

Renate Berger

## **Ikonen der Moderne: Russische Künstlerinnen zwischen Orthodoxie und Avantgarde**

Ada Raev: Russische Künstlerinnen der Moderne (1870–1930). Historische Studien – Kunstkonzepte – Weiblichkeitsentwürfe. München: Wilhelm Fink Verlag, 2002. 451 S. Zahlreiche Farb- und Schwarzweißabbildungen.

Dass Männer und Frauen am Hinterkopf eine kleine, kahle Stelle tragen, die nur vom jeweils anderen Geschlecht wahrgenommen und kritisch beäugt werden kann, hat sich seit Virginia Woolf herumgesprochen; dass das von herrschenden Diskursen Unbeachtete eine Vitalität und Spannung aufzubauen imstande ist, die uns die Geschichte der russischen Avantgarde neu vor Augen führt, zeigt die Berliner Kunst- und Kulturwissenschaftlerin Ada Raev in einer Studie über russische Künstlerinnen der Moderne.

Für den Zeitraum von 1870–1930 werden die letztlich bis zu Peter I. zurückreichenden Wurzeln einer Avantgarde offen gelegt, die sich über die Achse Moskau-Petersburg-Paris-Berlin auch außerhalb Russlands Geltung verschaffte. In den zehner und zwanziger Jahren des 20. Jahrhunderts ist es insbesondere der von Paris ausgehende Siegeszug des Russischen Balletts unter Sergei Diaghilew, dessen Choreographien und Bühnenbilder ihre Inspiration, ihre rasanten Farb- und Formklänge der heimischen Volkskunst verdankte und seine Wirkung bis in die USA entfaltete.

Im Zuge der Perestroika, mit der Öffnung russischer Archive und Museumsdepots, in denen immer noch ungehobene Schätze lagern, wird sich in Zukunft eine Vielfalt der Positionen und Strömungen offenbaren, die Ada Raev durch ihre Recherchen in Russland selbst vorweggenommen hat; denn ein großer Teil der von ihr berücksichtigten Quellen ist im Westen gar nicht oder nur in Auszügen bekannt. Dasselbe gilt für russische Avantgardistinnen, deren Werk in Deutschland und den USA durch glanzvolle Ausstellungen der letzten Jahre zwar vorgestellt, aber in seinen Voraussetzungen noch wenig erforscht wurde. »Gendered relations« – ein Fremdwort für die Protagonisten und Protagonistinnen der Avantgarde selbst – stehen im Mittelpunkt der Untersuchung, weil sich allein aus der verdrängten, und sich doch immer wieder aufdrängenden Geschlechterproblematik die Bruchkanten von Ein- und Ausgrenzung erklären lassen, die für Künstlerinnen in Westeuropa andere, nicht immer vergleichbare Züge annahmen.

Welche Vorbilder, welche Ausbildungsmöglichkeiten, welche Ideen standen russischen Künstlerinnen zur Verfügung, die mit einem immer noch virulenten Geniekult konfrontiert waren, der sie qua Geschlecht ausschloss? Hier sind in erster Linie die Zarininnen sowie die der Aristokratie und schließlich dem Geldadel angehörende Mäzeninnen zu nennen, deren Macht oder Einfluss den Grund für eine neue Wertschätzung nicht nur der »hohen«, sondern schließlich auch der auch der Volkskunst legten. Die Herkunft aus wohlhabenden, gebildeten (oft jüdischen) Familien war eine Voraussetzung für die Finanzierung von Studienmöglichkeiten beim Abschluss oder an Sonderbedingungen geknüpften Zugang junger Frauen zu traditionellen Kunstakademien. Was Zürich für russische Studentinnen bedeutete, wurde Paris für Künstlerinnen: Ausbildungsort, Zuflucht – eine Stadt des Vergleichs, der Perspektiven, wo sie in den sich rasch bildenden russischen Enklaven Entlastung

von Zensur und häuslicher Kontrolle fanden und Anschluss an aktuelle Entwicklungen fanden.

Die ritualisierte Wahrnehmung der Kunstkritiker ließen Frauen aus dem Raster des Geniekults und der Vorstellungen über schöpferische, für Männer in Anspruch genommene Potentiale fallen; außerdem lang das Wissen um die Existenz bedeutender Künstlerinnen seit der Antike jenseits des allgemeinen Bildungshorizonts. Auch der zeitweise bestehenden George Sand-Kult oder Diskussionen der »Frauenfrage« in den sechziger Jahren des 19. Jahrhunderts änderte nichts daran.

Die in Russland verbreitete Unkenntnis feministischer Autorinnen, die sich in Westeuropa nach der Französischen Revolution zu Wort gemeldet hatten, ließ genau dort eine Leerstelle zurück, wo sich künstlerische Identitäten bildeten. Der daraus resultierende Mangel an Reflexionsmöglichkeiten führte zu einer Rückbesinnung auf die Orthodoxie – nicht um ihrer Inhalte, sondern um eines Versprechens willen, das nur in der Religion verkörpert lag: Intensität, Konzentration, Opferbereitschaft. Ins Weltliche überführt dienten diese Eigenschaften gerade Künstlerinnen fortan als Rechtfertigung für die Hinwendung zur Kunst.

