

## **Spielräume und Grenzen einer anderen Tradition: Die russische Familie als soziale Determinante für die Entwicklung des Selbstverständnisses russischer Künstlerinnen Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts**

Feministische Kunsthistorikerinnen und männliche Kenner der russischen Kunstgeschichte treffen sich an dem Punkt, an dem sie feststellen, daß sich in Rußland seit dem Ende des 19. Jahrhunderts ungewöhnlich viele Frauen professionell mit bildender Kunst beschäftigten, sich neben männlichen Kollegen eher profilieren und behaupten konnten als anderswo und zumindest seit den 1910er Jahren mit innovativen Leistungen die russische und sowjetische Avantgarde mitprägten.

Auf Grund der intensiven Forschungen westlicher Autoren der letzten Jahrzehnte zur Avantgarde und der Tatsache, daß in der Sowjetunion trotz Ždanov'scher Kulturpolitik auch viele Künstlerinnen im kollektiven Gedächtnis zumindest der Intelligenz verblieben sind, läßt sich inzwischen eine umfangreiche Namensliste von zwischen 1860 und 1900 geborenen russischen Künstlerinnen anführen. Alphabetisch geordnet von Maria Baškircева bis Marianne Werefkin kam ich mühelos auf 37 Namen<sup>1</sup>, denen sich weitere hinzufügen ließen.<sup>2</sup>

Ich bin nicht die erste, die danach fragt, warum gerade im rückständigen und aus mitteleuropäischer Sicht geographisch abgelegenen Rußland eine fast sensationell zu nennende Dichte an künstlerischer Kreativität von Frauen zu verzeichnen ist. Autoren wie Renate Berger, Szymon Bojko, Valentine Marcadé, Krystyna Rubinger, Ludmilla Vachtova u.a.<sup>3</sup> stützen sich auf sozialhistorische Untersuchungen v.a. amerikanischer Historiker/innen<sup>4</sup>, um die Rahmenbedingungen zu umreißen, innerhalb derer sich Frauen der Oberschicht in Rußland seit dem Ende des 18. Jahrhunderts am geistig-kulturellen Leben beteiligen konnten. Das zusammengetragene Material betrifft Angaben über das juristische Verhältnis zwischen Mann und Frau, das getrost mit »patriarchal« beschrieben werden kann, über Bildungsmöglichkeiten einschließlich Universitätsbesuch und Zutritt zur Kunstakademie, Berufschancen für verheiratete und unverheiratete Frauen, das Entstehen und die verschiedenen Richtungen innerhalb der russischen Frauenbewegung (Feministinnen, Nihilistinnen, Revolutionärinnen), über Ideen solcher Förderer der Frauenemanzipation wie N. Michailov und N. Černyševskij und praktische Reaktionen darauf. Ein Schlüsseldatum möchte ich an dieser Stelle erwähnen: 1871 öffnete die Petersburger Akademie der Künste ihre Pforten für 30 Frauen, nachdem bereits 1854 Malerinnen als Stipendiaten für sechs Jahre nach Italien geschickt worden waren. Anfang der 1880er Jahre nahm auch die Moskauer Schule für Malerei, Plastik und Architektur Schülerinnen auf.

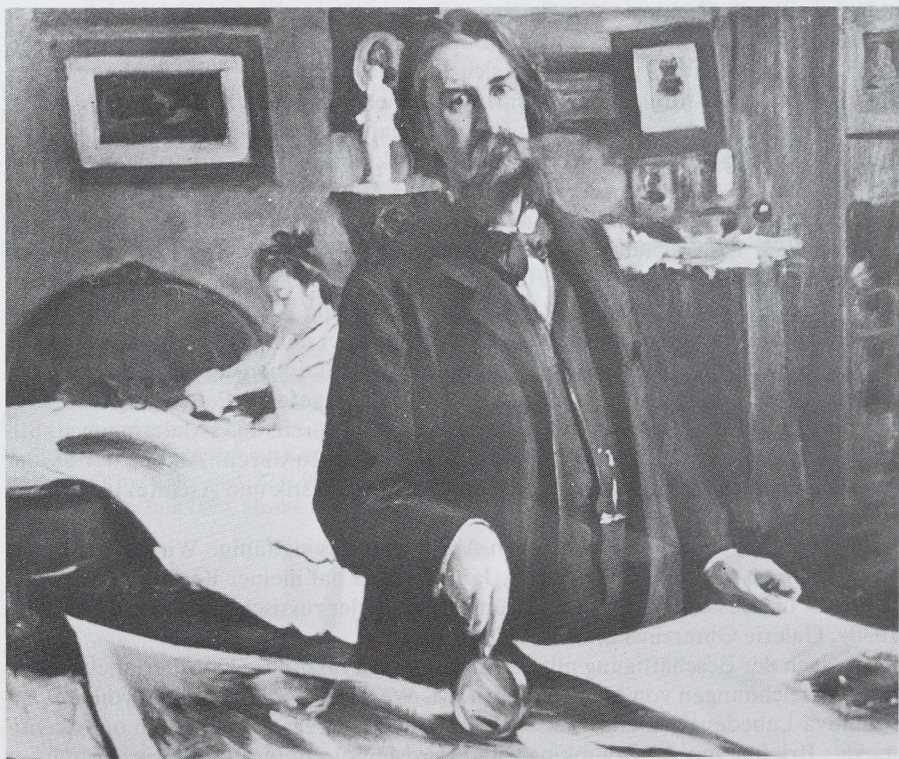
Den vollständigsten historischen Abriß über das vielfältige Wirken russischer Künstlerinnen seit dem Ende des 18. Jahrhunderts hat meiner Kenntnis nach John E. Bowlit im Ausstellungskatalog »Künstlerinnen der russischen Avantgarde. 1910-1930«, Galerie Gmurzinska, Köln 1979/80 geliefert.

Nach der Beschäftigung mit Selbstzeugnissen russischer Künstlerinnen (Tagebuchaufzeichnungen von M. Baškircева, M. Werefkin<sup>5</sup>, Erinnerungen von A. Ostroumova-Lebedeva<sup>6</sup>, Elena Luksch-Makovskaja, Tereza Ries, N. Simonovič-Efimova<sup>7</sup>, Briefen von A. Golubkina<sup>8</sup>, anderer Memoirenliteratur<sup>9</sup> sowie zahlreicher

Biographien<sup>10</sup> scheint es mir notwendig, für die Erklärung des Phänomens »russische Künstlerin« das familiäre Klima der russischen Intelligenz seit der 2. Hälfte des 19. Jahrhunderts in die Waagschale zu werfen. Bereits das umfangreiche erhaltene Material an Tagebüchern, Briefen und Memoiren zeigt, daß man sich unabhängig von der Zugehörigkeit zum Adel oder zum aufkommenden Bürgertum, ja selbst in unteren Schichten um einen hohen Standard literarischer und kultureller Bildung bemühte. Dieses Ethos basiert letztlich wohl auf den Aufklärungs- und Europäisierungsbestrebungen seit Peter I., das in der Zeit des Befreiungskrieges gegen Napoleon neue Impulse bekam und zu einem Grundpfeiler nationaler Identität der russischen Oberschicht geworden ist.

