

**Natalia Gontcharova – »die inneren und äußeren Substanzen
zu erfassen«**

An Stelle einer Einführung sei an das Urteil von Guillaume Apollinaire über Natalia Gontcharova anlässlich ihrer Ausstellung 1914 in Paris erinnert: »Natalia Gontcharova hat mutig Einflüsse der grossen französischen Maler aufgenommen. ... Dieser sublimen Kontakt mit der wahren westlichen Tradition hat der großen russischen Künstlerin den Geschmack und das Geheimnis der reichen östlichen Tradition erschlossen, die scheinbar endgültig in der russischen Volkskunst festgelegt, fixiert schien. Das umfangreiche Werk dieser fruchtbaren Künstlerin ist eine Steigerung der noblen und wahren Entwürfe der Kunst, die dank Cezanne auf die Impressionisten in Frankreich folgten. Darüberhinaus ist es eine Offenbarung dieser wunderbaren Freiheit des Dekorativen, die die östlichen Maler immer wieder zu den reichen Schätzen der Formen und Farben geführt hat. Gontcharova ist im Besitz einer Ästhetik, in der sich die großen Einsichten der heutigen Naturwissenschaft, die für den Geist so befriedigend ist, mit den reizvollen Feinheiten der östlichen Kunst verbinden. Vor allem hat sie diese moderne Brutalität hinzugefügt, die der Beitrag des metallischen Futurismus von Marinetti ist – und außerdem das verfeinerte Licht des Rayonismus, der der unmittelbarste und neueste Ausdruck der heutigen russischen Kultur ist. In allen ihren Werken enthüllt sich die Persönlichkeit von Natalia Gontcharova. Es ist ein einzigartiges Geschenk, immer wieder neue dekorative Elemente zu entdecken und die künstlerische Bedeutung der modernsten Themen und Gefühle darin wertschätzen zu können. Die Bewegung in ihrer Kunst ist ein Tanz, getragen vom Rhythmus des Enthusiasmus«¹

Sicher spricht aus Apollinaires Äußerungen eine gewisse Euphorie der Neu-entdeckung. Sie dokumentieren aber auch die Tatsache, daß Gontcharovas Werk 1914 als wichtiger Teil der Avantgarde von ihren Zeitgenossen wahrgenommen wurde. Natalia Gontcharova war in den letzten Jahrzehnten ausschließlich als Bühnenbildnerin und Kostümgestalterin bekannt. Ihr malerisches Werk wird erst neuerdings wieder entdeckt und in seiner Bedeutung für die Avantgarde der europäischen Kunst zwischen 1905 und 1915 gewürdigt. Im Katalog »Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930« heißt es 1979: »Gontcharova gehörte zusammen mit ihren russischen Kollegen und zahlreichen deutschen, französischen und italienischen Malern zu denjenigen, die damals »am Ruder« jenes Schiffes genannt »Kunst« standen, als es zu seinem langen und tückischen avantgardistischen Kurs aufbrach. Sie war die erste Frau, die eine derart bedeutende Position innerhalb dieser Bewegung in Rußland hatte.«²

Zum erstenmal begegnete ich ihren Bildern im Centre Pompidou in Paris, wo drei ihrer Werke neben denen ihres Lebensgefährten Larionov ausgestellt sind – und ich war sehr beeindruckt. In den Ausstellungen »Paris – Moscou« (Centre Pompidou 1979) und »Futurismo e Futurismi« (Venedig 1986), die auf den Zusammenhang zwischen italienischem und russischem Futurismus hinwies, war Gontcharova jeweils mit drei Werken vertreten. Seit etwa einem Jahr sind in der Sammlung Ludwig in Köln einige große Gemälde von ihr zu sehen. Anfang 1987 begegnete ich erneut einem weiteren Bild von ihr in der Ausstellung »Der blaue Reiter« in Bern.

1 Vorwort zu dem Katalog der Ausstellung »Gontcharova und Larionov« in der Galerie Paul Guillaume, Paris 1914, abgedruckt in: Mary Chamot, Nathalie Gontcharova, La Bibliothèque des Arts, Paris 1972, S. 123.

2 Galerie Gmurzynska, Köln 1979, S. 137.

Mit diesen Präsentationen sind auch schon die wichtigsten Zusammenhänge benannt: Gontcharovas Beziehung zu dem Kubismus in Paris, zu dem Futurismus in Italien und dem »Blauen Reiter« in München. Im Folgenden sollen die Gemeinsamkeiten, die sie mit den Künstlern ihrer Generation im Ausland und Europa verbinden, und ihre spezifische Auffassung von Formen und Motiven, mit denen sie sich von ihnen unterscheidet, untersucht werden.³

Wer war Natalia Gontcharova? Im Vergleich mit anderen Frauen in Europa am Anfang des 20. Jahrhunderts, die sich für den schwierigen Weg der Künstlerin entschieden, ist ihr Werdegang ungewöhnlich. Zwei Tatsachen haben sie begünstigt: sie kam aus einer kultivierten Familie und sie war Russin. Im 19. Jahrhundert als Angehörige der russischen Oberschicht aufzuwachsen, bot einem jungen Mädchen die besten Voraussetzungen: sie erhielt eine ausgezeichnete Erziehung, lernte Sprachen, Musizieren und Zeichnen, und ihr wurden mit Selbstverständlichkeit jene Bewegungsfreiheiten zugestanden, die sich für Frauen im Westen erst in den zwanziger Jahren abzeichneten. Es sei hier an andere Russinnen erinnert, die ähnlich radikal wie Gontcharova ihren Weg als Malerin gingen: Marianne Werefkin, Sonia Delaunay, Olga Rozanova, Ljubow Popova, Alexandra Exter, die zur Avantgarde vor und nach der Revolution gehörten.