Es ist ein Vorzug dieser Arbeit, die emotionalen Muster der Orthodoxie für den schöpferischen Prozess offen zu legen. Dem biologistisch verzerrten Blick, der nicht nur Frauen, sondern auch ihre Werke traf, suchten Künstlerinnen auszuweichen, indem sie sich dem sexuellen, dem Gleichheits-, sowie dem feministischen Diskurs verweigern und die in der Orthodoxie wurzelnde Ehrfurcht vor Bildern auf die Kunst übertrugen, um in der religiös verankerten, von Dostojewski bis zum Exzess favorisierten Leidenshierarchie jenen Platz einzunehmen, den ihnen niemand streitig machen wollte. Mariologie und Sophiologie, Frauenverehrung und -verachtung mit all ihren Schattierungen und Widersprüchen waren nicht voneinander zu trennen. Um sich als handelnde Subjekte zu erfahren, näherten Künstlerinnen sich dem einzigen Vor-Bild an, das auch Männern als unantastbar galt: »Die Ikone ist das, was wir werden müssen.«

Ada Raev legt ein faszinierendes Kapitel russischer Mentalitätsgeschichte vor, dessen Entwicklungsschritte anhand der sich schubweise vollziehenden kulturellen Umbrüche dargestellt und durch Fallbeispiele von Mäzeninnen, Künstlerinnen und Kunsthandwerkerinnen anschaulich gemacht werden. Hierzu hat sie bislang unbekanntes Material – Briefe, Tagebücher, künstlerische Stellungnahmen, Dichtungen – entdeckt, analysiert und die Grundlinien künstlerischen Handelns durch ihre Kenntnis der Gemengelage aus politischen, sozialen und künstlerischen Umwälzungen für ein westliches Publikum erschlossen. Ohne dieses Vorgehen blieben die Ursache für das auffällige Schweigen im Hinblick auf Sexualität und das Geschlechterverhältnis unklar. Die Angst, nicht ernst genommen, marginalisiert oder der Lächerlichkeit preisgegeben zu werden, war selbst im Pariser Atelier Julian, einer von Künstlerinnen vieler Nationalitäten genutzten Zuflucht, spürbar, wie Marie Bashkirtseff in ihrem weltberühmten Tagebuch enttäuscht bemerkte. Die Tabus zu beachten, kam einem verinnerlichten Denkverbot gleich – es war der Preis, der nach dem Bedeutungsverlust traditioneller Kunstakademien für die Zugehörigkeit zu radikalen informellen Gruppen gezahlt werden musste. Selbst so gefragte Künstlerinnen wie Natalja Gontscharowa, Warwara Stepanowa, Ljubow Popowa, Alexandra Exter, Wera Muchina verblieben im Bannkreis des manchmal wohl empfundenen, aber hartnäckig beschwiegenen Antagonismus der Geschlechter, wollte man seinen Platz an der

Spitze rasch wechselnder avantgardistischer Strömungen nicht aufs Spiel setzen, oder sie kultivierten eine Abwehr des weiblichen Lebensentwurfs bis an die Grenze zur Selbsterstörungen wie die aus armen Verhältnissen stammende Bildhauerin Anna Golubkina.

Die Hinwendung zur Abstraktion kann auch als Fluchtbewegung gelten: als Flucht vor politisch sanktionierten Inhalten, vor patriarchalen Denkmustern, sinngebenden Konstruktionen.

Künstlerinnen begaben sich nicht nur auf eine Reise ins Unbekannte, sie spannten auch im Ausland funktionierende Netzwerke und achten stets darauf, eifersüchtigen Kollegen von Nutzen zu sein oder suchten (wenn sie sich wie Gontscharowa zu einer Aktdarstellung verstanden hatten) den sofort auftauchenden Pornografieverdacht zu entkräften.

Sie genossen ihre tour de force durch alle Gattungen, sprengten Gattungsgrenzen und überließen sich einer ausgeprägten Experimentierfreude, die sich gleichermaßen auf Stoffmuster oder Bühnenbilder, Design oder Mischformen aus Malerei und Plastik, auf Dichtung, Theater oder den jungen Film erstreckte. Auch der Hang zur Theatralik, nach Raev ein durchgängiges Merkmal russischer Kultur, war ihnen nicht fremd. Regisseure, Tänzer, Darsteller, Modebewusste erhofften sich von ihnen zu Recht einen Innovationsschub, und die Bestückung öffentlicher Räume mit Denkmälern von nationaler Symbolkraft, wie es einigen Bildhauerinnen, allen voran Vera Muchina, gelang, zeigte die Bereitschaft, Dimensionen weiblichen Handelns über das bescheidene Kleinformat hinaus öffentlich Geltung zu verschaffen.

Selbst auf SpezialistInnen der russischen Avantgarde wartet in diesem grundlegenden Beitrag zur Kunst-, Kultur- und Mentalitätsgeschichte Russlands manche Überraschung. Seine Brisanz verdankt Ada Raevs opulent illustrierter Band den so bislang noch nicht gestellten Fragen, ihrer Methode, Innovationsschübe über Fallbeispiele anschaulich zu machen und der Tatsache, dass die großen Entwicklungslinien der Moderne auf eine besondere Weise mit autobiografischen und biografischen Informationen verbunden werden, weshalb ein faszinierendes, bis in die Details überzeugendes Gesamtbild entsteht.