

Schicksale des russischen Futurismus: Texte von Arthur Lourié und Nikolaj Roslavec

Le sort des futuristes russes d'après des textes
d'Arthur Lourié et Nicolai Roslavets

Schicksale des russischen Futurismus:

Texte von Arthur Lourié und Nikolaj Roslavec

In diesen hier erstmals im Westen veröffentlichten Texten proklamieren zwei der wichtigsten Vertreter des russischen Futurismus ihre Standpunkte. Die von einem hymnischen Tonfall getragene Rede, welche Arthur Lourié (1892–1966) im Jahre 1917 in Baku hielt, plädiert für eine russische Kunst, die sich vom Rationalismus des Westens abkehrt und ihren asiatischen Aspekt betont. Nikolaj Roslavec' (1880/81–1944) Aufsatz von 1925 polemisiert gegen den Künstler, der jetzt zwar in einem Verband mit «superrevolutionärer» Satzung organisiert ist, aber im Grunde «der alte Adam» geblieben ist, und ruft dazu auf, das «Spinnewebe professioneller Isolation» zu durchbrechen und in die «sprudelnde öffentliche Arbeit» zu gehen.

Le sort des futuristes russes d'après des textes d'Arthur Lourié et Nicolai Roslavets
Dans les textes que voici, publiés pour la première fois en Occident, deux des protagonistes du futurisme russe proclament leur credo. Le discours exalté que tenait Arthur Lourié (1892–1966) en 1917 à Bakou milite pour un art russe qui se détourne du rationalisme occidental et revendique sa composante asiatique. Daté de 1925 l'article de Nicolai Roslavets (1880/81–1944) polémique contre l'artiste, certes organisé désormais en une association aux statuts «superrévolutionnaires», mais qui est resté malgré tout «le vieil Adam», et appelle à rompre «la toile d'araignée de l'isolement professionnel» pour rejoindre «le travail public en pleine effervescence».

Einleitung und Übersetzung von Marina Lobanova

Arthur Lourié's Ansprache *Wir und der Westen* (1917) und Nikolaj Roslavec' Aufsatz *Wo stehen die russischen Komponisten?* (1925) sind in mancher Hinsicht bemerkenswert. Es handelt sich um Manifeste, in denen zwei der wichtigsten Vertreter des russischen musikalischen Futurismus ihre schöpferischen und ideologischen Standpunkte proklamieren. Weiter zeigen diese Manifeste nicht nur die zwei äusserst unterschiedlichen Mentalitäten, Temperamente und Stile dieser Künstler und Denker, sondern auch die Besonderheiten zweier Phasen in der Geschichte des russischen Futurismus, die durch die weitreichenden Änderungen in der sozio-kulturellen Atmosphäre Russlands, im ganzen ideologischen Klima des Landes bestimmt wurden.

Die Sache ist jedoch nicht so einfach, wie sie auf den ersten Blick erscheint: Man könnte z. B. versuchen, die auffallenden sprachlich-stilistischen Unterschiede zwischen der poemhaften, hymnischen Rede Arthur Lourié's und der nüchternen Äusserung Nikolaj Roslavec' damit zu erklären, dass ersterer zur Religiosität neigte und letzterer «ein

überzeugter Marxist» gewesen sei. Diesem ziemlich verbreiteten Schema liegt eine ideologische Stilisierung zugrunde, die leider von späteren Musikwissenschaftlern kritiklos übernommen wurde. Sowohl Nikolaj Roslavec selbst als auch seine Gesinnungsgenossen wie Leonid Sabaneev waren gezwungen, ihn als «überzeugten Marxisten» zu charakterisieren; alles andere hätte bedeutet, dass dieser Komponist und Führer der ASM (Assoziation zeitgenössischer Musik), der die Neue Musik und die progressivsten Tendenzen im modernen russischen Schaffen eifrig unterstützte, als «ideologisch fremd» gegolten hätte, was nicht nur für Roslavec persönlich, sondern für die ganze Entwicklung der neuen russischen Musik schon zu einem früheren Zeitpunkt schlimme Folgen gehabt hätte. Bereits Anfang der 20er Jahre wurde Roslavec von den «proletarischen Musikern» als «dekadent», «formalistisch» und ideologisch suspekt bewertet; schliesslich wurde er 1930/31 als «Feind», «Saboteur», «Volksfeind» verurteilt und bekam Berufsverbot. Ein Klischee wie «überzeugter Marxist» brauchte Roslavec, um sich gegen An-