Gontcharova wurde 1881 in Ladyjino, in der Nähe von Tula bei Moskau, als Tochter adliger, jedoch verarmter Eltern geboren. Ihre Großmutter war eine gebildete Frau, eine Tochter Puschkins, ihr Vater Architekt. Sie wuchs auf dem Land auf, wurde aber schon mit 11 Jahren nach Moskau geschickt, um dort das Gymnasium zu besuchen. Nach ihrer Gymnasialzeit schrieb sie sich an der Kunstakademie in Moskau für Skulptur ein. Bald lernte sie dort den Maler Larionov kennen, mit dem sie ihr Leben lang verbunden blieb. (Nachdem die beiden 55 Jahre zusammengelebt hatten, heiratete sie Larionov an ihrem 74. Geburtstag. Sie starb 1962 in Paris, er 1964). Drei Jahre (1900-1903) bildete sie sich als Bildhauerin aus, dann wendete sie sich der Malerei zu. Schon 1906 wurde sie zusammen mit Larionov nach Paris eingeladen, um dort auszustellen.

Nach ihrer Rückkehr 1907 entstand das »Selbstbildnis mit Lilien«.⁴ Aufrechtstehend stellt sie sich ins Bildzentrum, füllt das Bildformat bis zum obersten Rand aus, blickt aufmerksam, ohne besondere Anspannung oder Pose auf den Betrachter/die Betrachterin, also sich selber. Unauffällig gekleidet, wird der Blick weniger auf ihr Kostüm, als auf das Gesicht mit einem persönlichen, nicht idealisierten Ausdruck gelenkt. Betont werden die Backenknochen, die eigenartige Unterlippe und die breite Nasenspitze. Sie zeigt sich nicht beim Malen, sondern vor einer ganzen Wand von Bildern stehend. Die Szene ist wohl weniger im Museum, als vor ihren eigenen Werken zu denken. Im Jahr der Entstehung dieses Selbstbildnisses malte sie 60 Bilder.⁵ Gontcharova stellt sich zwischen Kunstwerke und ungeordnete, gelbe Lilien, also zwischen Natur und Kunst.

»Die Landschaft in Ladyjino« entstand 1906, ein Jahr vor dem Selbstportrait.⁶ In dieser frühen Phase orientierte sie sich an Gauguin und Matisse, was etwa ein Vergleich mit Matisse' »Bäume in Collioure« (1905) deutlich macht. Beide malen in großflächigen, intensiven Farbpartien mit linearen Kontrasten und gegeneinandergesetzten senkrechten und waagerechten Strichführungen des Pinsels, womit die Vorstellung von Weiträumigkeit entsteht. Wie Matisse bildet Gontcharova Raum durch Farbe, nicht durch Perspektive. Was Gontcharova bei Matisse beobachtete, übertrug sie in ihre eigene Erfahrung, in die Darstellung der Landschaft, die sie als Kind erlebte. Bilder von Matisse konnte Gontcharova im Original in den

3 Grundlagen dafür waren mir vor allem die Monografie von Mary Chamot, a.a.O. mit vorläufigem Werkverzeichnis, Abbildungen und Textdokumenten, sowie Camilla Gray, *The Russian Experiment in Art 1863-1922*, London 1962, inzwischen in verschiedenen Ausgaben auch in Deutsch erschienen.

4 Abb. Chamot, S. 163.

5 Chamot, S. 24.

6 Farbige Abb. Chamot, S. 25.

Sammlungen Moskauer Mäzene sehen, die erstaunlich früh französische Kunst des Nachimpressionismus sammelten. Sie wurden später auch ihre Mäzene. Ivan Morozow und Serge Tschukin besaßen eine Reihe Stilleben von Matisse, 26 Gemälde von Cezanne, 30 von Gauguin, 7 von Rousseau, 50 von Picasso, die sie zwischen 1900 und 1914 erwarben. Vor 1914 gab es in keinem anderen Land derart reiche Sammlungen modernster Kunst. Studenten und Künstler hatten zu diesen Sammlungen Zutritt.⁷

Gontcharova begründete ihren Verzicht auf die Bildhauerei: »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 eines Himmels im Frühling. Außerdem habe ich darauf verzichtet, weil ich in das Spiel des Lichtes und die Harmonien der Farbe verliebt war. Im Übrigen ist Rußland kein günstiges Land für die Skulptur. Das Klima ist dagegen. Der Spitzenschmuck der Kathedralen hat keinen Sinn in einem Land, wo 3, 4 Meter Schnee viele Monate des Jahres sie verbergen.«⁸

