

## Das kuratorische Werk in der Gemengelage der ›Bilder‹: Natalja Gontscharowa – Zwischen russischer Tradition und europäischer Moderne

Rüsselsheim, Opelvillen, 5. Oktober 2009–24. Januar 2010; Lübeck, Kunsthalle St. Annen, 7. Februar–30. Mai 2010; Erfurt, Angermuseum, 13. Juni–3. Oktober 2010. Kat. hg. v. Beate Kemfert. Ostfildern, Hatje Cantz 2009, ISBN 978-3-7757-2425-8

Die Auseinandersetzung mit einer fremden Kultur sensibilisiert für die Andersartigkeit, mit der ihr diese Kultur entgegentritt. Man sieht nicht mehr den Gegenstand allein, sondern ›Bilder‹ desselben. Was erlebt und wie handelt ein Kurator, der in die Gemengelage dieser Bilder gerät? Die vorliegende Besprechung analysiert die Ausstellung von Natalja Gončarova (1881-1962) aus dieser Perspektive.

Die Idee zur Ausstellung hatte Alla Chilova, eine seit ihrer Auswanderung nach Deutschland freischaffende Kuratorin und ehemalige Mitarbeiterin der Moskauer Tretjakov-Galerie. Ihr Projekt war es, das Werk des Künstlerpaars Natalja Gončarova und Michail Larionov (1881-1964) »im Westen« zu präsentieren: Für die Ausstellungen der ›russischen Avantgarde‹, die nach Chilova im Westen massenhaft stattfinden, werden Werke von Gončarova und Larionov meist nur ergänzend hinzugezogen, während ihr umfangreiches Gesamtwerk noch nie gezeigt wurde. 13 Jahre lang bekam Chilova Absagen von deutschen Museen, die mit der Unbekanntheit der Künstler beim deutschen Publikum begründet wurden. Chilova argumentierte dagegen, es sei die Aufgabe der Kunstvermittler, unbekannte »gute Kunst« bekannt zu machen (Gespräch mit A. Chilova vom 30. April 2010).

Um den Vorwurf zu entkräften, Chilovas Gute-Kunst-Argumentation sei ›unmodern‹, muß dem Leser eine Diskussion um den Topos der ›russischen Avantgarde‹ vor Augen geführt werden, die im russischen Diskurs seit den 1990er Jahren stattfindet. Bereits 1994 reflektierte der Kunsthistoriker Andrej Kovalev das

Verhältnis zwischen dem »großen Katalog« der allgemeinen Kunstgeschichte, die hauptsächlich eurozentrisch geprägt sei, und den regionalen kunsthistorischen Werten, die außerhalb des (west-)europäischen Kulturkreises gälten. Da die gebildeten Europäer vor allem den »großen Katalog« kannten, werde von ihnen nur das geschätzt, was in diesen aufgenommen wurde. Die russische Kunst sei dort lediglich mit der Ikonenmalerei und mit der Avantgarde vertreten. Es werde daher kurzerhand angenommen, daß Rußland sonst nichts (Wertvolles) hervorgebracht habe. (A. Kovalev, Suš estvoval li »russkij avangard«? Tezisy po povodu terminologii. [Hat die »russische Avantgarde« existiert? Thesen zur Terminologie], in: *Voprosy iskusstvoznaniija* 1, 1994, 123-130). Kovalev und später auch Gleb Pospelov (Ešče raz o »russkom avangarde« [Noch einmal zur »russischen Avantgarde«], in: *Voprosy iskusstvoznaniija* 1, 1998, 482-489) warfen den westlichen Kunsthistorikern vor, nicht nur den Blick auf die russische Kunst zu verengen, sondern ihn auch zu manipulieren. Selbst der Begriff ›russische Avantgarde‹, der post festum, erst in den späten 1950er Jahren im Westen entstand, entspreche mehr den Kunstvorstellungen der westlichen linken Intellektuellen als der Situation im Rußland der 1910er und 1920er Jahre. Für Pospelov ist der bestimmende »revolutionäre« Charakter des Topos der ›russischen Avantgarde‹ überzogen, er bemängelt die fehlende Auseinandersetzung mit der »malerischen Kultur«, die seit dem ersten Jahrzehnt des 20. Jh.s bis in die frühen 1930er im Fokus der Kunstdiskussion in Rußland stand. Wenn Chilova also mit der Qualität der Malerei ihrer

