinationalen Identität oder, nach Trubeckoj, einer „symphonischen Persönlichkeit“ herbeiführten (Trubeckoj 1927, 3). Ihre geographische Integrität sei bedingt durch die Steppe, die sich vom Altai über Kasachstan bis in die Ukraine und an die Donau erstreckte. Das Mongolenreich Dschingis Khans wurde als Prototyp des Russischen Grossreiches gesehen und die Wandervölker seien ein entscheidender Faktor bei der Staatsbildung gewesen (Trubeckoj 1925; Trubetzkoy 1991). Die Grenzen Eurasiens waren im Verständnis der Bewegung etwa identisch mit den Grenzen des Russischen Reiches und der 1922 entstandenen UdSSR. Die Eurasier versuchten, Raum- und Zeitfaktoren (*mestorazvitie*) zu verbinden, um historische Konstanten herauszuarbeiten. Jedes neue Phänomen stand für sie immer in einer Korrelation mit den archaischen Wurzeln. Im Eurasismus, der sich stark auf die Ideen des Biologen und Pan-Slawisten Nikolai Danilevskij bezog, waren Elemente einer anti-westlichen Einstellung und einer geopolitischen Vision einer *pax rossica* vertreten, die von den post-sowjetischen Neu-Eurasiern, wie etwa Aleksandr Dugin, später in einer radikalen nationalistischen Form aufgegriffen wurden. Obwohl die russisch-nationalistische Ideologie eine große Rolle spielte und der imperiale Anspruch entscheidend war, widmete diese Bewegung, wie Mark von Hagen bemerkte, den Randgebieten und der Völkervielfalt innerhalb Russlands sowie den asiatischen Komponenten in der russischen Kultur (Hagen 2004) besondere Aufmerksamkeit (Wiederkehr 2007; Shlapentokh 2007).

Zum Prager Eurasierkreis gehörte auch der Philologe Roman Jakobson (1896-1982), der ein Konzept eines „eurasischen Sprachenbundes“ entwickelte (Jakobson 1931). In seinem Aufsatz *Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik*, der ebenfalls in Prag entstand und im selben Jahr wie Kondakovs Buch in der Zeitschrift *Slavische Rundschau* publiziert wurde (Jakobson 1929), verlangte Jakobson eine besondere Aufmerksamkeit gegenüber den „nicht grossrussländischen“ Randgebieten – dem „eurasischen Kulturkreis“. In diesem programmatischen Text, in dem übrigens zum ersten Mal der Begriff „Strukturalismus“ erwähnt wurde, plädierte sowohl Jakobson als auch Kondakov für eine komplexe Wissenschaft – die der Slavistik – welche Geographie, Ethnographie, Sprach-, Geschichts-, Literatur- und Kunstwissenschaft vereinen sollte.

3 Das Seminarium Kondakovianum (ab 1931 Kondakov-Institut für Archäologie) wurde 1925 gegründet und 1948 aufgelöst.

In diesem Zusammenhang wäre es, so Jakobson, außerordentlich nützlich, Polen und insbesondere die Tschechoslowakei unter dem Aspekt der Erforschung von Konvergenzprozessen in slawischen Kulturen zu betrachten. Hier schwang Polemik gegenüber Trubeckoj mit, der Eurasien und Polen konfessionellen Grenzen folgend voneinander abtrennte. Indem Jakobson gewisse Konstanten in der Konvergenz zu erkennen meinte (wie etwa in der „slawischen Ethnopsychologie“), trat er für eine strukturelle und nicht teleologische Analyse ein (Strukturalismus versus Genetismus). In der nachsowjetischen Perspektive interpretierte man diesen Aufsatz Jakobsons als Ausdruck seiner Bereitschaft, Kompromisse mit dem sowjetischen Imperialismus zu schließen (Avtonomova/Gasparov 1997).

Roman Jakobson gehörte zu einer anderen Generation als Kondakov. Er war, neben dem Fürsten Nikolaj S. Trubeckoj, Mitbegründer des Prager Linguistischen Kreises, verfasste in Prag eine Studie über den tschechischen Vers und entwickelte die formale Methode in der Literaturwissenschaft mit. Anders als Kondakov, der seinerzeit Mitglied der rechts-nationalistischen Partei *Sojuz russkogo naroda* (Bund des russischen Volkes) war, gehörte Jakobson zu einer eher links orientierten Gruppe russisch-jüdischer Intellektueller. Besonders eng war sein Kontakt zu Formalisten wie Viktor Šklovskij oder Juri Tynjanov und zum Dichter Viktor (Velimir) Chlebnikov. In der Analyse der Poetik Chlebnikovs von 1921 plädierte er nicht nur für die Erforschung der so genannten Normsprache, sondern auch der regionalen Dialekte (*govory*), Kindersprache und Glossolalie (Jakobson 1921). In seinen erst in den 1970er Jahren entstandenen Tonbandaufnahmen „Meine futuristischen Jahre“ gibt Jakobson Zeugnis von der Bewegung des Futurismus, an der er aktiv beteiligt war. Er beschrieb sie als eine „einheitliche Front von Wissenschaft, Kunst, Literatur und Leben [...] reich an neuen, noch unbekanntem Kostbarkeiten der Zukunft“ (Jakobson 1992, 13).