Davon zeugen u.a. auch zahlreiche Bilder und Zeichnungen der Jahrhundertwende in Rußland. Boris Kustodiev (Abb. 1) porträtierte 1902 den Stecher und Lehrer der Petersburger Akademie der Künste, Vasilij Mathé, in seinem Atelier in einer Situation, die nicht so sehr das Phantasieprodukt eines Malers war, der sich an europäischen Standards, speziell an A. Zorn, orientierte, sondern der Lebensweise der künstlerischen Intelligenz in Rußland zu dieser Zeit unmittelbar entsprach. Über V. Mathé gibt es übereinstimmende Schilderungen folgender Art, die einer Beschreibung des Bildes von B. Kustodiev gleichkommen: »Das persönliche Atelier von Vasilij Vasilevič ähnelte eher dem Kabinett eines Wissenschaftlers als einer Drucker-

1 Boris Kustodiev, Porträt Vasilij Vasilevič Mathé, 1902, Öl auf Leinwand, 125 x 151 cm, Staatliches Russisches Museum, Leningrad





2 Maria Jakunčikova, Am Klavier, 1880er Jahre, Aquarell auf Papier, 45,5 x 47 cm, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau



3 Nina Simonovič-Efimova, Mutter am Schreibtisch in Domotkanovo, 1912, Öl auf Leinwand, 149 x 108 cm, Gedenk-Atelier der Künstlerin und N. Efimovs, Moskau

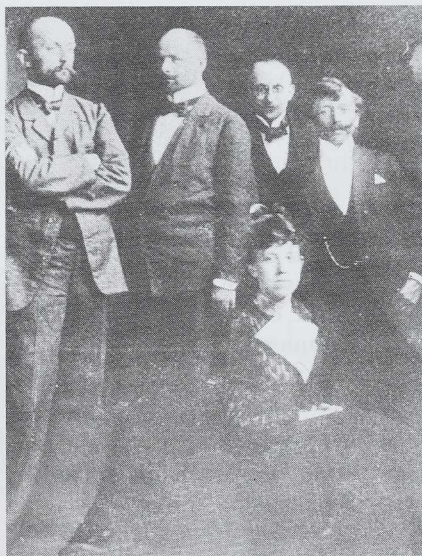
werkstatt. In der rechten Ecke stand ein langer, breiter Tisch, ganz mit Druckplatten überhäuft. Druckstöcke gab es nicht – der Druck wurde per Hand ausgeführt. Die Wände waren mit Ölstudien und Radierungen berühmter Meister des Westens vollgehängt. [...] Eine große Freude und Erholung bedeutete es für Vasilij Vasilevič, Besuchern Mappen seiner reichen Sammlung an Stichen zu zeigen.«<sup>11</sup> Hinter der dominanten Figur des stehenden, dem Betrachter zugewandten Künstlers sehen wir eine junge Frau sitzen, ganz in die Lektüre eines Buches vertieft – die Tochter V. Mathés, deren Anwesenheit das Häuslich-Intime der Situation verstärkt, darüber hinaus aber auch Auskunft gibt über das Einbezogensein der russischen Frauen in die Sphäre der Kultur.

Überzeugender mögen in dieser Hinsicht solche Darstellungen sein, in denen Frauen den Mittelpunkt der Komposition bilden. Eine »Klavier spielende Frau« (Aquarellstudie) von M. Jakunčikova (Abb. 2) mag da zwar noch dem Klischee der kultivierten Tochter aus gutem Hause entsprechen und ein Motiv impressionistischer Malerei variieren, aber wenn N. Simonovič-Efimova ihre Mutter am Schreibtisch zeigt (Abb. 3), wie sie tief gebückt und konzentriert, etwaige Beobachter völlig außer acht lassend, den Zeilen in einem Buch folgt, dann erhält ein scheinbar konventionelles Sujet (Frau im Interieur) eine spezifische Aussagekraft. Die Gestalt der nicht mehr jungen Frau befindet sich auf der Mittelachse der Komposition, wobei die Zentrierung durch korrespondierende Vertikalen von Fensterrahmen und aufgestütztem Arm bekräftigt wird. Der Betrachter schaut von oben auf die gebeugte Figur, der Blick wird insbesondere auf den über das Buch gesenkten Kopf und die Hände gelenkt – die geistige Anspannung der Frau erscheint so als das wichtigste Moment im Bild, ohne daß dadurch die Beschaulichkeit und Stille des sparsam ein-

gerichteten Landhauses aus der Wahrnehmung geriete. So reagiert N. Simonovič-Efimova mit ihrem Bild sowohl auf die intimisierenden Tendenzen in der russischen Kunst der Jahrhundertwende als auch auf das Selbstverständnis der Frauen in der demokratisch-revolutionären Bewegung der 1860-80er Jahre in Rußland, das der Generation der Töchter intellektuelle Selbstverwirklichung und Engagement über die Familiengrenzen hinaus als selbstverständlich erscheinen ließ.<sup>12</sup>

Die Verständigung über kulturell-künstlerische Leistungen gehörte nicht als Anhängsel zum guten Ton, sie war ein wichtiges Medium der gesellschaftlichen Kommunikation, von der auch die weiblichen Familienmitglieder nicht ausgeschlossen waren. Nicht selten bildeten gerade Frauen auf Grund ihrer künstlerischen Fähigkeiten und Interessen Mittelpunkt und Antrieb von Salons und Zirkeln, einer Form intellektuell-künstlerischer Kommunikation, die im Rußland der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert einen neuen Aufschwung erlebten. Bekannter sind vielleicht Literatenkreise (z.B. die »Literarisch-philosophische Gesellschaft« in Petersburg, in der neben D. Merežkovskij auch seine Frau, die Dichterin und Essayistin Zinaida Hippus, eine wichtige Rolle spielte), aber auch bildende Künstler fanden sich zu solcher Art Austausch zusammen, der auch gemeinsames Arbeiten beinhalten konnte. Neuere Forschungen weisen z.B. darauf hin, daß der Abramcevo-Kreis, zu dem so bekannte Maler wie V. Serov, K. Korovin und M. Vrubel' gehörten, wesentlich durch Elizaveta Mamontova aktiviert wurde; Fürstin Maria Teniševa<sup>13</sup> engagierte sich gleich mehrspurig – abgesehen von eigenen Versuchen in der alten Email-Technik organisierte sie eine Künstlerkolonie auf ihrem Gut Talaškino bei Smolensk, förderte die Herausgabe der Zeitschrift »Welt der Kunst« und eine frühe Ausstellung der gleichnamigen Künstlervereinigung.