Das Jahrzehnt vor der russischen Revolution war eine Epoche intensiver künstlerischer Aktivitäten in Moskau. Larionov und Gontcharova gehörten zu den Initiatoren von Kunstausstellungen, finanziert von reichen Gönnern, die neben Matisse, Gauguin und anderen französischen Malern neue und alte russische Kunst zeigten. Camille Gray, die Kennerin dieser Periode, beschreibt Larionov und Gontcharova als »zwei Persönlichkeiten von fundamentaler Bedeutung in der Geschichte der modernen Kunst in Rußland.«⁹ Ihre Werke spielten eine vitale historische Rolle in der russischen Kunstszene vor 1914, und schafften wesentliche Voraussetzungen für die Arbeit von Malewitsch und Tatlin. Gontcharova und Larionov sammelten, sichteten und vermittelten nacheinander die lebendigsten und progressivsten künstlerischen Ansätze in Europa und Rußland. An ihrer Entwicklung läßt sich die Abfolge von internationalen und einheimischen Einflüssen beobachten, deren Synthese die Basis für Suprematismus und Konstruktivismus wurde.¹⁰

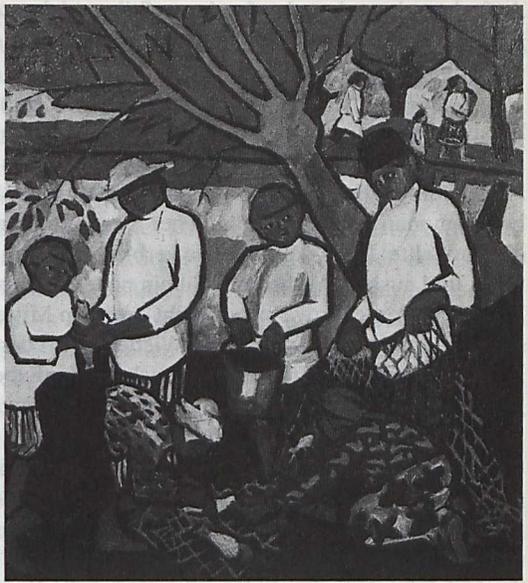
Zwischen 1906 und 1911 entstand in Rußland eine neoprimitive Bewegung – parallel zu Rousseau und Modersohn-Becker – deren Hauptvertreter Gontcharova und Larionov waren. Sie entwickelten einen bewußt »russischen« Stil, der auf einer Synthese aktueller europäischer Kunstrichtungen basiert, verbunden mit Zuwendung zur russischen Volkskunst, deren Direktheit und Einfachheit sie durch Gauguin und Rousseau sehen und schätzen gelernt hatten. Sie rezipierten Stickerien aus Sibirien, Ikonenmalerei, Persische Miniaturen, traditionelle Spielsachen und »Luboks« (das sind ländliche Holzschnitte): Dies waren die Quellen, aus denen Gontcharova und Larionov die Inspiration für ihren Neoprimitivismus bezogen, wie er sich z.B. in Gontcharovas Gemälde »Fischen« (1909/10) (Abb. 1) artikuliert. Ins Auge springen die starken blauen Konturen, die die Umrisse der Frauen, Männer und Gegenstände prägnant definieren. Zwei Frauen in roten Kleidern mit großen dekorativen Mustern nehmen Fische aus einem rot/gelben Netz, das ein Mann im weißen Kittel in die Höhe hält; daneben ein zweiter Mann, der einem Jungen einen Fisch gibt sowie ein weiterer Junge mit einem Eimer. Hinter den Figuren hebt sich der leuchtend ockerfarbene Stamm einer Weide vom Blau des Sees ab. Die Intensität der Farbwirkung wird durch Verwendung von 2 Komplementärkontrasten erreicht, die ihre Wirkung gegenseitig steigern: der Rot-Grün-Kontrast am oberen und unteren Bildrand, der Blau-Orange-Ocker-Kontrast dazwischen, wobei sich die Kraft des Ocker mit der Kraft einer Diagonalen verbindet.

7 Chamot, S. 9.

8 Chamot, S. 18.

9 Gray, S. 96/97.

10 Gray, ebd.



1 Natalia Gontcharova, Fischen, 1909.
Hutton Gallery New York.

Das Bildthema ist unspektakulär und einfach, eine für Gontcharova charakteristische Darstellung arbeitender Menschen mit dem Ausdruck von Gefühlen – Anstrengung, Wohlgefühl und Kommunikation – und einer stark dekorativen Bildwirkung.¹¹ Genreszenen wie diese waren in der Malerei des 19. Jahrhunderts sehr beliebt. Um die Jahrhundertwende galt die Darstellung des Alltags bei den avantgardistischen Künstlern als zu trivial. Gontcharova dagegen sieht ohne Herablassung auf diese Volksszene, was sich auch an der Wahl der Perspektive zeigt: auf gleicher Höhe mit ihrem eigenen Standort stellt sie uns die Szene vor Augen. Sie schafft Nähe, indem sie die Figuren an den vorderen Bildrand rückt. Distanz hätte sie durch die Sicht von oben erzeugen oder das Volk durch Untersicht idealisierend hinaufheben können – Sichtweisen, die sie vermeidet. Das Bild zeigt Einflüsse von Matisse und vor allem von Gauguin, dessen »Schraubenbäume« von 1891 sie etwa verarbeitete. Vergleichbar ist der Bildaufbau aus horizontalen und vertikalen Elementen, die Diagonale des Baumes und die Umsetzung in konturierte Farbflächen. Gauguin, der sogenannte »Wilde«, war ein wichtiges Vorbild für Gontcharova neben Matisse, von denen ausgehend sie ihre eigene Auffassung entwickelte. Was Gauguin bei den Menschen der Südsee suchte, die Rückkehr zu den Ursprüngen des Daseins, fand Gontcharova in der eigenen russischen Landschaft und ländlichen Lebensweise. Ein Blick auf die russische Ikonenmalerei erklärt auch ihre Vorliebe für dunkle, breite Konturen und weiße, flächig gestaltete Gewänder, so wie es etwa auch an einem Fresko von 1235 »Engel am Grabe Christi« zu beobachten ist.