So unterschiedlich wie die beiden Wissenschaftler zu sein schienen – Kondakov gehörte dem, wie er selbst sagte, „unruhigen und melancholischen 19. Jahrhundert“ an (Mir Kondakova, 2004, 231), Jakobson blickte als Futurist (auf Russisch *budetljanin*) heiter in die Zukunft – es verband sie das Bemühen, eine universale Wissenschaft zu schaffen, um neue Forschungsgebiete zu erkunden. Ferner bestanden Gemeinsamkeiten in der Erforschung der „Konstanten“ der westslawischen Kultur in ihrem Verhältnis zur russischen und schließlich das ausdrückliche Interesse an den Randgebieten, vor allem an der südrussischen Peripherie, aus der, wie die beiden meinten, wichtige Impulse hervorgingen. Außerdem verband sie auch Prag als Zufluchtsort, wo diese wissenschaftlichen Ideen von der politischen Marginalität der Teilnehmer in vielerlei Hinsicht bestimmt wurden.

Vom Futurum zum Plusquamperfekt. Larionovs prähistorische Inspirationen

Michail Larionov (1881-1964), die führende Künstlerfigur des russischen Futurismus, stammte aus einer Steppengegend. Er verbrachte seine Kindheit in Tiraspol, wo er auch sein Künstleratelier behielt, hatte aber einen engen Bezug zu Tripolje (auf Ukrainisch Tripille), der Region, die für Archäologen eng mit der neolithischen Tripolje- (oder Cucuteni-)Kultur verbunden ist. Die archäologische Entdeckung dieser Kultur begann Ende des 19. Jahrhunderts. 1909-1910 führte Hubert Schmidt bedeutende Ausgrabungen von Cucuteni-Siedlungen in Bessarabien durch. Diese Kultur zeichnete sich durch sehr schöne Keramiken mit einer charakteristischen Linienornamentik sowie Frauenfiguren

eines bestimmten Typus aus, welcher der gerade entdeckten Kykladenkultur sehr ähnlich war (Abb. 1). Larionovs Interesse an Archäologie ist dokumentarisch belegt. Er besaß in seiner Bibliothek u.a. Kondakovs mehrbändiges Werk *Russisches Altertum in Kunstdenkmälern*. Im Gegensatz zu anderen Künstlerkollegen, die sich traditionell an Griechenland orientierten, wo sie ägäische und frühgriechische Kunst für sich entdeckt hatten (Ausgrabungen minoischer Kultur auf Kreta beeinflussten z.B. Künstler der *Welt der Kunst* Gruppe), beschäftigte sich Larionov intensiv mit Artefakten aus der heimatlichen Region. Das betraf nicht nur, wie zumeist angenommen, die sogenannten „Primitiven“ – Lubok (bunte volkstümliche Drucke), Ladenschilder, städtische Folklore der südrussischen Provinz – sondern auch die regionalen archäologischen Funde. Gerade die letzteren veranlassten ihn dazu, eine Poetik moderner Kunst zu formulieren, die ihre Inspiration aus prähistorischen Kulturen schöpfen sollte. So hegte er auch nach seiner endgültigen Übersiedlung nach Paris die Idee einer neuen Zeitschrift, die sich ausdrücklich nur mit der uralten und zeitgenössischen Kunst beschäftigen sollte. Die Ästhetik der Nomaden – Skythen und Hunnen – gehörte auch zu seinem Konzept eines universalen Theaters. (Pospelov, Iljušina 2005, 250)

Die Verwendung charakteristischer Formen von Idolenfiguren der Tripolje-Kultur findet man in einigen graphischen Werken Larionovs, wie etwa in Illustrationen zum Buch von Alexej Kručenyč *Pomada* von 1913. Auch in seinen Ende der 1920er Jahre in Paris entstandenen Pochoirs zum Album *Voyage en Turquie* verwendete er Motive der Ausgrabungen in Tripolje (Parton 1993, 96-112). Die Auseinandersetzung mit den Zeugnissen paläolithischer Zeit trat auch in Larionovs Illustrationen zum Poem *Zelenochka* von Velemir Chlebnikov hervor (Compton 1978). Auch in der Venus-Serie Michail Larionovs von 1912-13 manifestierte sich die Aneignung hieratischer Gesten und Formen prähistorischer Kunst. In diesen Werken verband er die naive Frische des sogenannten Primitivismus der Volkskultur mit der raffiniert-spielerisch verstandenen antiken Tradition, die er direkt an den prähistorischen Paganismus anknüpfte. In der friesartig aufgebauten Komposition und den ornamentalen Vogelmotiven der Venus-Bilder könnte man eine Anlehnung an die Katakombenbemalung aus Kertsch aus dem Buch von Kondakov/Reinach vermuten.

Aber auch in den rayonistischen Bildern, die man gewöhnlich der darauffolgenden, nachprimitivistischen Phase zuordnet und die unter dem Einfluss französischer (Robert Delaunay) und italienischer Maler (Umberto Boccioni) entstanden sein sollen, kann man archäologisch inspirierte Anklänge finden. Die von Larionov und seinen Mitstreitern betriebene „body-art“ verwendet Motive der Tripolje-Keramik (Abb. 2). Diese Kunstart sollte, wie es im Manifest „Warum wir uns bemalen?“ verkündet wurde, die Verbindung der Kunst und des Lebens in der modernen urbanen Welt darstellen, nutzte dabei aber Formen archaischer Kulturen.