4 Dmitrij Kardovskij, Alexej Javlenskij, Igor Grabar', Anton Ažbé, Marianne Werefkin, um 1898 in München



5 Marianne Werefkin, Bildnis der Mutter, 1886, Öl auf Leinwand, 64 x 54 cm, Dr. med. C. Artzibushev, Odessa/Florida



Auf dieser Mentalität kollektiver Verständigung basierten dann auch die Künstlerkreise, die M. Werefkin in München und E. Kruglikova in Paris um sich versammelten (Abb. 4). So wurde die gewohnte Form des Austausches fortgesetzt, nur daß hier durch ausländische Partner mehr Weltläufigkeit hereinkam, alles in allem aber wieder die lebendige Atmosphäre einer großen Familie entstand, wie man sie aus der heimatlichen Stadtwohnung oder dem Landgut gewöhnt war. Igor Grabar', der zu dem Kreis der um 1900 in München studierenden Künstler gehörte, hat in seinen Erinnerungen die Atmosphäre der 1898 auf Initiative von M. Werefkin gegründeten Bruderschaft »St. Lukas« folgendermaßen beschrieben: »Marianna Vladimirovna hatte die Köchin Pascha, um die Dreißig herum, mitgebracht, und die Zofe Lelja, ein Mädchen von etwa sechzehn Jahren (Helene Neznakomova, die spätere Frau A. Javlenskys – A.R.), und schuf eine »russische Ecke« in der Wohnung mit Atelier, das sie in unmittelbarer Nähe von uns in derselben Straße gemietet hatte. Wir waren jeden Tag bei ihnen, labten uns an allen möglichen Pasteten, Plinsen, Buchweizengrütze und tranken Unmengen von Tee. Das Leben in München war billig und sie lebten auf großem Fuße. Nicht endende Unterhaltungen über Kunst, immer frische Kunstzeitschriften und Bildbände und immer irgendeine neue Mode, die gerade vorher kultivierte ausschließend. [...] Helden des Tages waren der Reihe nach: Zorn, Whistler, die Japaner, Lenbach, Stuck, Böcklin. Dabei blieb es nicht, einander erbarmungslos ablösend folgten Zuloaga, Claude Monet, Renoir, Cézanne, Van Gogh, Matisse, Derain, Picasso, Braque usw., bis zur Unendlichkeit.«<sup>14</sup>

Daß Künstlerinnen dieser Rolle einer Patronin gewachsen waren, dafür sorgte die Familie. Unabhängig von späteren Berufsvorstellungen ließ man Jungen und Mädchen eine differenzierte und möglichst qualitätvolle musische Ausbildung zukommen. Privatlehrer und Pensionate ergänzten einander, Frauengymnasien öffneten ihre Türen (Ende des 19. Jahrhunderts gab es 142 in Rußland), häufige Theaterbesuche und Bildungsreisen ins Ausland gehörten zum Standard. Lediglich finanzielle Probleme konnten zu unerwünschten Einschränkungen führen. Da die russischen Familien weit verzweigt waren und eifrig Kontakte gepflegt wurden, hatten Frauen immer wieder Gelegenheit, auch im größeren Maßstab ihre Kenntnisse und Fähigkeiten unter Beweis zu stellen, sie insbesondere auch an andere weibliche Verwandte und Bekannte weiterzugeben.

Zu einem Prüfstein für den Stand weiblicher Emanzipation wurde die Frage nach der sozialen Perspektive (Beruf oder/und Heirat) in der Biographie der angehenden Künstlerin. Einzelnen Fällen, wo die Familie Widerstände entgegenbrachte (A. Ostroumova, T. Ries) steht die Mehrheit gegenüber, wo die Absichten der Mädchen mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln unterstützt wurden. Dazu E. Makovskaja: »Offensichtlich gab meine unermüdliche künstlerische Betätigung Anlaß zu Hoffnungen, und Mutter selbst glaubte, daß aus mir etwas Außergewöhnliches werden würde. Sie bekam Besuch von ihrer Mutter und der Tante von Maria Baškircova, jener berühmten russischen Künstlerin von zauberhaftem Aussehen. [...] Irrendwie spannend, aber in gewisser Weise auch erschreckend tauchte vor meiner entzückten Seele dies Leben auf, dieses Opfer im Namen der Kunst. Ich war ganze dreizehn Jahre alt.«<sup>15</sup> Als Mitglied einer traditionsreichen Künstlerfamilie ging sie trotz der Trennung der Eltern den direkten Weg und studierte bereits als Sechzehnjährige bei Repin; nach Auslandsaufenthalten stattete sie ein Bekannter mit einem Stipendium aus, das ihr ein Studium in München und Deutenhofen ermöglicht hat.