Gontcharova teilt ihr Werk in folgende Phasen ein:
1901-1906 Periode des Impressionismus und Divisionismus
1906-1911 Zeit der Synthese: Kubistische und neoprimitive Werke
1911-1914 Futurismus und Rayonismus.¹²

Sie selber betont die Gleichzeitigkeit verschiedener Stile in ihrem Werk. Dieses Experimentieren mit unterschiedlichen Möglichkeiten, das unbekümmerte

11 A. Sarabjanow, in: Katalog »Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1863-1930«, S. 134.

12 Chamot, S. 17.

Aufgeben eines einmal gefundenen Stils nach kurzer Zeit zugunsten neuer Findungen, ist auch bei einigen anderen Künstlerinnen wie z.B. Hannah Höch oder Meret Oppenheim zu beobachten.

Am Anfang ihrer letzten, reifsten Phase steht »Der Phönix«¹³ 1911 (Abb. 2): Ein Fabelwesen aus der Antike, dessen Lebensdauer 972 Menschenalter beträgt. Nach Herodot wurde er im ägyptischen Heliopolis verehrt, wohin er alle 500 Jahre zurückkehrt. Diese Schilderung läßt sich auf den ägyptischen Sonnenvogel beziehen, den man sich in adlerähnlicher Gestalt mit purpur- und goldfarbenem Gefieder vorstellte. Nach der Legende verbrennt er sich selbst, wenn er sein Ende nahen fühlt, und aus der Asche entsteht ein neuer Phönix. Also ein Motiv der Wiedergeburt, von Gontcharova sicher nicht – wie im Mittelalter – als Christussymbol verstanden, sondern als Symbol der Wiedergeburt der Kunst aus der Tradition, der sie sich stark verbunden fühlte. Entsprechend der Fabel hat Gontcharova das Gefieder gold- und purpurfarbig gestaltet. Der Phönix – mit kräftigem Körper und kämpfberiten Krallen – steigt jedoch nicht aus der Asche, sondern aus dem Feuer empor. Die Energie des Aufstiegens wird durch die schräg nach aufwärts führende Linie des Bauches deutlich, sowie durch die aufwärts weisenden Bogenlinien, die parallel gesetzt sind. Die Visualisierung einer dynamischen Bewegung war das Hauptthema des italienischen Futurismus, der 1909 proklamiert und von Gontcharova zur Zeit der Entstehung dieses Bildes rezipiert wurde. Sie gehörte zu den ersten russischen Malern, die sich mit futuristischen Anregungen auseinandersetzten. Zur gleichen Zeit, 1911, gestaltete Kandinsky die Aufbruchstimmung der Künstler ebenfalls in einem Symboltier: »Lyrisches« (Abb. 3). Beide Tiere sind bildfüllend vor den Hintergrund des Himmels gesetzt; mit kraftvoller Bewegung heben beide fast vom Boden ab. Bei Kandinsky bleiben die Tannen klein am Boden zurück, das Pferd fliegt geradezu durch die Luft – seine Bauchlinie ist annähernd horizontal gestreckt – mit einem grünen Jockey als Reiter. Vergleichbar mit Gontcharovas »Phönix« ist die Flächigkeit der Farben, ihre Intensität und Leuchtkraft, gesteigert durch die Härte des schwarzen Strichs. Vergleichbar ist auch die Ausrichtung der Tierkörper nach links, entgegen der Sehgewohnheit von links nach rechts ein Bild anzusehen,

2 Natalia Gontcharova, Phönix, 1911. Privatsammlung Paris.



3 Wassily Kandinsky, Lyrisches, 1911. Rotterdam.



um die Kraft der Bewegung zu intensivieren. Das Gemeinsame dieser Bilderfindungen, die die Aufbruchstimmung der Kunst ihrer Zeit zum Ausdruck bringen, ist evident. Kandinsky und Gontcharova kannten sich gut; er lud sie z.B. zur Ausstellung des »Blauen Reiters« 1912 nach München ein. Wichtig sind die Unterschiede: während Kandinskys Reiter sich über die Materie, die Erde, zu erheben versucht, mit der Intention, sie zu überwinden, die Kandinsky immer wieder betont hat, ist in Gontcharovas Darstellung der Bezug zur Materie des Körpers und der Erde entscheidende Voraussetzung der Erneuerung des Phönix und der Kunst. Auffallend ist dagegen die Tendenz zur Auflösung der körperlichen Materie auch des Pferdes bei Kandinsky. Ein unterschiedliches Verhältnis zur Materie scheint hier seinen Ausdruck zu finden. In Kandinskys Auffassung kann sich »das Geistige in der Kunst« nur durch Überwindung des Materiellen entfalten. In Gontcharovas Auffassung findet die Erneuerung der Kräfte des Geistes gemeinsam mit denen des Körpers statt. Der christlichen Körper-Feindschaft, die hinter Kandinskys Absicht der Überwindung der Materie steht und die Grundlage männlichen Denkens geworden ist, stellt Gontcharova ihre Version der Verbindung von Geist und Materie gegenüber. Auch ihre theoretischen Äußerungen sind Hinweise auf dieses andere Grundverständnis, das die Bindung des Geistes an den Körper im Unterschied zu Kandinsky akzeptiert. An bedeutender Stelle, im Vorwort des Kataloges ihrer Gesamtausstellung in Moskau 1913, formuliert sie dezidiert ihre Grundauffassung: »Wenn ich mich mit der Gesellschaft in Konflikt befinde, so nicht deshalb, weil es ihr an Verständnis für die Prinzipien der Kunst im Allgemeinen fehlt, auch nicht wegen meiner individuellen Besonderheiten, die niemand zu verstehen genötigt ist. Es ist notwendig, die Welt um uns herum in ihren ganzen Klarheit und Vielfalt zu begreifen, und dabei die innere Substanz ebenso wie die äußere zu erfassen.«¹⁴