griffe der «proletarischen Musiker» zu verteidigen; dies war eine Art sozialer Maskierung aus Notwehr und hatte mit den wirklichen Überzeugungen des Komponisten wenig zu tun. Man sollte diese Maske ebenso kritisch betrachten wie Roslavets' Autobiographie, in der er sein Leben vor der Revolution 1917 und während des Bürgerkrieges zum Teil absichtlich stilisierte und Wichtiges ganz einfach verschwieg.¹ Von den Futuristen wurde Roslavets als «exaltierter Mensch» bezeichnet und auch nicht ganz akzeptiert.² Die Wandlung vom Enthusiasmus der russischen Futuristen direkt nach der Februarrevolution 1917 zur Nüchternheit und Desillusionierung der 20er Jahre wurde zum einen durch die Realität bestimmt, die im Lande herrschte, zum andern durch die innere Entwicklung der futuristischen Ideen selbst, die einen pragmatischen Konstruktivismus, mit seiner «Ästhetik des Faktischen», mit dem Verständnis des «Schaffens als Erfindens», hervorbrachte.

Roslavets' Aufsatz charakterisiert ganz besondere Seiten seiner Tätigkeit als Führer der ASM. In diesem Manifest ruft der Komponist seine Kollegen auf, die neue musikalische Wirklichkeit zu entdecken, dem realen Leben ins Gesicht zu sehen, die Entfremdung zwischen den Komponisten und den Zuhörern zu überwinden. Zur selben Zeit forderte Igor Glebov (Boris Asaf'ev) in seinem Artikel *Komponisten, beeilt euch!*³ dazu auf, den Stillstand und die Trägheit zu überwinden, sich mit der Gegenwart zu vereinigen, den Bruch zwischen Konzerttätigkeit und «Strasse», zwischen elitärem Schaffen und dem gesellschaftlichen Bedürfnis an Musik zu überwinden, Geschmacksurteile zu besiegen. *Zu neuen Ufern!* – diese bekannte Parole von Modest Musorgskij wurde von der ASM in einem ganz bestimmten Sinne verstanden, ebenso eine andere Losung: *Gegen die Strömung!* Damit warnten die Zeitgenossen vor einer vulgären Übertragung der Ideologie und der Propaganda in die Musik. Es herrschte jedoch auch diese Ansicht: *Das Leben heute ist stärker als die Kunst* (Igor Glebov). *Nicht die Kunst, sondern das Leben* (Michail Matjušin): diese Worte hätte auch Roslavets sagen können. Eine arrogante Einstellung «den Massen», «der Strasse» gegenüber war diesem ehemaligen Futuristen in seiner nachrevolutionären Tätigkeit durchaus fremd: Am 26. März 1917 z.B. trat Roslavets zusammen mit David Burljuk, Vasilisk Gnedov, Georgij Jakulov, Vasilij Kamenskij, Aristarch Lentulov, Vladimir Majakovskij, Kazimir Malevič und Vladimir Tatlin auf dem *Ersten republikanischen Abend der Künste* im

Moskauer Theater *Ermitage* auf: Sie alle «sprachen von der Notwendigkeit, das Kunsthandwerk auf die Strasse hinauszutragen, die Kunst den arbeitenden Massen zu geben, weil diese demokratischen Aufgaben immer im Programm der Futuristen waren».⁴ Der Aufsatz *Wo stehen die russischen Komponisten?* bestätigt die Übereinstimmung Roslavets' mit dieser demokratischen Kunstauffassung.

