

Katharina Sykora

**»Als Frauen haben sie gemalt, konstruiert, gekämpft. Als Künstler und Genossen sind sie in die Geschichte eingegangen.«<sup>1</sup>**

Das Symposium »Frauen – Kunst – Revolution«, Frankfurt am Main, Künstlerhaus Mousonturm, 26./27.3.1992

Im Zusammenhang mit der Ausstellung »Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932«<sup>2</sup> in der Frankfurter Schirn lud das Frauenreferat des Dezernats Frauen und Gesundheit der Stadt zu einer zweitägigen Vortragsreihe »Frauen – Kunst – Revolution« ein. Anliegen der Initiatorin Gisela Kraut war es, über die »Innovationen und spezifischen Ausdrucksweisen der Künstlerinnen in dieser Zeit radikaler gesellschaftlicher Umbrüche«<sup>3</sup> zu diskutieren.

Allen sieben Vorträgen war gemeinsam, daß sie von der Prämisse der Geschlechterdifferenz als Basis ihrer Analysen ausgingen. Eine solche Perspektive hat gerade angesichts des russischen Kubofuturismus, Konstruktivismus und Suprematismus ihre spezifische Brisanz. Scheinen wir es doch auf den ersten Blick mit einem kunsthistorischen Befund zu tun zu haben, demzufolge die formalen Differenzen zwi-

schen den Werken von Künstlern und Künstlerinnen weitgehend aufgehoben scheinen. Auch die hohe Zahl der beteiligten Künstlerinnen und ihre offensichtlich selbstverständliche, da unkommentierte Präsenz in den frühen russischen Avantgardegruppen läßt zunächst die soziale Gleichstellung innerhalb der damaligen künstlerischen Kontexte vermuten. Inwieweit dies der künstlerischen und sozialen Realität entsprach, war primärer Gegenstand der Diskussion.

Der erste Vortrag von Ada Raev war der futuristischen Buchkunst russischer Avantgardistinnen gewidmet. Sie ging dabei von den Vorläuferinnen Elena Polenova und Anna Ostroumova-Lebedeva aus, die bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts, sowohl von der neo-russischen bäuerlichen Volkskunst als auch von der westeuropäischen Buchkunst eines Walter Crane beeinflusst, die Illustration aus ihrer dienenden Funktion im Verhältnis zum Text befreiten. Dies war eine wichtige Voraussetzung für die Entwicklung hin zum Künstlerbuch, die erst die nächste Generation russischer Avantgardékünstlerinnen wie Elena Guro, Natalja Goncarova, Olga Rozanova, Alexandra Exter und Varvara Stepanova in ihren futuristischen Büchern vollzogen. Ada Raev verstand ihre Untersuchung jedoch nicht als Re-Konstruktion einer »weiblichen Genealogie« von Vertreterinnen avantgardistischer Buchkunst, einem Genre, das wegen seiner Nähe zum Kunsthandwerk gerne als bevorzugtes Betätigungsfeld für Frauen mißverstanden wird. Für sie legte die intensive Hinwendung der Künstlerinnen zur Buchgestaltung vielmehr die Frage nahe, inwieweit gerade die »nicht etablierte bzw. sich im Umbruch befindliche Druckgraphik für Künstlerinnen eine Chance bot, sich zu artikulieren, ohne von vornherein mit festgefühten Vorbildern und Mustern konfrontiert zu werden.«<sup>4</sup> Anhand von zum Teil noch unveröffentlichten Beispielen belegte sie diese Hypothese. So gelang es den russischen Künstlerinnen nicht nur Text, Illustration und Ornament in einen unhierarchischen ästhetischen Gesamtzusammenhang zu bringen, sondern sie trieben die enge Korrespondenz zwischen bild- und sprachkünstlerischen Zeichen

so weit, daß sich deren Grenzen verwischten. Daß zu dieser Offenheit und ständigen Erneuerung als künstlerischem Prinzip auch eine Thematisierung des Geschlechterverhältnisses gehörte, zeigte Ada Raev am Beispiel der Illustrationen von Rozanova und Malevic zur zweiten Ausgabe von »Spiel in der Hölle« von A. Krucenych, 1916. In spielerischer Weise, von Witz und Schärfe gleichermaßen geprägt, werden hier Teufel und Teufelin in einen kämpferischen, »regelrechten körpersprachlichen Dialog«<sup>5</sup> zueinander gesetzt.