Sie insistiert auf der Vielfalt und den Unterschieden, die es in der Realität der Welt gibt. Sie möchte die Unterschiede der »äußeren und inneren Substanzen« gewahrt wissen. Damit steht sie im deutlichen Gegensatz zu Kandinsky. Man erinnere sich an bekannte Äußerungen wie: »Der Blick (des Künstlers) geht durch die harte Hülle, durch die äußere Form zum Inneren der Dinge hindurch«; oder: »Die abstrakte Malerei verläßt die 'Haut' der Natur, nicht aber ihre Gesetze.«¹⁵

In ihrem Denken gibt es offensichtlich nicht Kandinskys Wunsch nach Auflösung der Materie, um zu ihren Gesetzen vorzudringen, nicht nur »Entweder-Oder«, sondern ein Bewahren und Beachten beider Bereiche, der »inneren und äußeren Substanzen«. Sie negiert nicht den einen Bereich der Realität zugunsten des anderen. Auf dieser Grundlage geht es ihr darum, »auf bessere und klarere Weise die Gegenwart in ihren ganzen lebendigen Schönheit zum Ausdruck zu bringen«, wie sie es mit Entschiedenheit formuliert.¹⁶

Am 12. Februar 1912 fand im Museum des Polytechnikums in Moskau eine Diskussion statt, an der Kandinsky, Koubin und David Bourliouk, Gontcharova und andere teilnahmen. Im Verlauf des Abends nahm sie Stellung gegen die abstrakte Kunst. Am Tag danach sandte sie den folgenden Text mit der Bitte um Veröffentlichung an Moskauer Zeitungen: »Der Kubismus ist eine gute Sache, aber nicht ganz neu. Die Frauen aus Stein bei den Skythen, die russischen Puppen aus bemaltem Holz, die auf Märkten verkauft werden, sind in kubistischer Auffassung ausgeführt. Es sind zwar Skulpturen, aber der Ursprung des Kubismus in der Malerei, sogar in Frankreich, waren Skulpturen, gotische ebenso wie die der Neger. – Im Verlauf des letzten Jahrzehnts war der erste, der in der kubistischen

14 Vorwort des Katalogs ihrer Gesamtausstellung Moskau 1913, in: Chamot, S. 115.

15 W. Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Rowohlt Nr. 19, 1956, S. 87.

16 Chamot, S. 116.

Art in Frankreich arbeitete, der begabte Künstler Picasso und in Rußland meine bescheidene Wenigkeit. Gewiß verleugne ich nicht meine eigenen Werke, die in kubistischer Weise ausgeführt wurden...« Es folgt eine Kritik an abgelöster Theoriebildung und der Hinweis auf die Bedeutung der Fortsetzung der Tradition: »Deshalb stelle ich fest, daß der dargestellte Gegenstand immer von Bedeutung war und es auch bleiben wird, und daß die Art wie er dargestellt wird, von gleich großer Wichtigkeit ist. Ich stelle fest, daß jeder Gegenstand in unzähligen Formen dargestellt werden kann, die alle schön sein können, ganz gleich mit welcher Theorie sie koinzidieren.«¹⁷ Diese Erklärung war eine vehemente Stellungnahme gegen die abstrakten Tendenzen und für die Beibehaltung des Gegenstandes in der Kunst der Moderne.

Aufgrund dieser schriftlichen Äußerungen und Beobachtung ihrer Bildauffassung komme ich zu folgender These: Gontcharova intendiert die Balance der »inneren und äußeren Substanzen« in ihren Bildern, sowie die Spannung zwischen freier Konstruktion und Akzeptieren der Gegenständlichkeit der Welt. Nach allem was ihre Werke zeigen, ist das nicht als weibliches Zögern, sondern als Beharren auf der Spannung zwischen der menschlichen Fähigkeit zur Neukonstruktion und Akzeptieren der realgegebenen körpergebundenen Gegenstandswelt zu verstehen. Sie konstruiert keine »gegenstandslose Welt«, wie der mit ihr befreundete Malewitsch oder Kandinsky und Larionov. Gontcharova verweigert sich damit der Modernität in einem ganz entscheidenden Punkt.