Die gleiche Verschmelzung eines tiefgehenden Archaismus und der brennenden Aktualität sah Jakobson bei dem russischen Dichter Velimir Chlebnikov: „Es ist nicht verwunderlich“, schrieb er 1921 in seiner Analyse zu Chlebnikovs Poetik, „dass die Dichtung Chlebnikovs Bezug zu den Tiefen der Steinzeit, aber auch zum russisch-japanischen Krieg hat, dass sie sowohl die Zeiten des Fürsten Vladimir evoziert als auch die Zukunft der Welt verkündet.“ (Jakobson 1921) Nicht umsonst meinte der scharfsinnige Anführer der Futuristen Marinetti während seines Besuchs in Russland im Winter 1914, dass die russischen Futuristen nicht das Futurum, sondern das Plusquamperfekt beschwören würden (Dmitrieva 2005).

Die Geburt der Moderne aus dem Geiste der Steppe. Die Künstlergruppe Hylaea

Das Interesse Larionovs und seiner Lebensgefährtin Natalja Goncharova an alten Kulturen wurde vermutlich durch die Begegnung mit Chlebnikov verstärkt oder gar erst geweckt. Den Sommer 1910 verbrachten Larionov und Goncharova auf dem Gut Černjanka in der südrussischen (heute ukrainischen) Steppe. Sie waren – wie auch Chlebnikov – Gäste von David Burljuk, dessen Vater Verwalter eines riesigen Guts des Grafen Mordvinovs nicht weit von Cherson und an der Grenze des Steppen-Naturresevats Ascania Nova war.

Die Gebrüder Burljuk (zwei Maler und ein Dichter; die Schwester und Mutter waren auch Malerinnen) interessierten sich für die Urgeschichte dieser Gegend, die früher zum legendären Skythengebiet Hylaea gehörte, woher auch der Name der dort gegründeten Künstlergruppe rührte. Vladimir Burljuk nahm an Grabungen in zahlreichen Kurganen teil und entdeckte dort antike Kratere und Kiliken, die in dieser künstlerischen Familie als Gefäße für Pinsel dienten, sowie skythische Bögen. David Burljuk beschwor ihre hyläische Existenz als Rückkehr zum einfachen und wilden Leben, im Gegensatz zu dem in Künstlerkreisen sonst gepflegten raffinierten Aristokratismus (gemeint war die *Welt der Kunst* Gruppe). Gleichzeitig aber griffen sie auf antike Wurzeln zurück, die sie dort entdeckt haben wollten. Es handelte sich dabei aber um die uralte, nicht-klassische, oder – wie sie der Dichter Benedikt Lifšitz in seinem Buch *Polutoraglazyj strelez* („Der anderthalbäugige Schütze“), Abb. 3, bezeichnete – noch „vor-homerische“, „hesiodische“ Antike, d.h. die Antike der „Theogonie“ und nicht des „Trojanischen Krieges“. So erinnerte sich Lifšitz an die merkwürdige Überlappung des Heute und Vorgestern, die er bei seinem Aufenthalt in Černjanka vorgefunden hat: „Anstelle jener realen Landschaft, die durch verschiedene Details näher konkretisiert werden kann, entsteht jetzt vor meinen Augen eine unendliche Weite, die durch ein fluoreszierendes Weiß die Augen blendete.⁴ Dort, hinter der Horizontlinie, liegt der schwarze verlauste Gürtel der Aphrodite von Taurus, [...] die unendlichen, sich ständig bewegenden Schafherden. Nein, es ist der Mantel von Nessus, den Herakles auf seinem Weg in den Hylaea-Steppen verloren hat. Die Geschichte kommt zu ihren Ursprüngen zurück, wird neu geschrieben. [...] Der Wind von Pont Euxinus kommt wie ein Wirbelsturm, kippt die Mythologie um, entblößt die Kurgane, die mit lethargischem Schnee bedeckt sind. Die Scharen von Hesiods Gespenstern werden aufgeschweucht. Noch in der Luft werden sie neu gemischt, um dort, hinter dem kaum sichtbaren Ovid,⁵ sich als eine den Willen beflügelnde Mythologeme niederzulegen.“ (Lifšitz 1933, 29)

Die legendären Steppenbewohner wurden in der künstlerischen Imagination der Futuristen zu ihren „hyperboräischen Vorfahren“, genauso wie die Kosaken als direkte Nachfahren von den Skythen wahrgenommen wurden. Auch Kondakov sah in ihrer Kleidung und im Pferdegeschirr Überlieferungen der Skythentradition. Freiheitsliebe und übermäßige Lebenslust zeichnete die Skythen wie die Kosaken aus, sie galten auch als unmäßige Trinker. Schon zwanzig Jahre früher (1880) malte Ilja Repin die Zaporoger

4 Lifšitz weilte in Černjanka im Dezember 1911.

5 Anspielung auf das im russischen Diskurs verankerte Thema „Ovid als unser antiker Exilant“ (Gusejnov 2001). Vgl. auch das von Joseph Beuys zu einem Initialereignis stilisierte Erlebnis des Absturzes seines Militärflugzeugs in der Krim-Steppe, seine angebliche Rettung durch einheimische Nomadenstämme der Tataren, die ihn gegen Kälte mit Fett eingerieben und in Filz eingewickelt hätten, und seine Verwandlung in einen Nomaden (http://www.commonuments.crimea-portal.gov.ua/rus/index_28/09/09); zur Selbstdarstellung Beuys als „Eurasier“ siehe Lange 1999, 206-208, 231.