Im Anschluß sprach Hubertus Gaßner über das Maschinen-Motiv in Werken russischer Künstlerinnen. Im Vergleich zu ihren Kollegen Puni, Malevic, Rodcenko, besonders aber zu den Arbeiten Ballas, arbeitete er als Spezifikum der Künstlerinnen heraus, daß sie die Thematisierung der Maschine auch in traditionell weiblichen Lebenszusammenhängen lokalisierten, etwa in Bildern wie »Die Wäsche«, »Die Uhr« oder »Die Webmaschine« bei Goncarova, »Die Küche«, »Die Näherin« bei Udalcova. Dabei ging es ihnen nicht um eine abstrakte, positiv besetzte Maschinenfaszination, sondern um die künstlerische Umsetzung der realen Spannungen, die die Verknüpfung Mensch-Maschine mit sich brachte. Diese sozialen Ambivalenzen in künstlerische Formenkonflikte umgesetzt zu haben, ist nach Hubertus Gaßner der Verdienst der russischen Avantgardistinnen gewesen. Bei männlichen Künstlern hingegen überwog die Technikbegeisterung, die zur Flucht in puristisch geprägte Allmachtsphantasien führte, geprägt von der Überzeugung, als Künstler-Ingenieur eine von Grund auf neue Welt in all ihren Teilen durchkonstruieren zu können.

Zum Abschluß des ersten Tages hielt Ludmila Vachtova, eine der wenigen Wissenschaftlerinnen im deutschsprachigen Raum, die schon seit den 70er Jahren konsequent über russische Avantgardékünstlerinnen arbeitet, eine Rede, die sie »keine Rede« nannte und die doch eine sehr poetische Hommage, ein verbales »Denkmal« im engeren Wortsinn war. Darin ging sie auf die Wortgewalt ein, die die Flugblätter, Kampfschriften und Manifeste der russischen

Avantgardenkünstler prägte. Die Künstlerinnen äußerten sich hingegen ausschließlicher in ihren bildnerischen Werken, sie »verfielen nur ausnahmsweise verbaler Euphorie.«<sup>6</sup> Im Zentrum von Vachtovas eher mit Witz als mit Pathos vorgetragener Laudatio stand der anarchische Grundtenor, mit dem sich die Künstlerinnen zwischen russischem Regionalismus und Internationalismus, zwischen den Kunst-Ismen ihrer Zeit und den klassischen Gattungen bewegten.

Viktoria Schmidt-Linsenhoff nahm in ihrem Vortrag die Frage nach dem Zusammenhang von Genus und konstruktivistischer Malerei von einer anderen Blickrichtung auf. Sie arbeitete heraus, wie der »in Rußland ganz ähnlich wie im Westen durch die Frauenbewegung und den Erotismus des Fin de Siècle aufgeheizte Geschlechterdiskurs in der Kunst [...] mit der russischen Avantgarde unvermittelt [abbricht]«,<sup>7</sup> und war der Meinung, daß dieses »ostentative Schweigen der Künstlerinnen über die Bedeutung, die es für die künstlerische Arbeit hat, ein Mann oder eine Frau zu sein, zu beredt ist, um nicht erklärt werden zu müssen.«<sup>8</sup> Damit hinterfragte sie die Selbstverständlichkeit, mit der zum großen Teil die feministische und/oder kunsthistorische Forschung von einer formalästhetischen Verwandtschaft der Werke von Künstlern und Künstlerinnen der russischen Avantgarde und einer gleichzeitigen Nonverbalisierung des Geschlechterverhältnisses auf egalitäre soziale Verhältnisse schloß. Die Frage nach dem Freiraum, den die Künstlerinnen zunächst durch das offensive Ignorieren dessen, was als »weiblich« kategorisiert war, erkämpften, stellte Viktoria Schmidt-Linsenhoff ebenso ins Zentrum ihres Vortrags, wie die Frage nach den Grenzen dieses Schweigens. Anhand des Umgangs von Ljubow Popova mit der Darstellung des weiblichen Akts zeigte sie, wie gerade in der ersten Phase der russischen Avantgarde die formzerstörende Zielrichtung auch eine Lösung von patriarchalen Blickgewohnheiten bedeutete. Popovas Umsetzung des weiblichen Körpers in geometrische Elemente entzieht sich allen bis dahin praktizierten ästhetischen Aufbereitungen dieses »Gegenstands« für den vorwie-