Ich kann mich des Eindrucks nicht erwehren, daß Gontcharova, Malewitsch und Kandinsky am Anfang einer Tendenz stehen, die heute erst voll sichtbar wird. Stellen wir die Fortsetzung dessen, was um 1910 in der Kunst vorweggenommen wird – die Überwindung der Materie – in einen Gesamtzusammenhang, drängt sich die folgende Interpretation auf: Die totale Neukonstruktion der Welt bis zur Gegenstandslosigkeit und Aufhebung der Materie ist dem männlichen Geist vorbehalten, während die Erhaltung der körperlichen Substanz an weibliche Fähigkeiten delegiert – und zugleich als spezifisch weibliche Leistung ignoriert und entwertet wird. Z.B. die »innere und zugleich äußere Substanz« eines Materials wie Glas zeigt Gontcharova in dem Gemälde »Spiegel« 1911.¹⁸ Die Spiegelfläche zeigt Raumtiefe, vielleicht eine Ecke des Zimmers, das nicht zu sehen ist. Glas in Seitenansicht wird durch den blauen Streifen rechts angedeutet, daneben in Aufsicht von der Seite die Oberfläche in schimmernden Blau-, Grau- und Rosatönen. Gontcharova stellt drei Eigenschaften von Glas dar: Oberfläche, Substanz und Spiegeleffekt. Eine eigenständige Weiterführung der kubistischen Versuche, verschiedene Ansichten eines Gegenstandes im Raum gleichzeitig auf der Malfläche zur Erscheinung zu bringen, ohne dabei – im Unterschied zu vielen Kubisten – die Gegenständlichkeit aufzulösen.

Ein Beispiel für das, was Gontcharova in ihrer Gegenwart für bildwürdig hält, ist das Gemälde »Die Wäsche« 1912 (Abb. 4).¹⁹ Ihre Initialen erscheinen an bedeutender Stelle im Bild, auf dem Bügeleisen, d.h. sie gibt dem Bügeleisen Bedeutung durch die Verbindung mit ihren Initialen. Gontcharova stellt seine Funktion dar, zeigt das Bügeleisen zugleich von der Seite und von unten, zeigt, wie die Fläche des Eisens die Wäsche flächig glättet durch Bewegung des Bügeleisens an seinem Griff, dessen Umriß sie verdoppelt – ein optisches Mittel des Futurismus. Die Schrift oben im Bild in altertümlichem Russisch heißt soviel wie »Wäscherei«. Im Zentrum weiße Herrenhemden neben den Spitzen weiblicher Kleidung. Die Menge der zu bügelnden Kragen und Manschetten deutet sie ebenfalls durch Wie-

17 Chamot, S. 113/4.

18 Farbige Abb. Gray, S. 121.

19 Farbige Abb. Chamot, S. 51.

4 Natalia Gontcharova,
Die Wäsche, 1912.
Tate Gallery London.



derholung ihrer Umriss an. Gontcharova überträgt das futuristische Thema »Bewegung von Maschinen« in ihren eigenen Erfahrungsbereich, verbindet ihre Realitätserfahrung (das Hemd trägt die Initialen M. L.) mit der Formensprache der Avantgarde. Eine vergleichbare Thematisierung von »Wäsche« im Kubismus oder Futurismus ist mir nicht bekannt. Zu erinnern ist an Picassos »Büglerin« von 1904, um dem Mißverständnis entgegenzutreten, daß es sich um ein spezifisch weibliches Thema handeln könnte. Offensichtlich hat Gontcharova ein anderes Darstellungsinteresse, wenn sie den Akzent von der äußeren Erscheinung der Frau auf die weibliche Arbeit selbst verlagert.

Mehr als irgendein anderer zeitgenössischer russischer Künstler wendet sie, wie die italienischen Futuristen, ihr Interesse Maschinen zu. Die Kompliziertheit elektrischer Maschinen war für Gontcharova von besonderem und konstanten Interesse. Titel ihrer Bilder heißen »Elektrische Maschine« »Dynamo-Maschine«, »Elektrizität« und »Elektrische Lampen«. Gontcharova war zugleich abgestoßen

und fasziniert von Technik und Maschinen.²⁰ Sie war sensibel für die positiven und negativen Auswirkungen der Technik auf Menschen und nahm das unterschiedliche Verhältnis von Frauen und Männern zur Technik wahr. Sie erlag nicht, wie die Futuristen, blind der Faszination der neuen technischen Möglichkeiten. Zur Zeit der Erfindung des Flugzeugs stellte Gontcharova das erstaunliche »Zusammentreffen eines Flugzeugs mit einer Eisenbahn«, 1912, dar.²¹ Im Bildmittelpunkt steht ein kleiner Mann, der die ungeheueren mechanischen Energien offensichtlich kaum zu kontrollieren vermag.