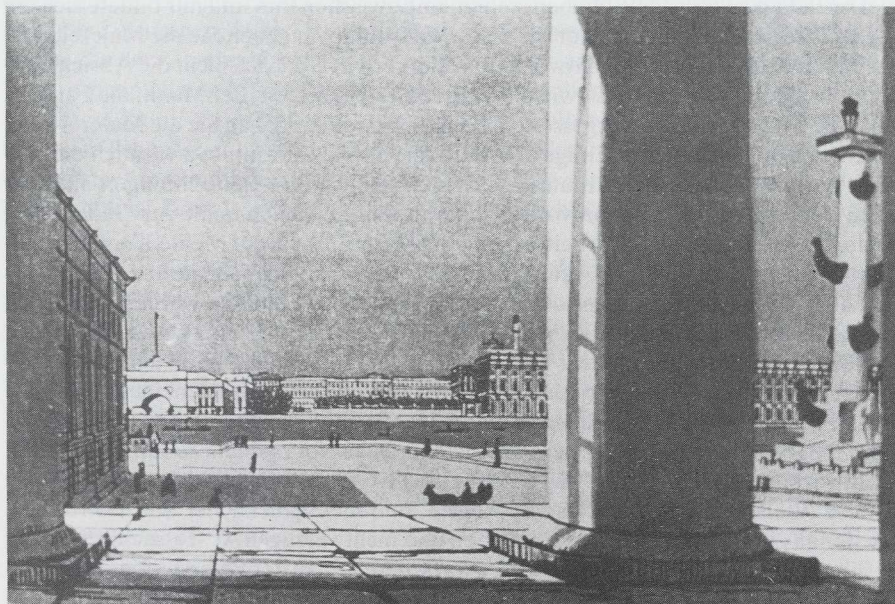
Noch aussagekräftiger, was elterliche Unterstützung und Toleranz anbelangt, ist der Entwicklungsweg der M. Werefkin. Ich meine damit weniger die großzügigen materiellen Verhältnisse, die ihr zu anerkannten Lehrern (I. Prjanišnikov und I. Repin) und einem exklusiv ausgestatteten Atelier verhalfen und einen Kreis gleichgesinnter Mädchen an sie band. Als Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Entwicklung erscheint die Person der Mutter, die sie noch in Ascona als reife Frau heraufbeschwor: »Wenn ich ein Bild male, male ich es immer für jemanden, dem es seelisch bestimmt ist – gewöhnlich für meine Mutter, für die meine Kunst ihr größtes Glück war.«<sup>16</sup> Die Mutter hatte sie mit allem Ernst auf die Konsequenzen eines Künstlerdaseins hingewiesen: »L'art, Marianne, est une maitresse exigeante, elle demande tout son homme«<sup>17</sup>, ein Ausspruch, der die Tochter nicht schwankend machen, sondern zu maximalem Einsatz ihrer Kräfte motivieren sollte. Und Elisabeth Daragan wußte, wovon sie sprach, denn sie war selbst Malerin (in der Nachfolge der Nazarener) und hatte es trotz ihrer Ehe geschafft, daß ihre Bilder in litauischen Kirchen hingen. Das Bildnis der Mutter, 1886 nach ihrem Tode vollendet (Abb. 5), ist eine Art Erinnerungs- und Huldigungsbild und belegt gleichzeitig den damaligen künstlerischen Entwicklungsstand von M. Werefkin: mit den Prinzipien realistischer Malerei war sie genauso vertraut wie mit den Traditionen der europäischen Porträtmalerei. – Wie weit man in russischen Familien bereit war, sogar herrschende Moralkonventionen im Interesse der Selbstverwirklichung von Frauen außer acht zu lassen, kann man an der Haltung des Vaters zum Verhältnis M. Werefkin – A. Javlensky ermesen. Zu ihrer jahrelangen, für M. Werefkin qualvollen und doch subjektiv nicht lösbaren Verbindung sei nur ein Gespräch mit dem Vater von 1895 erwähnt, in dem er nach nüchternen finanziellen Überlegungen einer freien Ehe seiner Tochter mit dem mittellosen Offizier a.D. und noch nicht profilierten Maler Javlensky zustimmte, weil der Tochter nur so nach seinem Tode eine einträgliche Pension zufallen würde.<sup>18</sup> Scheinehen und juristisch nicht fixierte Verbindungen waren in Rußland zu dieser Zeit ein häufiges Mittel, um Frauen Eigenständigkeit bei der Wahl ihrer Tätigkeit zu gewähren. Auch Ehescheidungen lagen im Bereich des Möglichen, wenn sich Familie und Beruf der Frau nicht in Übereinstimmung bringen ließen.<sup>19</sup>

Nun mag man die eben angeführten Beispiele nicht für aussagekräftig genug halten, weil E. Makovskaja aus einer Künstlerfamilie und die Werefkin aus überragend wohlhabenden Verhältnissen stammte. Aber auch ein eher entgegengesetztes Schicksal, die Biographie der Bildhauerin Anna Golubkina, bestätigt den hohen Stellenwert künstlerischer Begabung und Arbeit in breiten Kreisen der russischen Gesellschaft. Anna Golubkina entstammte einer Gastwirtsfamilie aus Zaraisk (Rjasaner Gouvernement) mit sieben Kindern; der Vater starb, als sie zwei Jahre alt war. Einen Schulbesuch konnte die Mutter ihr nicht ermöglichen. In der Bibliothek eines Kaufmanns hatte sie Gelegenheit, selbständig zu lesen, um sich auf ein Examen als Hauslehrerin und damit auf eine eigenständige Existenz vorzubereiten. Als sie mit 25 Jahren schließlich eine Bildhauerausbildung begann, konnte sie über Jahre auf eine bescheidene, aber stetig eintreffende finanzielle Hilfe der älteren Schwester und moralische Unterstützung durch sie und die Mutter rechnen. Letzteres läßt sich an erhaltenen Briefen nachvollziehen. Nach Paris, wo A. Golubkina zunächst im Studio Colarossi, dann auch selbständig arbeitete und in größeren Abständen A. Rodin konsultierte, schrieb ihr die Mutter (1895/96 oder 1897/98): »Ich habe mich so über Deinen Brief gefreut und kann es kaum fassen, daß es auch für Dich auf

dieser weiten Welt leichter wird zu leben. Ich, Deine Mutter, wünsche Dir, daß Du in diesem Paris leben kannst und eine Statue für die Pariser Ausstellung machst. Als Du losgefahren bist, habe ich Dir das gewünscht und wünsche es Dir jetzt. Lerne noch; was soll es, daß Du jetzt gut arbeitest, das ist Dein Brot, das ist Dein Leben. Aber manchmal ist es so, Du fährst weg und dann sehnst Du Dich nach einem so frohen Leben. Ich weiß doch, wie sehr Du Deine Arbeit liebst, und jetzt hast Du Dein Ziel erreicht.«<sup>20</sup>

Das familiäre Klima und die Geisteshaltung der russischen Intelligenz begünstigte auch die Präsenz »fertiger« Künstlerinnen in der Öffentlichkeit. Sicher, für eine Reihe der ausgebildeten Malerinnen ergab sich der weiblich kodierte Lehrerberuf, so z.B. für einige der Mitstudentinnen A. Ostroumovas an der Petersburger Akademie. Elena Zvanceva unterhielt sogar eine eigene Kunstschule (1899-1906 in Moskau, 1906-1916 in Petersburg), an der u.a. V. Serov, K. Korovin, L. Bakst, I. Repin, K. Somov unterrichteten. Künstlerinnen konnten sich in Rußland nach eigener Wahl an Ausstellungen beteiligen<sup>21</sup> und Jury-Mitglieder von Künstlervereinigungen werden. Dazu zwei Beispiele: N. Simonovič-Efimova wurde 1912 als Jury-Mitglied der Moskauer Künstlergesellschaft gewählt, wo sie seit 1906 ausstellte. A. Ostroumova-Lebedeva gehörte seit 1898 zum Kreis der »Welt der Kunst«, einer Künstlervereinigung, die ihrem Charakter und ihren Zielen nach den europäischen Sezessionen vergleichbar ist. Nach ihrer eigenen Schilderung erfolgte die Annäherung an die Gruppe nicht ohne Probleme – ihr Künstlerfreund K. Somov, den sie noch von der Petersburger Akademie her kannte, hatte ihr zwar geholfen, sich in Paris zurechtzufinden, vermied es dann aber, A. Ostroumova in Berührung mit seinen Freunden von der »Welt der Kunst« kommen zu lassen. Im Laufe der Zeit konnte