gend männlichen Blick. Die besonders im Moskauer »Institut für künstlerische Kultur« von Stepanova, Popova und Rodcenko 1921 geführte Diskussion um den Beitrag der Kunst zur Formung eines »neuen, sozialistischen Menschen« brachte jedoch eine Wendung, die Viktoria Schmidt-Linsenhoff als Selbsttäuschung der Künstlerinnen deutete. Die Abwendung von der autonomen Kunst und der Negation des Bestehenden führte Anfang der Zwanziger Jahre zu einer einseitigen Orientierung an der technischen Produktion. Das Aussparen aller Lebensbereiche außerhalb der utopisch besetzten industriellen Produktion und insbesondere die Nichtberücksichtigung der gesamten reproduktiven Sphäre bedeutete aber für die Künstlerinnen eine verpasste historische Chance, »über sich selbst und ihren Ort als Frauen in der neuen Gesellschaft zu reden«<sup>9</sup> und mitzuentcheiden. »Das Schweigen über die Geschlechterverhältnisse in ›Kunst und Leben‹ hatte 1920 eine andere Bedeutung und andere Konsequenz als 1915. Es hieß nicht mehr: destruktive Befreiung von der Last der alten Geschlechtermythen, sondern Zustimmung zur Konstruktion von neuen unter männlicher Regie.«<sup>10</sup>

Andreas Haus ging in seinem Vortrag »Proletarier aller Länder und Mütterchen Rußland« dem »Geschlechtswandel« nationaler russisch-sowjetischer Ikonologie nach. Er rekonstruierte eine Linie, die vom akademischen Realismus und der von ihm bevorzugten ländlichen Welt, in der die Frau einen zentralen Platz einnahm, über den an der männlichen Technikfaszination orientierten Futurismus bis hin zur »vom Himmel gesehenen, suprematistischen, geschlechtslosen Aufsicht auf die Welt« führte (Haus). Das Ende der Bilderflut des Weiblichen wurde dabei von den russischen Künstlern nicht nur praktiziert, sondern als künstlerischer Überwindungsgestus selbst thematisiert. Das bekannte Foto Rodcenkos und Stepanovas in ihrem Atelier von 1921 zeigt sie in einer solchen, sowohl geschlechtsspezifischen wie auch die Kunst thematisierenden, attributiven Ordnung: Er ist mit Meßlatte und rechtem Winkel als Vertreter der Konstruktion und des Neuen ausgewiesen, sie

hingegen wird mit dem Pinsel in der Hand zur Allegorie der Malerei und damit zu Trägerin des zu überwindenden Alten. Anhand von Lissitzkys Plakat für die Ausstellung russischer Kunst im Züricher Kunstmuseum 1929, das einen Mann und eine Frau so parallelisiert, daß sie zu einem dreiäugigen Konglomerat verschmelzen, zeigte Haus die fortschreitende Nivellierung der Geschlechterdarstellung zur Zweckgemeinschaft, die dem Gefühlsoptimismus staatstragender Propaganda bereits voll entsprach. Mit Vera Muchinas »Arbeiter und Kolchosbäuerin«, das 1937 für den sowjetischen Pavillon der Pariser Weltausstellung geschaffen wurde, schloß er den Zirkel seines Panoramas. Hier sind in den gleichermaßen athletischen Körpern von Mann und Frau und im optimistischen Gleichschritt sowohl Tendenzen funktionalistischer Geschlechternivellierung wie auch alte Prinzipien von der Nähe der Frau zur Natur – sie trägt die bäuerliche Sichel – und des Mannes zu Handwerk und Technik – er trägt den Hammer – zu einem stalinistischen Nationaldenkmal vereint.

Shane Sharp stellte mit ihrer Dokumentation eines Pornographie-Prozesses gegen Natalia Goncarova einen ganz anderen Beitrag zum Verhältnis von Gleichheit und Differenz der russischen Avantgardisten und Avantgardistinnen vor. Eine eintägige private Ausstellung von ca. 20-22 Gemälden Goncarovas am 24. März 1910, die nur für die Mitglieder der »Gesellschaft für freie Ästhetik« zugänglich war, wurde zum Auslöser der Anklage gegen die Künstlerin. Zeitungsartikel über die angebliche Perversität ihrer Aktdarstellungen führten zu deren Beschlagnahme durch die Polizei. Die Anklage lautete, Goncarova korrumpiere mit ihren Akten jugendliche Betrachter. Sie wurde am 22. Dezember jedoch von dieser Anklage freigesprochen. Die Tatsache, mit welcher Heftigkeit die Verteidigungsreden ihrer Kollegen von Goncarovas Kunst als »frei von jeglicher erotischer Implikation« sprachen, ist dabei ebenso Indiz für eine geschlechtsspezifische Wahrnehmung ihrer Arbeiten wie deren Einschätzung als »schamlos« allein aufgrund der Tatsache, daß sie von einer Frau gemalt waren. Daher stellte

Shane Sharp die grundlegende Frage nach der doppelten Marginalisierung Goncarovas: Zum einen als Mitglied einer sich selbst offensiv als Außenseitergruppe definierenden Avantgardegruppe und zum anderen als künstlerisch arbeitende Frau, die lediglich qua Geschlechtszugehörigkeit zusätzlich angreifbar wird. Ihre »Rehabilitierungen« sowohl als gesellschaftliches Subjekt durch das Gericht, wie auch als Künstlerin durch die Solidarität ihrer »Peer«-Gruppe kann daher nicht darüber hinwegtäuschen, wie stark die Rezeption ihrer Kunst durch die Wahrnehmung ihrer Person als weiblichem Geschlechtswesen geprägt war.