Die Ansprache *Wir und der Westen* von Arthur Lourié bedarf ebenfalls der kritischen Betrachtung. Dieses Dokument wirft Licht auf jene Periode im Leben des Komponisten, die bis heute eher unbekannt geblieben ist. Die Rede, die im April 1917 in Baku als Broschüre erschien und zwei Jahre später auch in Petersburg publiziert wurde, zeigt Lourié als Ideologen und Propagandisten des Futurismus zwischen seiner Erschei-



Arthur Lourié (Porträtzeichnung aus dem Archiv von Irina Graham)

nung auf der futuristischen Szene Russlands und dem Beginn seiner Tätigkeit als Leiter der MUZO NKP (Musikabteilung des Volkskommissariates für Aufklärung). Die direkte Bezugnahme Louriés auf den Futurismus äussert sich bereits im Titel seiner Ansprache: *My i zapad* (Wir und der Westen), der mit einem Futuristen-Manifest aus dem Jahre 1914 wortwörtlich übereinstimmt.⁵ In der Baku-Ansprache werden die wichtigsten Thesen jenes früheren futuristischen Manifests, auf welches der Komponist mit dem Titel verweist, weiterentwickelt und detailliert. Lourié grenzt hier die Neue Musik in Russland radikal von der «verstandesbetonten»

und auf die Dimensionen der Höhe und Länge beschränkten westlichen Tonkunst ab und plädiert vehement für eine in die «Tiefe» der Klangperspektive gerichtete dritte Dimension. Ebenso wichtig und zeitgemäss ist für Lourié das kulturell-geschichtliche Konzept des «Asiatischen», des Organischen und des Spontanen, welches der Komponist als das produktivste Element des russischen Geistes «in seinem asiatischen Aspekt» betrachtet. In diesem Verständnis fanden verschiedene Einflüsse einen deutlichen Widerhall: von den Ideen der Slawophilen des 19. Jahrhunderts, die für russische Denker mehrerer Generationen aktuell blieben, bis zu den Versuchen von russischen Futuristen und Modernen (wie Velemir Chlebnikov, Aleksej Kručenyč, Michail Larionov, Kazimir Malevič usw.), die Grundlagen einer «eigenwüchsigen» russischen

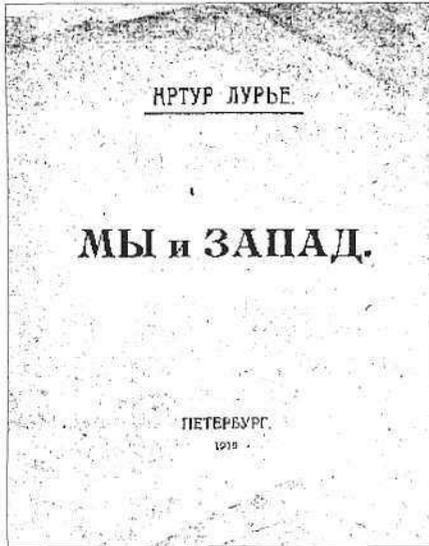
Kunst zu schaffen. Ausserdem reagierten diese Künstler auf die Ideen ihrer italienischen Kollegen wie Marinetti (bekannt sind gemeinsame Aktionen italienischer und russischer Futuristen; weniger bekannt ist, dass einige russische Maler Marinetti begrüsst, während andere ihn ablehnten). Es wäre allerdings ungerecht, die Entwicklung des russischen Futurismus als mechanisch-eklektische Übernahme fremder Ideen zu erklären: Die russischen Künstler verwandelten diese Impulse in etwas ganz Neues. Wichtig dabei war eine prononciert «asiatische Haltung», mit welcher sich die russischen Künstler von allen Einflüssen, die vom Westen kamen – sei es der französische Kubismus oder der italienische Futurismus –, befreien und zu nationaler Unabhängigkeit finden wollten. Der auch in Louriés Rede aufscheinende Irrationalismus ist denn auch weniger durch den italienischen Futurismus als durch die Ideen moderner Wissenschaftler wie Lobačevskij, Riemann, Minkowski und Hinton und die Schriften des Mathematikers und Theosophen Uspenskij (Uspenskij's Buch *Tertium Organum* erschien 1911) beeinflusst, auf die sich

Künstler wie Michail Matjušin, Kazimir Malevič, Chlebnikov und Kručenyč stützten. Uspenskij zufolge besitzt das Psychische eine «vierte Dimension», die jenseits von Sinnen, Wahrnehmung und Ideen existiert und sich u.a. durch «Zeit-als-Raum» manifestiert. Dieses Konzept beeinflusste die ganze Entwicklung der Neuen russischen Kunst: vom Kubo-Futurismus bis zum Suprematismus Kazimir Malevičs und *zaum'* (~transmentale Sprache) Kručenyčs und Chlebnikovs. Gerade diese Ideen lassen sich in der Ansprache von Lourié deutlich verfolgen.