Kosaken als wilde freiheitsliebende Schar, die dem mächtigen türkischen Sultan Widerstand leistete.

Die archäologischen Motive aus Skythenfunden integrierte David Burljuk in seine Genrebilder und veranschaulichte damit die Überlappung der Zeiten. In seiner Kosaken-Serie orientierte er sich an populären Volksdarstellungen des *Kosaken Mamai*. Auch in diesen Bildern erkennt man „skythische“ Elemente. (Abb. 4, 5) Seine Gesichtsbemalung entsprach ebenfalls dem „skythischen“ Stil. (Abb. 6)

Für Natalja Goncharova bildeten die Steinfiguren, die sog. Steinbabas (von denen es auch einige im Burljukschen Anwesen gab) die Inspirationsquelle für ihre Bilder wie etwa in *Fruchtbarkeitsgott*; *Steinerne Frau (Stilleben)* und *Salzsäulen (kubistische Methode)*. (Abb. 7) In einem öffentlichen Diskussionsbeitrag von 1912 in Moskau bekannte sie sich zu diesen Idolen als Orientierung für die moderne Kunst: Der Kubismus sei nicht die Erfindung der Franzosen, wie üblicherweise dargestellt, sondern wurde schon von „unseren Vorfahren“ in den skythischen Steppenfiguren angewandt. Die russischen Künstler gehörten nicht dem Westen an, „unsere eigentliche Quelle“ liege in Asien, im Orient. (Lifšitz 1932, 80-83)

Wenn man diese bedrohlich wirkenden Steinidole betrachtet, die nicht nur nach formalen Experimenten aussehen, muss man auch das von den Bewohnern Černjankas gehegte Interesse an archaischen Kulturen, vor allem am Schamanismus berücksichtigen. Sowohl in den Illustrationen Goncharovas zur Aleksej Kručenyč's und Velimir Chlebnikov's *Mirskonza* („Die Welt vom Ende an“) als auch in graphischen Werken Larionovs, wie etwa in „Voyage en Turquie“, sowie in Gedichten Chlebnikovs wurden grenzüberschreitende Erfahrungen visualisiert und Zustände von Trance und Ekstase zum Ausdruck gebracht (Parton 1993, 106f). Chlebnikov verband in seinem Gedicht *Schamane und Venus* (1912) das „mongolische“ Schamanentum mit der europäischen „antiken“ Tradition. Asien, Steppe und Skythen waren Themen vieler seiner Gedichte in den 1910er Jahren.

Amazonen der Avantgarde. Exter, Goncharova und Rosanova

Die prähistorischen Kulturen, die Antike und die Skythen waren nicht die einzigen Quellen der neuen Kunstrichtung, die in Černjanka erarbeitet wurde. Eine wichtige Orientierung war zweifellos auch die moderne Kunst in Frankreich und vor allem der Spanier Picasso. Picasso kannte man aus der Sergei Ščukin-Sammlung in Moskau, wo seine Bilder in einem separaten Raum ausgestellt waren, umgeben von den vom Künstler selbst gesammelten afrikanischen Idolen, aber auch aus den Abbildungen, die die Kiewer Künstlerin Aleksandra Exter aus Paris mitgebracht hatte.

Die Rolle der Frauen, diesen – Lifšitz zufolge – Amazonen der Avantgarde, kann bezüglich der radikalen Umformulierung der Kunst nicht genug unterstrichen werden.

Alexandra Exter transformierte in ihren Theaterbildern das ekstatische Pathos antiker Menaden in moderne Formen, die sie aus der französischen Malerei kannte. Lifšitz sah in ihr die „kriegerische Energie einer Penthesilea“ (Lifšitz 1933, 143). So schrieb er über sie und auch Natalja Goncharova und Ol'ga Rosanova: „Diese drei bemerkenswerten Frauen gehörten [...] zur Vorderfront russischer Malerei und brachten in ihr Milieu die kriegerische Energie ein, ohne die unsere weiteren Erfolge unmöglich gewesen wären. Diesen Amazonen, diesen skythischen Reiterinnen verlieh eine Impfung französischer Kultur nur eine größere Widerstandskraft gegenüber dem westlichen ‚Gift‘. Auch wenn keine von ihnen sich die rechte Brust abgeschnitten hatte [...] geschah es allein aus

ästhetischen Gründen.“ (Lifšitz 1933, 143) Obwohl sich keine der Frauen selbstverstümmelte, war die Assoziation mit diesem Attribut kriegerischer Frauen präsent. Eine Anspielung an Penthesilea kann man vielleicht in der Szene aus dem Film „Kabarett Nr. 13“ von 1913 erkennen, in dem Larionov (mit bemaltem Gesicht) Goncharova mit offener Brust auf den Armen trägt. Solche Rollenspiele wurden oft inszeniert: Die Pinsel Goncharovas, die sich übrigens gern in männliche Kostüme kleidete, sind auf einem Foto aus dem Atelier wie die Lanze einer Amazonin auf Larionov gerichtet, der sich in Militäruniform als Ergebener präsentiert.