6 Anna Ostroumova-Lebedeva, Petersburg. Blick auf die Neva durch die Säulen der Börse, 1908, Farbenholzschnitt, 16,7 x 24 cm



sich A. Ostroumova durch den Wechsel von der Malerei zur Beschäftigung mit dem Farbenholzschnitt (Abb. 6), einer Technik, die sie innerhalb der russischen Graphik wiederbelebte, eine eigenständige Stellung in der Gruppe schaffen. Als sich die »Welt der Kunst« 1910 neu formierte, gehörte die Künstlerin zu den aktiven Mitgliedern, die das Ausstellungsgeschehen forcierten. – Die prinzipielle Möglichkeit und die realen Chancen für Künstlerinnen im vorrevolutionären Rußland, innerhalb männlich dominierter Künstlergruppierungen einen Platz zu finden, könnte ein Grund dafür sein, daß offensichtlich nicht die Notwendigkeit und das Bedürfnis bestand, sich in separaten Frauenkunstvereinen zu organisieren.<sup>22</sup> Im Falle Natalia Gončarovas war es gerade eine Künstlerin, die in kurzer Zeit mehrere aufeinanderfolgende Künstlergruppierungen gründete (»Eselschwanz« – 1912; »Zielscheibe« – 1913), um die Dynamik der Entwicklung avantgardistischer Vorstellungen nicht in sich verfestigenden Strukturen etablierter Vereinigungen zum Stillstand kommen zu lassen. – Es hat auch in größerer Zahl Veröffentlichungen über Künstlerinnen in Kunstzeitschriften gegeben, aber eine Auswertung dieses Materials wäre ein eigenes Thema.

Es tut sich die Frage auf, wie Heirat und die Geburt von Kindern das weitere Schaffen der Künstlerinnen beeinflußt haben. Solche Einschnitte in der persönlichen Existenz wurden von den Frauen selbst und von Außenstehenden schon als eine latente Gefahr für die Kontinuität der künstlerischen Selbstverwirklichung empfunden, artikuliert und auch gelebt. Das soziale Muster der Nichtberufstätigkeit von Frauen war auch in den im allgemeinen ungewöhnlich toleranten Künstlerkreisen Rußlands tief verwurzelt. Weshalb sonst hätte es aus heiterem Himmel zwischen A. Ostroumova und ihrem Lehrer Repin (noch bevor sie zu V. Mathé überwechselte) zu folgendem Wortwechsel kommen sollen: »Nachdem wir die Arbeit beendet hatten, bewegten wir uns alle in einem Haufen aus dem Atelier auf den Ausgang zu. Er rief mich laut zu sich. Alle blieben stehen, und zwischen ihm und mir bildete sich ein leerer Raum: – Ich will ihnen etwas sagen, Ostroumova: geben Sie die Malerei nicht auf, ich bitte Sie darum. Ich antwortete, völlig verwirrt, daß ich nicht die Absicht hätte, dies zu tun. – Ja, ich weiß, wie die Frauen ... sie heiraten, der Mann, die Familie, aber die Malerei ist ganz vergessen ... Ich meine es ernst: geben Sie die Malerei nicht auf! – und winkte ab.«<sup>23</sup> – Einige Jahre später, als A. Ostroumova wirklich die Absicht hatte zu heiraten, vertraute sie ihrem Tagebuch ihre Befürchtungen an, aber auch den Willen, nicht schon vorher zu kapitulieren: »Mich quält der Gedanke an meine Zukunft – werde ich arbeiten können? Meine Gravuren! Meine Kunst! Der eigene Wunsch bedeutet hier wenig. Energie und Beharrlichkeit sind zu wenig. Das Wichtigste – wie sich die Umstände meines Ehelebens gestalten werden. Wenn ich meine Kunst aufgeben muß, dann ist es für mich das Ende. Nichts wird mich trösten können – nicht der Mann, nicht die Kinder, nichts. Damit ich, wenn ich nicht in der Kunst arbeite, ruhig und zufrieden bin, müßten in mir drei Viertel meiner Seele sterben. Vielleicht werde ich dann meinen Lebensweg ruhig im Kreis meiner Familie gehen. Aber ich werde ein Krüppel sein. Das werde ich vor meinem zukünftigen Mann nicht verbergen können, und das wird für ihn Grund genug sein, sich unglücklich zu fühlen. Vielleicht sind das alles nur Ängste, und mein glücklicher Stern wird mich wieder ans Licht führen. Ich werde hoffen und nicht verzagen.«<sup>24</sup> Tatsächlich gelang es ihr und ihrem Mann (Sergej Lebedev war Chemiker an der Petersburger Universität), ihr Leben ganz auf die Bedürfnisse ihrer beider Arbeit hin zu organisieren, so



daß für sie mit der Heirat (die Ehe blieb kinderlos) kein Bruch in ihrer künstlerischen Arbeit vorstatten ging. Nach ihren eigenen Worten fand A. Ostroumova in ihrem Mann einen echten Partner und eine Stütze, frei von Eifersucht gegenüber der erfolgreichen Frau: »Ausgestattet mit hohem geistigen Anspruch, einem weitreichenden Verstand und großer Zielstrebigkeit in seiner Arbeit, hat er mich gelehrt, nicht auf Kleinigkeiten des Lebens zu achten, ihnen keine Bedeutung beizumessen, auf die Dinge großzügig zu sehen. [...] Er unternahm alle Anstrengungen, um mir die Arbeit zu erleichtern und zu Erfolg zu verhelfen.«<sup>25</sup>

Ehemänner, Verwandte und Außenstehende scheinen überhaupt in der Mehrzahl bereit gewesen zu sein, das Tätigsein der Künstlerinnen nicht nur zu tolerieren, sondern auch tätig zu unterstützen. Das gab den Künstlerinnen eine relative Freiheit, über ihren weiteren Weg selbst zu entscheiden. So konnte Z. Serebrjakova in den 1910er Jahren trotz dreier Kinder das Malen fortsetzen, einen großen Auftrag annehmen (Entwürfe für Wandbilder des Kazaner Bahnhofs in Moskau, die wegen der Kriegsereignisse und der folgenden Revolution nicht mehr zur Ausführung gelangten) und Ausstellungen der »Welt der Kunst« besichtigen. Obwohl sie über längere Zeiträume auf dem Gut der Familie in Neskučnoe in der Ukraine ansässig war, hielten die Kollegen aus Petersburg den Kontakt aufrecht. Genauer gesagt waren es familiäre Beziehungen, die dazu beigetragen haben, die weitab lebende Malerin in das Petersburger Ausstellungsgeschehen einzubeziehen – A. Benois, der Begründer und Theoretiker der »Welt der Kunst«, war ihr Onkel, ein weiteres Mitglied der Gruppe, E. Lanceray, ihr Bruder.