Arta Valstar-Verhoff schloß die Vortragsreihe ab mit ihrem monografischen Bericht über Leben und Werk Ljubov Popovas. Popovas Herkunft aus einem bildungsbürgerlichen Elternhaus ist für viele ihrer Kolleginnen repräsentativ. So genoß sie Privatunterricht, konnte sich durch zahlreiche Reisen kunsthistorisch bilden und von den zeitgenössischen Strömungen in den europäischen Ländern ein eigenes Bild gewinnen. Besonders Paris und der Kubismus beeinflussten sie. In Moskau nahm sie an allen wichtigen Ausstellungen der Konstruktivisten teil. Mit ihrem Schritt zur Collage löste sie sich bereits 1915 von ihrer kubofuturistischen Phase. Die Bildserie der »Malerischen Architektonik« von 1916-18, die im Zusammenhang mit ihrer Mitgliedschaft in Malevics Gruppe »Supremus« zu sehen ist, brachte den entscheidenden Durchbruch zur Gegenstandslosigkeit. Anders als die kosmische Unendlichkeitssymbolik der Suprematisten sind die formalen und chromatischen Teile in Popovas Gemälden im wörtlicheren Sinne einer konkreten Gestaltung verbunden. Die 1921/22 entstandenen »Raum-Kraft-Konstruktionen« sind die besten Beispiele für diese Phase in Popovas Schaffen, die im selben Jahr abgelöst wurde durch ihre ausschließliche Beschäftigung mit der Produktionskunst. Arta Valstar-Verhoff zeigte besonders an Popovas Bühnenbildkonstruktionen, etwa zu Fernand Crommelyncks Stück »Der großmütige Hahnrei« von 1922, wie die Prinzipien ihrer Raum-Kraft-Konstruktionen die Bewegungsabläufe

der Schauspieler so strukturierten, daß sie Vsevolod Mejerchold, der die Inszenierung übernommen hatte, und seinen Vorstellungen von der Biomechanik des Menschen voll entsprachen. Popova starb sehr früh am 15. Mai 1924. Bis zu ihrem Tod hielt sie konsequent an der Radikalität ihres künstlerischen und politischen Ansatzes fest.

»Frauen – Kunst – Revolution«, das Thema bezeichnet in dieser Wortfolge auch, wie die russischen Künstlerinnen ihren spezifischen Weg von der »Kunst ins Leben« gestalteten. Wie mit dem Ansatz der Genusforschung sehr heterogene Fragestellungen verfolgt und entsprechend unterschiedliche Ergebnisse erzielt wurden, dies hat die konzentrierte Frankfurter Tagung über ihr eigentliches Thema hinaus anregend gemacht.

#### Anmerkungen:

- 1 Ludmila Vachtova, Unumstößliche Denkmäler – Ein Nachlaß ohne Nachruf. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript zum Symposium »Frauen – Kunst – Revolution«, Frankfurt/Main, Mousonturm, 26.-27.3.1992, S. 13.
- 2 Die große Utopie. Die russische Avantgarde 1915-1932. Schirn Kunsthalle, Frankfurt/Main, 1.3.-10.5.1992, Katalog DM 44,-.
- 3 Gisela Kraut, Einladungstext zum Symposium »Frauen – Kunst – Revolution«.
- 4 Ada Raev, »Wie ich es sehe« (M. Cvetaeva) – Überlegungen zur Buchkunst der russischen Avantgardistinnen. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, S. 5/6.
- 5 Ebd., S. 7.
- 6 Ludmila Vachtova, a.a.O., S. 3.
- 7 Viktoria Schmidt-Linsenhoff, Befreiung oder Selbsttäuschung? Konstruktivismus, sexuelle Indifferenz und die »Amazonen der Avantgarde«. Unveröffentlichtes Vortragsmanuskript, S. 1.
- 8 Ebd., S. 2.
- 9 Ebd., S. 18.
- 10 Ebd., S. 12.