Orient und Okzident. Der anderthalbäugige Schütze

Die Geburt der Moderne aus dem Geiste der Steppe bedeutete auch eine wichtige Verschiebung der gewohnten imperialen Perspektive vom Zentrum (Petersburg als Ort der Macht und der Kultur) auf die Peripherie, d.h. auf die südrussländischen Randgebiete, mit ihren Zentren – wie etwa Kiew, Odessa oder Rostov. Durch diese Veränderung des Blickwinkels interpretierte Lifšitz die ukrainische Aussprache von Burljuk als besonders „selbstbewußt“ (Lifšitz 1933, 21). Bei der Begegnung mit dem großen Sprachwissenschaftler Baudouin de Courteney war Lifšitz erstaunt über seine „galizisch-ukrainische Aussprache“ im Russischen und fragte, ob möglicherweise die russische Ursprache den südrussischen näher als den nördlichen Sprechweisen (die als Norm gesehen wurden) gewesen sei. (Lifšitz 1933, 248) Die *govory* (Dialekte) standen, wie alle Abweichungen von der „Norm“, jetzt im Mittelpunkt des Interesses der Sprachwissenschaftler.

Benedikt Lifšitz schrieb seine Erinnerungen an die Ereignisse der Vorkriegszeit in Leningrad Anfang der 1930er Jahre nieder, d.h. in der Blütezeit des „klassischen“ Eurasismus (oder „Skythismus“, wie er es nannte), der als Bewegung der Emigration in Sowjetrussland verpönt war. Zum Symbol der radikalen russischen Kunst wurde für ihn – rückwirkend betrachtet – eine „eurasische“ Gestalt: Ein skythischer Reiter mit einer Lanze in der Hand, der sich in einem unaufhaltsamen Drang dem Westen entgegen bewegt. „Sein Gesicht aber“, schreibt Lifšitz, „ist nach hinten, dem Orient zugewandt, nur ein halbes Auge sieht in westliche Richtung – das ist ein anderthalbäugiger Schütze!“ (Lifšitz 1933, 97) In seinen Erinnerungen wurde das Steppengebiet um Černjanka zu einer Koordinate, aus der die neue Richtung in der Kunst und Literatur hervorging, die unter dem Namen des Futurismus „in die Geschichte“ eingegangen war. (Lifšitz 1933, 97)

Auch heute übt die Steppe eine besondere Faszination aus und aus ihrem Geist werden immer wieder neue künstlerische Projekte sowie geopolitische Konzepte entwickelt. Man denke nur an die Neuinterpretation der Tripolje-Kultur als angebliche Urquelle der ukrainischen Kultur sowie der gesamten europäischen Zivilisation, die bis in die Parlamentsdebatten in Kiew vorgedrungen war.⁶ Anknüpfungspunkte an das Thema „Steppe“ lassen sich aber auch in einigen „eurasisch“, anti-westlich und sogar imperial ausgerichteten Filmproduktionen der letzten Jahre finden, wie etwa dem russisch-kasachischen Film „Der Mongole“ von Sergei Bodrov von 2007⁷ sowie einer neuen russischen Verfilmung von Nikolai Gogols Novelle „Taras Bul'ba“ (Regisseur Vladimir Bortko, 2009), oder aber in der „sakralen Geographie“ Aleksandr Dugins, in der das russische Volk ein „magisches Zentrum“ des „mystischen Eurasien“ bildet (Dugin 2000).

6 Siehe: <http://www.trypillia.com/articles/ua/ru2.shtml>

7 Siehe den Beitrag von Alfrun Kliems und Mathias Mesenhöller in diesem Heft.

Nach dem Zerfall der Sowjetunion musste auch das gemeinsame kulturelle Erbe „Eurasiens“ neu aufgeteilt werden. Die meisten antiken Stätten auf der Krim sowie Tripolje befinden sich jetzt auf dem Territorium der Ukraine. Weitere Siedlungsgebiete dieser Kulturen sind in Rumänien, Moldova und der Russischen Föderation anzutreffen. Verblüffende Funde von Nomadenkulturen auf dem eurasischen Kontinent wurden in letzter Zeit von deutschen Archäologen gemacht. Sie spürten Spuren skythischer Kultur im Altai, Kuban' und Zaporozhje auf. (Parzinger 2008)

Die Idee der kulturellen und historischen Einheit Eurasiens wurde Anfang des 20. Jahrhunderts von Randständigen entwickelt, die sich infolge der historischen Ereignisse außerhalb des Territoriums des Zarenreiches befanden, also außerhalb des Gebietes, das die UdSSR nach dem Niedergang des russischen Imperiums wiedervereinen konnte. Nach dem politischen Zerfall des „sowjetischen Imperiums“ Ende des 20. Jahrhunderts gewannen diese visionären Theorien – genährt von anderen geopolitischen Aspirationen – eine neue Brisanz.

Die Steppenregionen waren, wie die Werke von Anhängern der eurasischen Idee immer wieder zeigen, Räume, in denen schwierige Auseinandersetzungen mit dem „Westen“ stattgefunden haben – man denke hier z. B. an die Skythen zwischen der griechischen Welt und dem Orient oder an Hetman Mazepa zwischen Russen, Ukrainern und Schweden.