Marina Lobanova

«Sattelt man ihn – desto weiter geht er weg, / Erkennt man ihn – desto wahrhafter.»

Europa, das der tragischen Opferwilligkeit seines «Verstandes» verfallen ist, das im zerschneidenden Kritizismus seiner spekulativen Systeme untergeht, ist dem asiatischen Geist organisch fremd; ge-



Titelblatt der Petersburger Ausgabe von Lourié's hier abgedrucktem Manifest

nauso fremd ist es dem sinnlichen Mystizismus im Begreifen reiner Harmonien des Geistes und der Materie sowie den selbstgenügsamen und spontanen Werten; es ist fremd dem Genie, das durch ein augenblickliches, körperloses Berühren erschafft...

«Mit den Fingern, die leicht wie ein Traum sind»¹⁰...

Das ist es, was wir wollen: die Kunst, befreit von der verdammten Gefangenschaft des «Verstandes» und gereinigt von Utilitarismus aller Art, selbst emotionalem (Falschheit «fertiger», übertriebener Emotionen)...

Wir behaupten die Blitz-Männlichkeit, die die Welten mit Schöpfungen eines hellen Gefühlsspiels (überwundener Materien) durchdringt.

Nach der grössten Katharsis, die die Menschheit während des dreijährigen Krieges erlebt hat, jetzt, wenn dieser Prozess einer Opferläuterung zu Ende geht, sind wir vom göttlichen Schicksal aufgerufen, die Geschichte des Westens und seiner Fehler nicht zu wiederholen, sondern das Unglaubliche zu tun: ein Wunder der Völkerverklärung. Momentan ist Russland das Land, auf welches der Westen seinen Blick wie auf eine Heilquelle richten soll, da die Kraft Russlands im Gegensatz zum Westen in seiner Zukunft besteht.

Der Aspekt Russlands, in welchem sich seine asiatische Seite offenbart, das sind Höhen, ein Becher Weisheit und unvergängliche Schönheit. In bezaubernden und feinen Träumen der Jünglinge, Künstler unseres Landes, wird Asien zum hellen Vermächtnis an Russland, zur ihm gebotenen Hoffnung, und am

goldenen Morgen unserer Auferstehung reden wir wieder in den befreiten Zentren und Ecken von der eigenwüchsigen Kunst des russischen Landes. Mögen die Stimmen der Furchtsamen und Zweifelnden verstummen, die uns hastig den vom Westen verbrauchten Staat aufdrängen. Russland findet schon seine eigenen Formen, die Formen seines eigenen staatlichen und religiösen Aufbaus und seiner eigenen Kunst; und es gibt sie wie in alten Zeiten in höchster Kristallisation im Schaffen des Volksgeistes...

Kaukasus, Baku, April 1917
Arthur Lourié

Wo stehen die russischen Komponisten?¹¹

Jeder Mensch, der sich für das russische zeitgenössische Musikschaffen interessiert und dessen Schicksale in den Zeitschriften und Zeitungen verfolgt, könnte glauben, dass der ganze Kreis dieses Schaffens eigentlich nicht mehr als aus drei bis vier Namen bestehe: gerade eben mit diesen Komponisten beschäftigt sich meistens die heutige Presse. Dies stimmt nicht mit der Wirklichkeit überein: Der Bereich unseres russischen Musikschaffens erschöpft sich auf keinen Fall in einzelnen aktiven Arbeitern. Jene «bedeutendsten» Persönlichkeiten, von denen geredet und geschrieben wird, sind sogenannte Marksteine, die auf die Wege und Richtungen unserer zeitgenössischen Musik hinweisen. Was die «Kleinkräfte», d. h. Massenkompomisten, betrifft, für die sich die Presse entweder gar nicht oder selten interessiert, sind sie der Anzahl nach gar nicht gering: Vielleicht gibt es viel zu viel von ihnen, sogar für ein so riesiges Land wie die Sowjetunion.

Um eine Vorstellung von der Menge der schreibenden Komponistenbruderschaft zu geben, erwähnen wir, dass sie allein in Moskau mehr als einhundert Menschen zählt! Merken wir uns, dass dabei die zahllosen Schöpfer für Café-Concerts, Kabarets und andere Produzenten ähnlicher «Fokstrotcina» [Foxtrottmusik] ausser acht bleiben: Wir sprechen jetzt nur von echt qualifizierten Kräften, die über die technischen Kenntnisse ihres Handwerks verfügen und die sich bereits auf die eine oder andere Weise praktisch im Bereich des Musikschaffens betätigten.