Um nicht den Eindruck entstehen zu lassen, ich wolle die Sozialisation der russischen Künstlerinnen um die Jahrhundertwende idealisieren, sei an dieser Stelle ausdrücklich betont, daß ich in den Biographien auf ernste und sich wiederholende Identitätskrisen gestoßen bin, auf Selbstzweifel der Frauen nach bekannten Mustern, auf Anzeichen männlicher Vorurteile bzw. Ablehnung und Negierung erbrachter Leistungen. Stellvertretend für die Selbstzweifel von Künstlerinnen, hinter denen oft der Glaube stand, als Frau im Hinblick auf Kreativität und innovative Kraft prinzipiell den Männern unterlegen zu sein, sollen hier M. Werefkins Überlegungen zu ihrem Verhältnis zu A. Javlensky angeführt werden: »Ich bin Frau, bin bar jeder Schöpfung. Ich kann alles verstehen und kann nichts schaffen. Mir fehlen die Worte, um mein Ideal auszudrücken. Ich suche den Menschen, den Mann, der diesem Ideal Gestalt geben würde. [...] Ich suchte die andere Hälfte meiner selbst.«<sup>26</sup>

Trotz der angedeuteten Einbindungen auch der russischen Künstlerinnen in patriarchale Strukturen und dadurch bedingte Verhaltensmuster schien es mir dennoch wichtig, gerade das positive Potential für die Formierung eines gefestigten, analyse- und kritikfähigen Selbstwertgefühls der russischen Künstlerinnen aufzuzeigen. Dieses konstituiert sich am Schnittpunkt individueller Veranlagungen und sozialpsychologischer Bedingungen, innerhalb derer in Rußland die Familie als ein stimulierender Faktor von erstrangiger Bedeutung gewirkt hat, selbst dann, wenn in einigen Fällen punktuell Entscheidungen zuungunsten der Frauen gefallen sind.

Nicht unerwähnt bleiben sollen Beispiele weiblicher Solidarität unter den Künstlerinnen, die vielleicht deshalb kein Problem war, weil ein solches Verhalten in vielen Familien über Generationen gelebt wurde. N. Simonovič-Efimova absolvierte schwanger die Figuren-Klasse der Moskauer Schule für Malerei, Plastik und



7 Natalija Gončarova, Selbstbildnis mit gelben Lilien, 1907, Öl auf Leinwand, 79,5 x 60,5 cm, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau

Architektur, anschließend sofort die Natur-Klasse – eine Amme und bald darauf die Mutter kümmerten sich um das Kind (was nicht heißt, daß N. Simonovič-Efimova nicht mit inneren Konflikten zu ringen hatte, »aber ein vertrautes, tief verinnerlichtes Pflichtgefühl und die Stimmen von allen Nächsten trieben mich wieder, in die Lehranstalt zu fahren und die Studie fertigzumachen«<sup>27</sup>). In Paris, wo die Künstlerin und ihr Mann, Ilja Efimov, 1909 bei Elizaveta Kruglikova die Technik der Radierung erlernten, gestaltete sich der Unterricht folgendermaßen: »Zu dieser Zeit hatte ich meinen kleinen Sohn mit. Elizaveta Sergeevna verhielt sich gutmütig dazu, daß ich, wo ich doch niemanden hatte, bei dem ich das Kind lassen konnte, zum Unterricht mit einer Flasche Milch, Wachstuch und dem Kleinen kam, ihn auf's Sofa der Kruglikova legte; und wir arbeiteten, so lange der Kleine schlief, und wenn er aufwachte, war der Unterricht zuende und ich ging. Aber unter der Anleitung von Elizaveta Sergeevna konnte man auch unter solchen Bedingungen etwas erreichen.«<sup>28</sup>

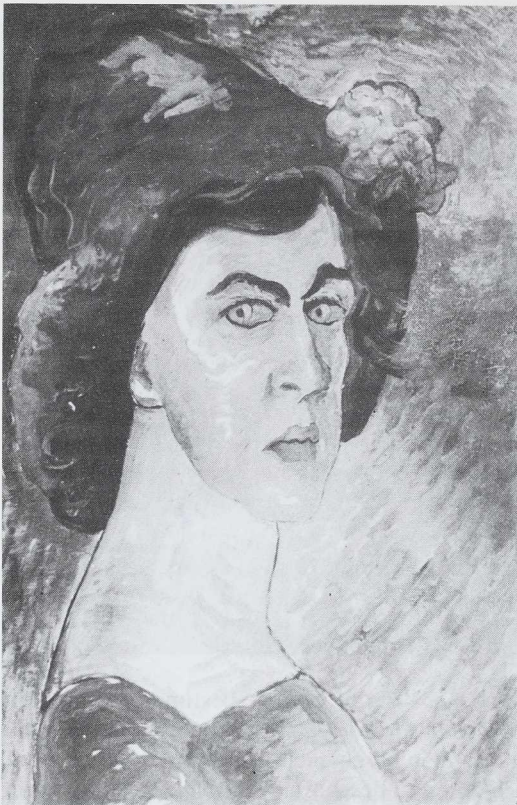
Abgesehen vom Durchhaltevermögen, das viele Frauen an den Tag legten, um selbst gesteckte Ziele zu erreichen, fällt auf, daß die angehenden Künstlerinnen durchaus bereit waren, risikobehaftete Zäsuren in ihrer eigenen Entwicklung zu setzen, und das nicht etwa einseitig aus Positionen der Unsicherheit heraus, sondern aus der Überzeugung, mit Entscheidungen »gegen den Strich« einer konsequenten Selbstverwirklichung zuzuarbeiten. Natalia Gončarova war 1898 in die Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur eingetreten, weil sie Bildhauerin werden wollte. Den Entschluß, auf die Bildhauerei zu verzichten und sich der Male-