Gleichzeitig war die Steppe eine Projektionsfläche für Künstler, die sich für prähistorische Kulturen interessierten und sich als Futuristen bezeichneten. Ähnlich wie die italienischen Futuristen, deren Aktivitäten sie aufmerksam verfolgten, waren die russischen Künstler und Dichter dieser Bewegung an der Dekonstruktion traditioneller kultureller Werte beteiligt. In ihrem Manifest „Eine Ohrfeige dem öffentlichen Geschmack“ (1912) riefen sie auf, „Puškin, Dostojevskij, Tolstoj usw. usw. [...] vom Dampfer der Gegenwart zu werfen“ (Asholt/Fähnders 1995, 28). Wie die Italiener waren sie auf der Suche nach neuen Ausdrucksformen der Kunst, zu denen eine trans-mentale Sprache und eine radikale performative Geste der Intervention der Kunst ins Leben gehörten. Anders als die italienischen Futuristen waren die Russen in ihren Zukunftsvisionen jedoch weniger an urbanen Formen der Modernität interessiert, sondern versuchten, die archaischen Ursprünge ihrer Kultur für sich wiederzuentdecken, oder – wie Marinetti bemerkte – das „Plusquamperfekt“ zu beschwören. Die Nomadenkulturen der Steppe und der sibirische Schamanismus gehörten gleichsam zu den Inspirationsquellen der neuen Kunst.

Dabei stützten sich die Künstler auf archäologische, philologische und kunsthistorische Entdeckungen, die um die Jahrhundertwende gemacht wurden. Die südrussische Steppe mit ihren gerade erkundeten und noch verborgenen Schätzen wurde für sie zu einem Raum, in dem die „eigene“ Antike mit dem „eigenen“ Orient zusammentraf. Dabei versuchten sie sich in den 1910er Jahren – ähnlich wie die Eurasier in den 1920er Jahren – vom „Westen“ abzugrenzen. Im Manifest „Wir und der Westen (Plakat Nr. 1)“, das der Dichter Benedikt Lifšitz, der Maler Georgij Jakulov und der Musiker Artur Lurje im Zusammenhang mit dem Besuch Marinettis verfasst hatten, behaupteten sie, dass der Ausweg aus der Krise für die in nationale Schulen geteilte europäische Kunst die Hinwendung zum „Osten“ sei. Das einzige Land, dessen Kunst nicht „territorial“, sondern „kosmisch“ sei, wäre Russland (Asholt/Fähnders 1995, 72–73). Auch deswegen ist das Gesicht des Nomadenreiters, den Lifšitz als Symbol des russischen Futurismus gewählt hatte, nach Osten gewandt und blickt nur mit einem halben Auge Richtung Europa.

Bibliographie

- Antiquités du Bospore Cimmérique, conservées au Musée de l'Ermitage Impérial* (1854). St. Petersburg, 2 Bände.
- Asholt, W./Fähnders, W. (1995) *Manifeste und Proklamationen der europäischen Avantgarde* (1909-1938). Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler.
- Avtonomova, N./Gasparov, M. (1997) Jakobson, slavistika i evrazijstvo: dve konjunktury, 1929-1953 [Jakobson, Slavistik und Eurasismus: zwei Konjunkturen 1929-1953]. In: *Novoje literaturnoje obozrenije (NLO)*, 23.
<http://magazines.russ.ru/nlo/1997/23/gasparov.html> (13/10/08)
- Compton, S. (1978) *The World Backwards: Russian Futurist Books 1912-1926*. London: British Library.
- Dmitrieva, M. (2005) Kulturdestruktion und Kulturtransfer – ein Dilemma des osteuropäischen Futurismus. In: Mitterbauer, H./Scherke, K. (Hg.) *Ent-grenzte Räume. Kulturelle Transfers um 1900 und in der Gegenwart*. Studien zur Moderne, 22. Wien: Passagen-Verlag: 277-296.
- Dugin, A. (2000) *Misterii Evrazii* [Eurasiens Mysterien]. Moskva: Arktogeja.
- Gusejnov, G. (2001) Moldowa: Rezeption der Antike und die Geschichte der Altphilologie in Moldowa. In: *Der Neue Pauly. Reallexikon der Antike. Rezeptions- und Wissenschaftsgeschichte*. Stuttgart/Weimar: J.B.Metzler, Bd.15/1: 532-535.
- Hagen, M. von (2004) Empires, Borderlands, and Diasporas: Eurasia as Anti-Paradigm for the Post-Soviet Era. In: *The American Historical Review*, Vol. 109 (2).
<http://www.historycooperative.org/journals/ahr/109.2/hagen.html> (14/05/09)
- Jakobson, R. (1992) *Meine futuristischen Jahre*. Berlin: Friedenauer Presse.
- Jakobson, R. (1921) *Novejšaja russkaja poezia. Podstupy k Chlebnikovu* [Die neueste russische Dichtung: Annäherung an Chlebnikov].
<http://philologos.narod.ru/classics/jakobson-nrp.htm> (22/10/08)
- Jakobson, R. (1929) Über die heutigen Voraussetzungen der russischen Slavistik. In: *Slavische Rundschau*, 1 (8), 629-646.
- Jakobson, R. (2002) K charakteristike evrazijskogo jazykovogo sojuza [Zur Charakteristik des eurasischen Sprachenbundes]. In: Ders. *Selected Writings*, 13, 144-201. Berlin (erstmalig Paris 1931).
- Kondakov, N. (1929) *Očerki i zametki po istorii srednevekovogo iskusstva i kul'tury* [Aufzeichnungen zur Geschichte der mittelalterlichen Kunst und Kultur]. Prag: Vydala Česká Akademie Věd.
- Kondakov, N./Tolstoj, I. (1889-90) *Russkie drevnosti v pamjatnikach iskusstva* [Russische Altertümer in Kunstdenkmälern]. St. Petersburg.
- Kondakov, N./Tolstoj, I./Reinach S. (1891) *Antiquité de la Russie méridionale*. Paris: Leroux.
- Lange, B. (1999) Joseph Beuys. *Richtkräfte einer neuen Gesellschaft: der Mythos vom Künstler als Gesellschaftsreformer*. Berlin: Reimer.
- Liberman, A. (ed.) (1991) *The Legacy of Gengis Khan and Other Essays on Russia's Identity*. Ann Arbor: Michigan Slavic Publisher.
- Lifšitz (1933) *Polutoraglazij strelec* [Der anderthalbäugige Schütze]. Leningrad: Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade.
- Mir Kondakova. Publikacii. Stat'i. Katalog vystavki* [Kondakov und seine Welt. Editionen. Aufsätze. Katalog der Ausstellung] (2004). Moskau: Russkij put'.
- Parton, A. (1993) *Mikhail Larionov and the Russian Avant-garde*. London: Thames & Hudson.