Ein anderes Bild hat den Titel »Die Weberin« oder »The Machines Engine« 1913 (Abb. 5) (zu übersetzen wie: »Der Motor der Maschine«, »Das Energiezentrum« oder »Das Herz der Maschine«). Gezeigt wird ein Webstuhl im Licht einer Lampe, deren Umriss sich vielfach wiederholen – Zeichen für deren Bewegung durch die Erschütterung des Webstuhls bei der Arbeit. Zugleich erscheinen mehrfach Lampenumrisse im Hintergrund – Hinweis auf eine Halle mit vielen ähnlichen Webstühlen. Auf den Rollen erscheint als Teil der Maschine die Silhouette einer Frau, die über die Fäden gebeugt ist. Ihre Füße und Beine fehlen allerdings. Gontcharova zeigt die äußeren Bedingungen der Arbeit und den inneren Zustand der Frau, die Irritation ihrer Selbst- und Körperwahrnehmung durch die Monotonie der Arbeit. Nicht nur, daß sie das Gefühl für ihre Füße und Beine verloren hat, auch das Gesicht fehlt ihr. Die Fäden, die sie zwischen Kämmen und Halterung zu ordnen hat, sind zugleich Teil ihres Gesichts geworden. Mit dieser Visualisierung eines physischen und psychischen Zustandes nimmt sie surreale Elemente vorweg.

Ebenso wie Flugzeug, Elektrizität und Motoren gehört das Fahrrad zu den neuen technischen Errungenschaften, die zu Beginn unseres Jahrhunderts begeistert begrüßt wurden. Der italienische Futurist Mario Sironi stellte 1916 einen Radfahrer in der Stadt dar.²² Fahrrad und Fahrer bilden eine dunkle Einheit, seine Arme und Beine sind die Fortsetzung der Fahrradkonstruktion. Schräg nach unten geht die rasante, leicht dämonisierte Fahrt auf der Asphaltstraße.

Drei Jahre früher entstand »Der Radfahrer« 1912/13 von Gontcharova (Abb. 6). Die bildfüllende Figur ist in einer großstädtischen Geschäftsstraße gezeigt. Die Reklameschrift – zu entziffern sind »Hut«, »Seide« und »Faden« – erscheint sogar auf seinem Körper. Die Steine der Straße bilden sichtlich Widerstand gegen sein Vorwärtskommen, dennoch visualisiert die Verdoppelung von Rädern und Gestell schnelle Bewegung. Kräftige Hände halten den dreifach gemalten Lenker. Die Energie der Bewegung des Mannes, dessen Kraft aus dem Becken, Rücken und Beinen kommt, ist in der Anschauung genau nachvollziehbar. Gontcharova zeigt die Leistung des Menschen und die Leistung der Maschine als etwas je Spezifisches. Dieser Mensch hat die Technik im Griff, seine Mühe dabei wird jedoch nicht gelegnet.

Gleichzeitig mit der Thematisierung der neuen technischen Entwicklungen und dem unterschiedlichen Verhältnis der Menschen dazu, setzt Gontcharova sich erneut mit dem Licht in der Natur auseinander. In ihrer produktivsten Phase 1912/13 existiert bei ihr offensichtlich das Bedürfnis, sich der Spannung zwischen den Formen technischer Konstruktion und Formen der Natur zu stellen, was sie z.B. mit dem Gemälde »Frühling« tut.²³ In ihrer russischen Umgebung gibt es keinen Maler, bei dem eine derartige Spannweite des künstlerischen Werkes zu beobachten ist.

Zugleich amüsiert und bewundernd schreibt Diaghilev über die Moskauer Kunstszene jener Jahre: »20 Kunstrichtungen werden in einem Monat geboren.

20 Farbige Abb. Chamot, S. 59.

21 Chamot, S. 143.

22 Abb. Katalog »Futurismo e Futurismi«, Venedig 1986, S. 245.

23 Abb. Katalog »Künstlerinnen International 1877-1977«, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1977, Tafel 3.



6 Natalia Gontcharova, *Der Radfahrer*, 1913.
Russisches Museum Leningrad.

5 Natalia Gontcharova, *Die Weberin*, 1913.
The Grosvenor Gallery London.

Der Futurismus, der reine Kubismus sind bald Antike, Vorgeschichte. Drei Tage später ist man rückwärts gewandte Feuerwehr... Der berühmteste dieser avancierten Maler ist eine Frau. Sie nennt sich Natalia Gontcharova. Kürzlich hat sie 700 Bilder ausgestellt, die »das Licht« darstellen.«²⁴

Im Katalog zu der Ausstellung ihres Gesamtwerkes von 768 Gemälden²⁵ formuliert sie ihr Selbstverständnis und ihre Rolle bei der Entstehung des Rayonismus: »Die Quelle der Kunst befindet sich im Osten und in uns selber... Nachdem ich sorgfältig alles studierte, was in dieser Art möglich ist und nachdem ich die Ehre hatte, gemeinsam mit westlichen Künstlern im Westen ausgestellt zu sein, ziehe ich es jetzt vor, einen neuen Weg zu entdecken. Dabei immer alle Entdeckungen und Eroberungen zeitgenössischer Kunst benutzen... Ich werde die Theorie des Rayonismus von M. Larionov anwenden, die ich entwickelte, ... meine individuelle Inspiration mit den objektiven Gesetzen der Malerei in Verbindung bringen.«²⁶ In dieser Formulierung kommt ihr Bemühen zum Ausdruck, ihren Lebensgefährten als Erfinder der Theorie erscheinen zu lassen und doch auch ihren eigenen Anteil daran nicht zu leugnen.