Wo stehen sie denn, diese russischen Komponisten? Warum hat die russische Öffentlichkeit überhaupt keine Ahnung von ihnen? Und falls sie wider Erwarten auf irgendeine Weise «unterdrückt» sind, wieso sprechen sie selbst nicht davon, wieso versuchen sie nicht, das öffentliche Interesse zu wecken?

Stellen Sie sich vor, Leser, dass diese ganze Menge Moskauer Musikschöpfer Schulter an Schulter mit Ihnen lebt, und zwar gar nicht zerstreut wie in alten Zeiten, sondern durchaus organisiert und ziemlich konsolidiert, nämlich in

einer Vereinigung namens «Allrussische Assoziation für Komponisten». Diese «Assoziation» ist nach dem Vorbild der sogenannten «wissenschaftlich-künstlerischen Gesellschaften» aufgebaut, die heutzutage ziemlich verbreitet sind. Sie besitzt ihre eigene, von der Regierung bekräftigte Satzung, welche ihre Tätigkeit sowie die Rechte und die Pflichten ihrer Mitglieder usw. bestimmt. Sie gilt fast als ein offizielles Organ des *Narkompros* [Volkskommissariat für Aufklärung], da sie ihm «zugeschrieben» ist und ein Siegel mit der *Narkompros*-Chiffre hat.

Sagen wir mehr dazu: Die «Assoziation» als Komponistenvereinigung hat schon ein solides Alter erreicht, denn in sie wurde (etwa vor anderthalb Jahren) das ehemalige «Komponistenkollektiv» umgewandelt: eine Gewerkschaft, die seit 1918 existierte (anfangs unter dem Namen «Komponistenverband»). Nachdem ich festgestellt habe, dass die russischen Komponisten überhaupt existieren, habe ich das Gefühl, dass der Leser wieder zu der Frage zurückkehren will: Wo stehen sie eigentlich, diese Komponisten? Warum zeigen sie sich nicht auf die eine oder andere Weise vor der Öffentlichkeit? Denn sie verfügen sehr wohl sowohl über Talente als auch über musikalische Weisheit, d. h. sie repräsentieren eine solide kulturelle Kraft, die heutzutage keineswegs ignoriert werden kann.

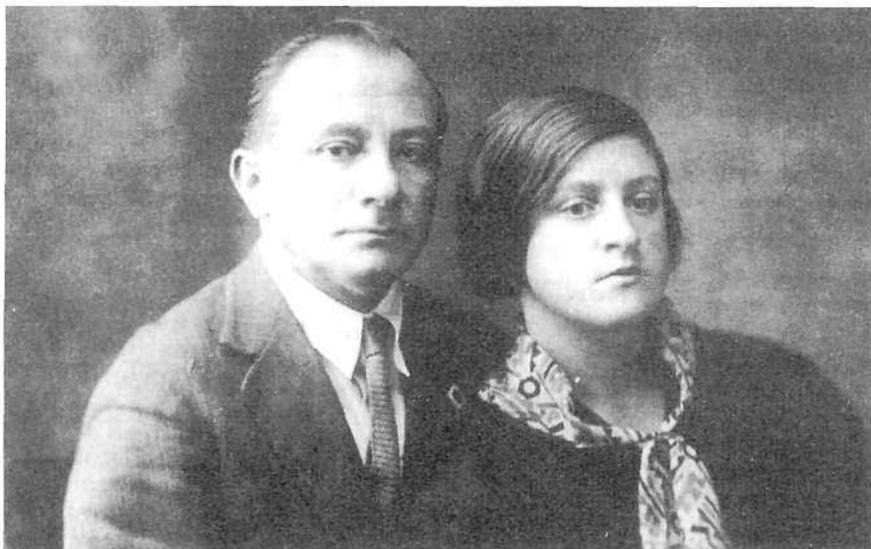
Leider muss man diese Frage mit einer direkten Anklage gegen die ganze Komponistenorganisation beantworten.