- Parzinger, H. et al. (Hg.) (2008) *Im Zeichen des Goldenen Greifens. Die Königsgräber der Skythen*. München: Prestel.
- Pospelov, G./Iljušina, E. (2005) *Michail Larionov: živopis', grafika, teatr* [Michail Larionov. Malerei, Graphik, Theater]. Moskau: Galart.
- Rostovzev, M. (1922) *Iranians and Greeks in South Russia*. Oxford: Clarendon Press.
- Savickij, P. N. (1927) *Rossija – osobyj geografičeskij mir* [Russland – eine eigene geographische Welt]. Paris/Berlin/Prag: Evraz. Knigoizd.
- Shlapentokh, Dmitry (ed.) (2007) *Russia between East and West: scholarly debates on Eurasianism*. Leiden/Boston: Brill.
- Tolz, V. (2005) Orientalism, Nationalism, and Ethnic Diversity in Late Imperial Russia. In: *The Historical Journal*, Vol. 48 (1): 127-150.
- Trubeckoy, N. S. (1925) Nasledie Čingiz-Chana. Vzgljad na rusckuju istoriju ne s Zapada a s Vostoka. In: Ders. *Istoria*. Berlin: Evrazijskoe knigoizdatel'stvo: 211-266.
- Trubeckoy, N. S. (1927) *K probleme rusckogo samopoznanija. Sbranie statej* [Zum Problem der russischen Selbsterkundung. Eine Aufsatzsammlung]. Paris: Evrazijskij Knigoizdat.
- Trubeckoy, N. S. (2005) *Russland – Europa – Eurasien. Ausgewählte Schriften zur Kulturwissenschaft*. Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften.
- Znamenski, A. (2007) *The Beauty of the Primitive: Shamanism and the Western Imagination*. New York [a.o.]: Oxford University Press.
- <http://www.commonuments.crimea-portal.gov.ua/rus/index> (28/09/09)
- <http://www.trypillia.com/articles/ua/ru2.shtml> (17/06/09)

Abbildungsnachweis

1. Foto von Andrey Bondarev
- 2., 6. Evgenij Kovtun *Russkaja futurističeskaja kniga*, Moskau: izdatel'stvo Kniga, 1988
3. Benedikt Lifšitz *Polutoraglazyj strelez*, Leningrad: Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1933
4. *Ukrainskij avangard 1910-1930 rokiv*, Kiew: Mistectvo 1996
5. Nikodim Kondakov *Očerki i zametki po istorii srdenevekovogo iskusstva i kultury*, Praha: Vydala Česká Akademie Věd, 1929
9. Michail Larionov – Natalja Goncharova. *Šedevry parižskogo nasledija*, Moskau: Gosudarstvennaja Tretjakovskaja Galereja, 1999
7. Wikimedia (http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Baba_0084.jpg 18/08/2009)

Marina Dmitrieva is an art historian at the Leipzig Centre for the History and Culture of East Central Europe (GWZO). Her main interests are classical avant-garde, urban visual culture in Central and Eastern Europe and art historiography.

E-Mail: dmitriev@rz.uni-leipzig.de



Abbildung 1: Frauenfigur, Tripolje, ca. 5000-3000 v. Chr., Bondarev⁸, Foto Andrey Bondarev

⁸ Ich danke Anna und Andrey Bondarev für das Foto und die Reproduktionsgenehmigung.