8 Zinaida Serebrjakova, Bei der Toilette, 1909, Öl auf Leinwand und Pappe, 75 x 65 cm, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau



rei zuzuwenden, begründete sie selbstbewußt damit, daß sie bestimmte Absichten mit dem Kunstmachen habe, die mit der Gattung der Plastik grundsätzlich nicht zu vereinen seien (sie stellt die Gattung Plastik in Frage, nicht sich selbst!): »Weil es eine Kunst ist, deren Ausdrucksmöglichkeiten zu beschränkt sind. Die Skulptur kann Gefühle nicht vermitteln, die eine Landschaft weckt, die erschütternde Zartheit einer Blume, die Süßigkeit des Himmels im Frühling. Außerdem habe ich darauf verzichtet, weil ich in das Spiel des Lichtes und die Harmonien der Farbe verliebt war.«<sup>29</sup> – Anna Ostroumova gar stellte sich fast der gesamten Leitung der Petersburger Akademie und der Mehrheit ihrer Kommilitonen aus der Malerei-Klasse entgegen, als sie die Malerei zugunsten der Beschäftigung mit dem Farbenholzschnitt aufgab. Sie setzte es sogar durch, daß sie gerade auf diesem Gebiet das Diplom der Akademie zuerkannt bekam (im November 1898). Die Abstimmung zu den eingereichten Arbeiten fiel mit 13:12 Stimmen denkbar knapp aus, wobei seitens einiger der urteilenden Professoren (A. Kuindži und V. Bekleмиšev) lediglich ihre eigene Inkompetenz hinsichtlich der Technik des Farbenholzschnittes als Begründung für die Ablehnung fungierte. Diese Episode wirft ein Licht auf die Widerstände, denen sich die angehende Graphikerin gegenüber sah. Ihr Kommentar dazu im Nachhinein: »Ich war betrübt, wollte aber die Waffen nicht strecken. Ich ging in den Kampf und war davon überzeugt, daß ich Anerkennung erringen würde.«<sup>30</sup>

Etwas von dem beeindruckenden Selbstwertgefühl, das die russischen Künstlerinnen durch ihre Arbeit und Zivilcourage immer wieder neu verteidigen und erwerben mußten, unterstützt durch tolerante und tatkräftige Menschen in ihrer Umgebung, herausgefordert durch Gegner und Zweifler, läßt sich in einer Reihe von Selbstbildnissen russischer Malerinnen wiederfinden (Abb. 7, 8, 9). Wenn ich hier



9 Marianne Werefkin, Selbstbildnis, 1910, Tempera auf Pappe, 51 x 34 cm, Städtische Galerie im Lenbachhaus, München

bewußt auf eine interpretierende Beschreibung verzichte, dann aus dem Grund, weil damit ein eigenständiges und vielschichtiges Thema angeschnitten werden würde: Weiblichkeitsmodelle in der russischen Kunst und Gesellschaft der Jahrhundertwende. Als besonders aussagekräftig könnte sich da eine vergleichende Betrachtung von Selbstbildnissen und Porträts russischer Künstlerinnen einerseits und weiblichen Bildnissen von Künstlern andererseits erweisen. Eine solche Problemstellung ist mit den hier vorgestellten Überlegungen und Sachverhalten auf das Engste verbunden, bedarf aber einer werkbetonten Argumentation, die hier nicht in grober Verkürzung vorweggenommen werden soll, wohl aber als Herausforderung bleibt.

#### Anmerkungen

1 Maria Baškirceva, Xenia Boguslavskaja, Nadežda Chodasevič, Natalia Davydova, Olga Della Voss, Vera Ermolaeva, Xenia Ender, Alexandra Exter, Anna Golubkina, Natalia Gončarova, Tatjana Glebova, Elena Guro, Maria Jakuncikova, A. Kiri-

lova, Elizaveta Kruglikova, T. Labunskaja, N. Lermontova, N. Lubavina, Elena Luksch-Makovskaja, Marevna, Vera Muchina, Anna Ostroumova-Lebedeva, Elena Polenova, Vera Pestel', Ljubov' Popova, Tereza Ries, Olga Rozanova, Vera

- Schechtel, Zinaida Serebrjakova, Nina Simonovič-Efimova, A. Sofronova, Varvara Stepanova, Sonja Terk (Delaunay), Nadežda Udal'cova, Maria Vasil'eva, Marianne Werefkin, Elena Zvanceva u.a.
- 2 A. P. Ostroumova-Lebedeva, Avtobiografičeskie zapiski, t. 1-2, Moskva 1974, Anm. 38, S. 549.
  - 3 R. Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jh., Köln 1982.  
Dies., »Und ich sehe nichts als die Malerei«. Autobiographische Texte von Künstlerinnen des 18.-20. Jh., Frankfurt/a.M. 1987.  
Im Katalog »Künstlerinnen der russischen Avantgarde. 1910-1930«, Ausstellung der Galerie Gmurzynska, Köln 1979/80 siehe: S. Bojko, Diese Frauen; K. Rubinger, Die Frauen, warum?; L. Vachtova, Die russische Frau und ihre Avantgarde.  
V. Marcadé, Les femmes peintres dans l'art russe du debut du XXème siècle, in: Kat. Die Kunstismen in Rußland. 1907-1930. Ausstellung der Galerie Gmurzynska, Köln 1977.
  - 4 R. Stites, The Women's Liberation Movement in Russia, Feminism, Nihilism and Bolshevism 1860-1930, Princeton 1978.  
D. Atkinson, A. Dallin u.a. (Hrsg.), Women in Russia, Stanford 1977.  
B. Engel, From, Feminism to Populism: A Study of Changing Attitudes of Women of the Russian Intelligentsia: 1855-1881, Diss., Columbia 1974.  
R. Goldberg, The Russian Women's Movement, 1859-1917, Rochester 1976.  
R. A. F. Dudgeon, Women and Higher Education in Russia, 1855-1905, George Washington 1975.  
B. Engel, Mothers and Daughters, New York 1983.  
D. N. Ransel, The Family in Imperial Russia, Urbana Illinois 1978. Siehe auch: »Women in Russian Empire« und »Women education in Russia before the Revolution« in: The Modern Encyclopedia of Russian and Soviet History, vol. 44, Academic International Press 1987.
  - 5 Marianne Werefkin, Briefe an einen Unbekannten, hrsg. von C. Weiler, Köln 1960.  
B. Fäthke, Marianne Werefkin. Leben und Werk 1860-1938, München 1988.
  - 6 A. P. Ostroumova-Lebedeva, Avtobiografičeskie zapiski, t. 1-2, Moskva 1974.
  - 7 N. Ja. Simonovič-Efimova, Zapiski chudožnika, Moskva 1982.
  - 8 A. S. Golubkina, Pis'ma. Neskol'ko slovo remesle kul'ptora. Vosponinanija sovremennikov, Moskva 1983.
  - 9 A. N. Benois (Benua), Moi vospominanija, t. 1-5, Moskva 1980.  
I. E. Grabar', Moja žizn', Avtomonografija, Moskva 1937.
  - 10 Siehe u.a.: V. P. Knjazeva, Zinaida Evgen'evna Serebrjakova, Moskva 1979; M. Kiselev, Maria Vasil'evna Jakunčikova, Moskva 1979.
  - 11 Zit. nach: I. Pavlov, Žizn' russkogo gravera, Moskva 1963, S. 70. – Übersetzung von mir – A.R.
  - 12 Adelaida Simonovič, geb. Bergmann, absolvierte in den 1870er Jahren die Bestužev-Kurse, zu dieser Zeit noch die einzige Möglichkeit für russische Frauen, eine Art Hochschulausbildung mit begrenzten Berufsmöglichkeiten zu erlangen. 1866 hatte sie gemeinsam mit ihrem Mann in Petersburg den ersten Kindergarten ins Leben gerufen, 1870 – einen Kindergarten in Tiflis und 1876 eine private Grundschule. Mit einer Reihe von Veröffentlichungen trug sie wesentlich zur Entwicklung der russischen Vorschulpädagogik bei; eine Leistung, die angesichts ihrer eigenen sieben Kinder nur durch die russischen Familienstrukturen möglich gewesen sein dürfte.
  - 13 M. K. Teniševa, Vpečatlenija moej žizni, Paris 1937.  
S. Ščerbatov, Chudožniki v ušedšej Ros-sii, New York 1955.
  - 14 I. Grabar', Moja žizn', ... S. 122. Übersetzung von mir – A.R.
  - 15 Zit. nach R. Berger, »Und ich sehe nichts als die Malerei« ... S. 275.
  - 16 Zit. nach B. Fäthke, Marianne Werefkin, ... S. 24.
  - 17 Ebenda, S. 25.
  - 18 Siehe ebenda, S. 36.
  - 19 Die Eltern des Graphikers M. Dobužinskij z.B. ließen sich 1879 scheiden, als der Junge knapp fünf Jahre alt war. Er wuchs wohlbehütet beim Vater auf und entwik-