Nikolaj Roslavet als Eisenbahnbeamter (um 1900)

Vom Zeitpunkt seiner Verwandlung in eine «Assoziation» bis heute beschäftigte sie sich mehr mit allerlei Blech alltäglicher Nichtigkeiten, mit denen das Innenleben der Organisation überfüllt ist,

als mit ernsthaften öffentlichen Taten, zu denen sie sowohl von ihrer Satzung als vom Leben selbst aufgerufen ist. Abgesehen von wenigen öffentlichen «Ausstellungen» von Werken ihrer Mitglieder und geschlossenen Konzerttabellen der «Assoziation» gibt es nichts, was ihr zum Verdienst gereichen könnte.



Nikolaj Roslavec mit seiner zweiten Frau, Marija Vasil'evna Filippova (1930)

Was diese «Ausstellungen» und «Abende» betrifft, erwiesen sie sich jedoch für die Öffentlichkeit als uninteressant: armselig ausgestaltet, schlecht organisiert, planlos durchgeführt. Ausgenommen die «Ausgestellten» selbst brauchte kaum jemand diese öffentlichen und nicht-öffentlichen Auftritte der «Assoziation».

Kein Wunder, dass infolge einer solch brachliegenden, vom Leben getrennten Tätigkeit der Assoziation ihre aktivsten Mitglieder, die ihr Leben innerhalb der «Assoziation» für nutzlos halten, allmählich anfangen, in die anderen, lebensfähigeren Organisationen umzuziehen. Auf diese Weise wird die Assoziation immer kleinkariierter und grauer und verbirgt sich immer mehr hinter einer spiessbürgerlichen Schale.

Schuld an all dem sind weder Einzelpersonen noch der Vorstand, sondern, wir wiederholen, allein die ganze Organisation. Offensichtlich ist die breite Masse der Komponisten noch nicht «reif» genug, um ihre öffentlichen Pflichten und entsprechenden Ziele zu begreifen. Man hält für unbestritten, der russische Künstler sei im allgemeinen gesellschaftswidrig. Dazu bringt ihn vor allem sein «Stand im Betrieb»: der Stand eines Heimarbeiters, eines Einzelgängers, der wie eine Spinne irgendwo in seiner «kleinen stillen Ecke», fern vom Lebenslärm, seinen künstlerischen Faden dreht. Dies sowie die Umgebung, in der der Künstler verkehrte (gemeint werden «Künstler von gestern»: neue Menschen gibt es noch wenig), d.h. die der «kleinen Kreise», der Bohème, des «Salons» usw.: das sind die soziologischen Faktoren, die zusammen mit be-

kannten wirtschaftlichen Faktoren den geistigen Habitus des Künstlers sehr monolithisch abgegossen haben.

Es stimmt schon: Dieses «Verhängnis», das den Künstler beschwert, kann man auch als seine Rechtfertigung betrachten. Es stimmt aber auch, dass der Künstler selbst, der Gewitter und Stürme der

Revolution überstanden hatte, nicht versuchte, alle möglichen Anstrengungen zu machen, um sich aus den Fesseln der Vergangenheit zu lösen. Er war unfähig, sich in den vor seinen Augen geschehenen Prozess der Umgruppierung öffentlicher Kräfte hineinzudenken; er hat daraus nicht entsprechende Schlüsse gezogen; er hat die nötige Revision seines Wertsystems nicht unternommen und wurde dadurch bedauernswert hilflos, ratlos – wie ein Fisch, der aus dem Wasser herausgezogen wurde.

Die Schuld liegt sicher ganz bei ihm, und hier ist er nicht zu rechtfertigen. Seine Schuld wurde noch weiter dadurch erschwert, dass er «der alte Adam» blieb, sogar als er bewusst den Wunsch hegte, sich und ihm Gleiche für das öffentliche Dasein zu organisieren. Es ist unmöglich, sogar verbrecherisch, etwas Neues aufbauen zu wollen, ohne den Moder des Vergangenen aus seiner Seele auszutreiben: Um neue Lebensformen zu schaffen, braucht man *neue* Menschen, Menschen mit einer Seele, die von den Idealen ihrer Zeit erneuert worden ist. Sonst kommt es schon wieder zur Verwirrung, genauso wie es mit unserer Komponistenorganisation geschah: Es gibt viele vereinigte (um wessen willen?) Leute, es gibt eine «superrevolutionäre» Satzung, es gibt ein Siegel, mit einem Wort: Zwar «gibt es Musikanten und Instrumente», «sie haben sich auf der Wiese unter den Linden hingesetzt» und «alle ihre Kräfte angespannt, es ergibt jedoch keinen Sinn»¹²... Allerdings: Es wird überhaupt keinen Sinn ergeben, solange das Komponistenkollektiv nicht anfängt, grob gesagt, sein Gehirn auszulüften (es ist höchste Zeit!)