Abbildung 2: Foto von Natalja Goncharova mit bemaltem Gesicht, 1913

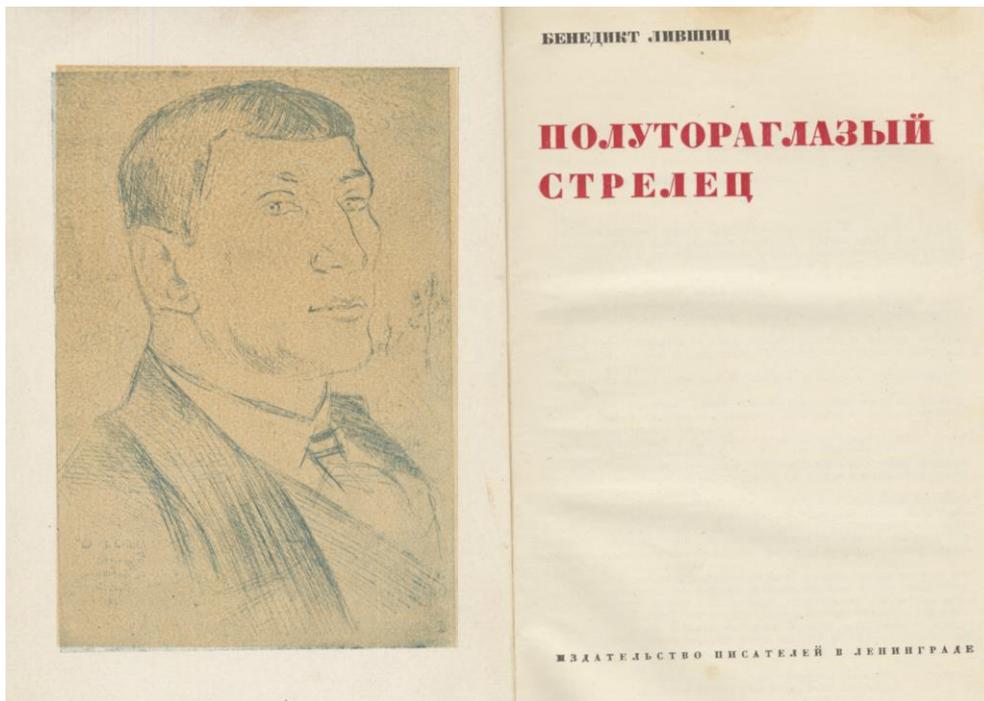


Abbildung 3: Vorsatz und Titelblatt des Buches von Benedikt Lifšitz *Polutoraglazyj strelez* („Der anderthalbäugige Schütze“), Leningrad: Izdatel'stvo pisatelej v Leningrade, 1933



Abbildung 4: David Burljuk, *Kosake Mamai*, Gemälde, 1912-1913, Ufa, Kunstmuseum

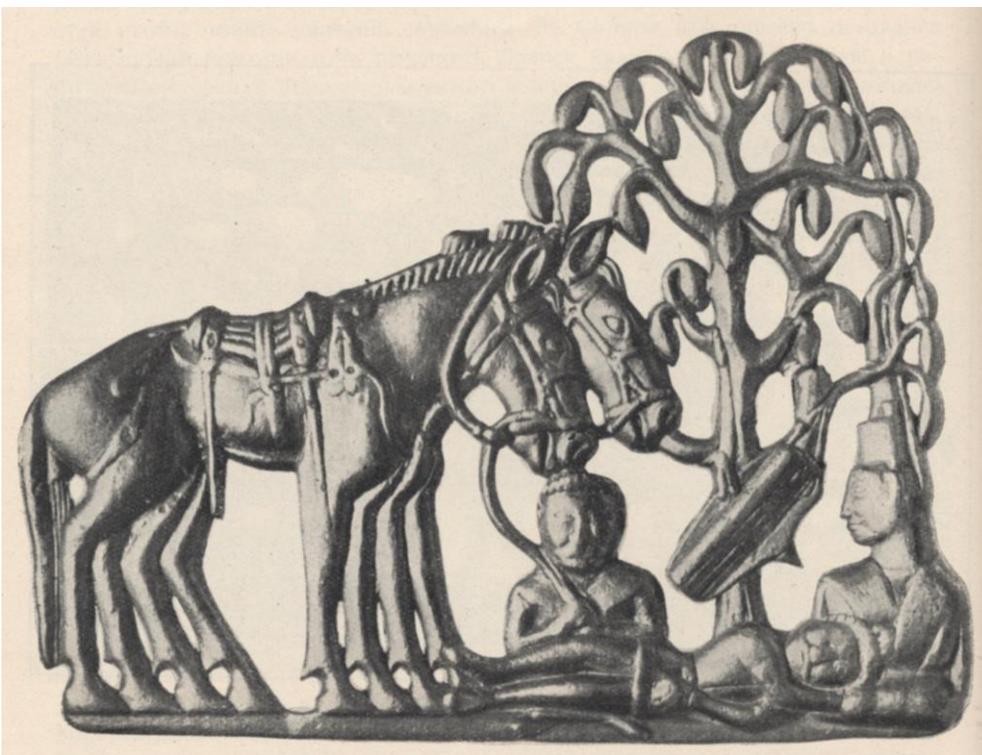


Abbildung 5: Skythische Fibel, Illustration aus Nikodim Kondakov *Očerki i zametki po istorii srdenevekovogo iskusstva i kulture*, Prag 1929

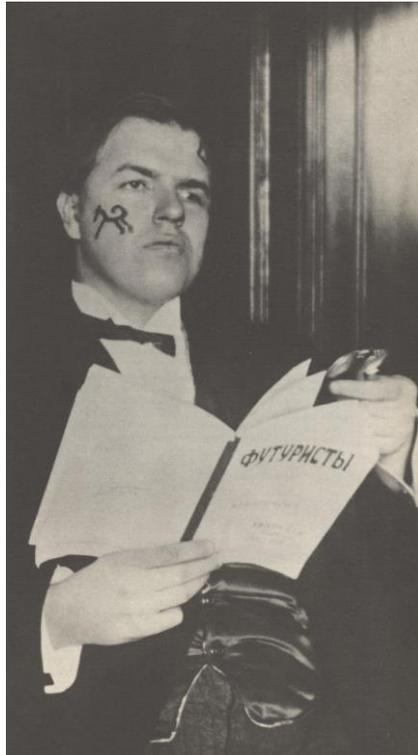


Abbildung 6: Foto von David Burliuk mit bemaltem Gesicht, 1910er Jahre



Abbildung 7: Kipchak-Baba