Nach der Theorie des Rayonismus sieht das Auge nicht die materiellen Objekte, sondern nur die Strahlen, die vom Objekt ausgehen, oder von ihm reflektiert werden. Larionov und Gontcharova gehen in ihrer Theoriebildung aus von einer Formulierung in Leonardos Notizbüchern, der ebenfalls beobachtete, daß der Betrachter nicht das wirkliche Objekt, sondern nur die Summe jener Strahlen sieht, die das Auge erreichen. Der Künstler/die Künstlerin benutzt die Schnittpunkte dieser Strahlen im Raum, um neue Formen zu entwickeln, wählt Verbindungen nach eigener Entscheidung und nach den Gesetzen der Farbe.

Die Struktur der Werke aus Gontcharovas rayonistischer Phase bestehen aus farbigen Strahlen, die von erkennbaren Gegenständen ausgehen. Die Lichtstrah-

24 Chamot, S. 62.
25 Chamot, S. 60.
26 Chamot, S. 114, 115.

len haben die Farbe der Gegenstände, die das Licht reflektieren. Dies ist etwa zu beobachten in dem Gemälde »Gelb-grüner Wald« (Centre Pompidou, Paris) oder »Katzen« (Guggenheim-Museum, New York). In Larionovs rayonistischen Werken der gleichen Zeit besteht die Bildstruktur ebenfalls aus farbigen Strahlen; die Gegenstände, von denen das Licht ausgeht, sind jedoch stärker zurückgenommen, deformiert oder aufgelöst, z.B. in den Gemälden »Straße mit Laternen« 1912 (Guggenheim-Museum, New York) oder »Rayonismus Rot und Blau« 1911 (Sammlung Ludwig, Köln).²⁷

Wider Erwarten gibt es aus dem Jahr 1913 eine »Abstrakte Komposition« von Gontcharova.²⁸ Bei näherer Betrachtung sind jedoch außer geometrischen Flächen und Körpern wie Pyramiden, Rechtecken, Zylinder auch Treppenstufen zu erkennen. Sie verbindet geometrische Körper mit sphärischen Raumvorstellungen. Der orangefarbene Zylinder läßt durch seine Position im Bild an Sonne denken, zumal das blaue Dreieck darunter an eine Bergspitze erinnert. Nach unten nimmt das Dreieck allerdings wieder die Gestalt eines liegenden Rechtecks mit dunkelblauen Seitenwänden an. Oder ist das Dreieck ein Zelt, ein blaues Himmelszelt, ein Himmel, der ein Haus ist? Kommt die Sonne die Treppe herunter? Gontcharovas Spiel mit der Bedeutung von Gegenständen ist keineswegs abstrakt. Sie abstrahiert von den gewohnten Konnotationen und setzt neue Assoziationen frei, eben dadurch, daß sie am Gegenstand festhält. Ein ähnliches Insistieren auf der Gegenständlichkeit der Welt ist bei Gabriele Münter zu beobachten, die konsequent bei ihrer Auffassung blieb, auch als ihr Partner Kandinsky seit 1910 seine abstrakten Werke schuf.

Gontcharovas künstlerische Entwicklung wurde durch den Ersten Weltkrieg entscheidend gestört. Nachdem Larionov als Soldat lebensgefährlich verletzt und lange Zeit krank war, verließen beide Moskau und gingen auf Einladung von Diaghilev 1915 nach Paris. Sie begleitete dessen Theatergruppe nach Spanien, wo sie nachhaltig von der Eigenart spanischer Frauen und deren Kostümen inspiriert wurde. Insgesamt verlor ihre Malerei im Exil an Kraft. Ihre ganze Energie richtete sie in Paris auf das Theater, fast bis zu ihrem Tod 1962.

Ich versage mir eine abschließende Verallgemeinerung, möchte jedoch daran erinnern, daß in den Werken vieler Malerinnen ein besonderes Insistieren auf der Verbindung von »äußeren und zugleich inneren Substanzen«, ein Erfassen der Realität von Körpern und zugleich Expression inneren Lebens zu beobachten ist. Dies trifft zu für S. Anguissola, A. Gentileschi, A. Kauffmann, B. Morisot, M. Cassatt, S. Valadon, Gwen John, P. Modersohn-Becker, G. Münter, K. Kollwitz, M. Lassnig, Ch. Näher und andere. Gontcharovas Verhältnis zur Avantgarde gilt keineswegs für alle Künstlerinnen, gibt es doch auch hervorragende Malerinnen, die den Weg der Abstraktion gegangen sind. Die vergebliche Suche nach einer für alle Künstlerinnen gleichermaßen verbindlichen Qualität in der künstlerischen Verarbeitung der Moderne würde nur männliche Denkstrukturen der Klassifizierung reproduzieren. Ich sehe in Natalia Gontcharovas Werk gleichwohl eine spezifisch weibliche Realitätserfassung in einer für sie eigentümlichen, individuellen Ausprägung.²⁹

27 Abb. in: Evelyn Weiss, Russische Avantgarde 1910-1930, Sammlung Ludwig, Köln 1986, S. 73.

28 Abb. Chamot, S. 55.

29 Carol Gilligan, Die andere Stimme, Lebenskonflikte und Moral der Frau, München/Zürich 1986, S. 82 und 42; Hanna Gagel, Weibliche Auffassung in der Malerei von Frauen, in: Christa Köppel, Ruth Sommerauer (Hrsg.), Frau – Realität und Utopie, Zürich 1984, S. 227f.; Hanna Gagel, Sofonisba Anguissola, eine rollenüberschreitende Malerin, in: kritische berichte, 1986, Heft 3, S. 5.