und seinen Alltag umzubauen. Man darf sich nicht an unschuldigen Sitzungen in irgendeiner verborgenen Ecke in der Mjasnickaja¹³ «mit einem Tässchen Tee verwöhnen». Man muss auf diese «Mjasnickaja» gehen, um sich mit dem Leben zu verschmelzen, um ganz in dessen Dickicht einzusinken. Man muss alles, was man hat, dem Leben geben, um sich im Gegenzug mit dessen belebenden Säften zu sättigen. Man muss sich an den Idealen entzünden, nach denen der beste Teil der modernen Menschheit über Qualen und Blut strebt... Solange die Komponisten damit nicht fertig sind, werden wir die Frage «Wo stehen sie?» immer wieder beantworten mit: «Sie existieren gar nicht». Ob sie dazu fähig sind? Wir wissen es nicht, wir werden sehen.

Komponisten! Arbeitet an eurem Werkstück, feiert keinen «Gottesdienst» an ihm: Sonst werdet ihr von Spinnen im Spinnwebgewebe gefangen werden. Zerreißt das Spinnwebgewebe professioneller Isolation, geht ins Leben, in die sprudelnde öffentliche Arbeit, macht gemeinschaftliche Sache mit all euren Kräften und Kenntnissen! Vergesst nicht: Allein dies kann euch vom unvermeidlichen moralischen Tod retten, der euch schon in die Augen blickt.

Nikolaj Roslavec

- 1 siehe Beitrag der Verf., *Nikolaj Roslavec. Biographie eines Komponisten – Legende, Lüge, Wahrheit* in: *Visionen und Aufbrüche. Zur Krise der modernen Musik. 1908–1933*, hg. von W. Gruhn, U. Konrad, G. Metz, H. Musch und H. Wohlfarth, Kassel 1994, S. 45–62; und in ihrem Buch *Nikolaj Andreevič Roslavec und die Kultur seiner Zeit*, Frankfurt a.M. 1997
- 2 siehe im Buch der Verf., *Nikolaj Andreevič Roslavec...*, S. 118ff.
- 3 *Kompozitory, pospešite!* in: *Sovremennaja muzyka* 6/1924, S. 145ff.
- 4 Vasilij Katanjan, *Majakovskij. Chronika žizni i tvorčestva* [Majakovskij. Eine Chronik seines Lebens und Werks], Moskau 1985, S. 127
- 5 Dieses Manifest ist mit Übersetzung und Kommentar abgedruckt in: Detlef Gojowy, *Arthur Lourié und der russische Futurismus*, Laaber 1993, S. 96ff. (siehe unsere Reproduktion S. 11)
- 6 *My i Zapad (Reč' k junošam – artistam Kavkaza)*, Baku 1917
- 7 siehe: *My i zapad [Wir und der Westen]*, in: *Tabiti*, Jan. 1914, Petersburg; *Mercur de France*, Paris 1914, Nr. 4: «*Nous et l'Occident*»; «*Russkoe slovo*» [Das russische Wort] vom 21.10.1916; *Vremennik [Chronist]* 1/1917, Moskau
- 8 geb. 1629, russischer Zar von 1645 bis zu seinem Tode 1676, Vater von Peter dem Großen, mit dessen Regierung die «Europäisierung» Russlands begann.
- 9 Peter I., «der Grosse» (1672–1725), regierte von 1688 bis zu seinem Tode.
- 10 Zitat aus dem Gedicht *Prozok* [Der Prophet] von A.S. Puškin (1799–1837)
- 11 *Gde russkie kompozitory?* in: *Vestnik rabotnikov iskusstv* 4/1925, S. 2f.
- 12 Zitat aus der Fabel *Kvartet* [Das Quartett] von J.A. Krylov (1769–1844)
- 13 *Mjasnickaja* – eine der Zentralstrassen Moskaus