kelte eine enge Beziehung zu seiner Amme und Kinderfrau. Die Mutter war als Opernsängerin an verschiedenen Provinztheatern engagiert, was nicht mit einem normalen Familienleben in Übereinstimmung zu bringen war. Nach der Scheidung nahm Elizaveta Timofeevna durch einen intensiven Briefwechsel mit ihrem früheren Mann dennoch Einfluß auf wichtige Entscheidungen, die ihren gemeinsamen Sohn Mstislav betrafen; nach 1893 hatte M. Dobužinskij regelmäßigen Kontakt mit der Mutter, die sich besonders um seine musikalische Erziehung kümmerte. Die Schilderung der Familiensituation von M. Dobužinskij läßt das Problematische der Beziehungen anklingen, aber auch das Bemühen aller Beteiligten, die Entscheidungen und Handlungen der anderen zu akzeptieren: »Ich lebte ohne meine Mama – sie hatte ihr eigenes Leben weit weg von uns, aber der Vater bemühte sich, daß ich meine Mutter nicht vergaß; ihre Abwesenheit in meinem Leben erklärte er damit, daß sie wegen ihrer Gesundheit nicht im ›nassen‹ Petersburger Klima leben könne – was die Wahrheit war – und ich wußte, daß sie am Theater angestellt war, in der Provinz, weit weg von uns, und ich stellte keine Fragen. Manchmal erhielt ich von ihr kurze Briefe und Segenswünsche. Der Vater schenkte mir Bücher mit der Aufschrift ›Von Mama‹. [...] Sie verschwand wieder aus meinem Leben [nach einem Besuch in Petersburg – A.R.], aber ich fühlte, daß es für mich *meine Mutter gibt* und daß meine Mutter etwas Besonderes ist, und ihr unbekanntes Leben weit entfernt von mir erschien mir als etwas sehr Wichtiges. Nach ihrer Abreise stellte sich bei mir ein Gefühl des Stolzes auf sie ein, und ich kam mir selbst schon ›groß‹ vor.« – Siehe M. V. Dobužinskij, *Vospominanija*, Moskva 1987, S. 306 (Übersetzung von mir – A.R.).

20 A. S. Golubkina, *Pis'ma*, ... S. 14. Übersetzung von mir – A.R.

21 Auskunft darüber geben u.a. die Untersuchungen G. Ju. Sternins über das künstlerische Leben in Rußland um die Jahrhundertwende, insbesondere die beigefügten

- Jahreschroniken. Siehe: G. Ju. Sternin, *Das Kunstleben Rußlands an der Jahrhundertwende*, Dresden 1976 (russ. 1970); ders., *Das Kunstleben Rußlands zu Beginn des zwanzigsten Jahrhunderts*, Dresden 1980 (russ. 1976); ders., *Chudožestvennaja žizn' Rossii 1900-1910-ch godov*, Moskva 1988.
- 22 Distanziert verhielten sich die russischen Künstlerinnen auch zur Frauenbewegung, sofern sie überhaupt damit in Berührung kamen. M. Baškircева und A. Ostroumova, zwei Künstlerinnen aus unterschiedlichen Generationen und mit verschiedenen Intentionen, lehnten eine Mitarbeit in der Frauenbewegung mit dem Argument ab, dadurch nur Zeit für ihre künstlerische Arbeit zu verlieren. M. Baškircева mag bei ihrem Besuch bei H. Auclert in Paris auch die soziale Distanz gespürt und sich in gewisser Weise der Frauenrechtlerin gegenüber überlegen gefühlt haben. Als die Medizinstudentin A. Pisareva A. Ostroumova 1898 den Vorschlag machte, doch in die »Liga zur Gleichberechtigung der Frauen« einzutreten, antwortete sie nach einigen Überlegungen, daß sie mit ihrer Arbeit und deren Anerkennung das Recht der Frauen auf Gleichberechtigung wohl am besten verteidigen und unter Beweis stellen könne. – Siehe: A. Ostroumova-Lebedeva, *Avtobiografičeskie zapiski*, ... S. 123.
- 23 Ebenda, S. 128. Übersetzung von mir – A.R.
- 24 Ebenda, S. 320 (Tagebuchaufzeichnung vom 1.12.1903). – Übersetzung von mir – A.R.
- 25 Ebenda, S. 321. Übersetzung von mir – A.R.
- 26 Zit. nach B. Fäthke, ... S. 33/34.
- 27 N. Simonovič-Efimova, *Zapiski chudožnika*, ... S. 47. Übersetzung von mir – A.R.
- 28 Ebenda, S. 231. Übersetzung von mir – A.R.
- 29 Zit. nach H. Gagel, Natalia Gončarova – »die inneren und äußeren Substanzen zu erfassen«, in: *Kritische Berichte*, H.1, 1988, S. 48.
- 30 A. Ostroumova-Lebedeva, *Avtobiografičeskie zapiski*, ... S. 206.