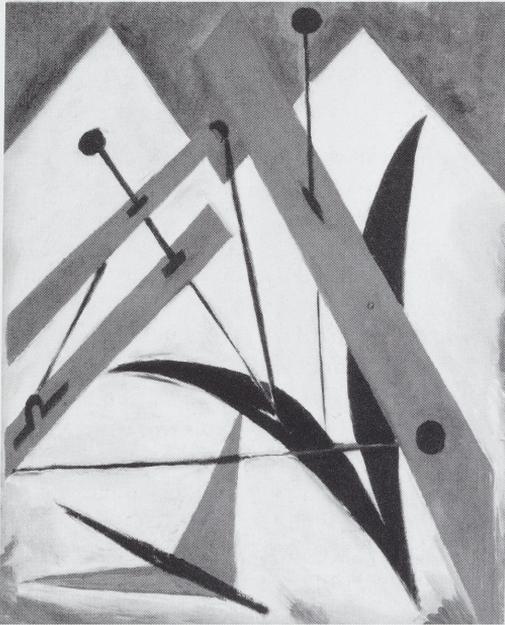


Abb. 1 Natalja Gončarova, *Rayonistische Komposition*, 1915-1919. Privatbesitz (Kat. Nr. 47, S. 66)

Protagonisten argumentiert, ist dies vor dem Hintergrund jenes russischen Diskurses über die ›malerische Kultur‹ zu sehen, der Kultur als Kultivierung begreift. Ihr Hinweis auf die Dominanz der Avantgarde-Ausstellungen »im Westen« artikuliert dabei den Wunsch, die Begrenztheit des im europäischen kulturellen Bewußtsein etablierten Bildes der russischen Kunst zu markieren.

Die erste Zusage für ihr Projekt bekam Chilova 2006 vom Leiter der Kunsthalle St. Annen in Lübeck, Thorsten Rodiek, der die Kuratorin Beate Kempfert, Stiftungsvorstand der Opelvillen Rüsselsheim, und den Direktor des Angermuseums Erfurt, Wolfram Morath-Vogel, für das gemeinsame Unternehmen gewann, hätte doch keines der Kunsthäuser die geplante Ausstellung alleine realisieren können. Zum organisatorischen und konzeptuellen Motor des Projekts wurde Beate Kempfert. Die Namen der Künstler kennt sie seit ihrem Studium; ihre Werke sah sie im Museum

Ludwig, wo der Bestand allerdings auf die rayonistische Phase beschränkt ist. Die rayonistischen Werke der beiden Künstler (Abb. 1) werden im Avantgarde-Diskurs üblicherweise als Vorstufe zur abstrakten Kunst gedeutet und gehören zum Kanon der ›russischen Avantgarde‹. Dank der Vermittlung von Chilova nahm Kempfert Kontakt mit der Tretjakov-Galerie auf und fuhr nach Moskau, um die Werke zu sichten.

»Wir haben gestaunt wie Kinder mit großen Augen, weil wir ein total heterogenes Œuvre gesehen haben, das wir in dieser Form und in dieser Fülle nicht vermuteten«, so Kempfert über ihren ersten Besuch im Depot der Tretjakov-Galerie (Gespräch mit B. Kempfert vom 29. April 2010). Das kuratorische Interesse galt fortan nicht mehr der erwarteten stilistischen Reinheit, die nach dem Modell der ›russischen Avantgarde‹ in der Abstraktion gipfeln sollte, sondern diesem neu entdeckten »Stilpluralismus«. Ferner entschied sich Kempfert für eine Einzelausstellung der Werke Gončarovas, deren Kunst sie wesentlich schlagkräftiger fand als die Larionovs. Hiermit reagierte sie auch auf die Dominanz des Mannes in der russischen Rezeption des Künstlerpaars.

Kempfert folgte mit diesem Ausschluß von Larionov dem Modell einer feministisch orientierten Kunstgeschichte, was auf russischer Seite sofort zu Spannungen führte. Empfindlichkeiten auf beiden Seiten sind typisch, das Problem läßt sich aber mit dem russischen »männlichen Künstlermythos« allein nicht erklären. Russische Forscher sind gekränkt durch die ›Invasion‹ des westlichen feministischen Ansatzes, der sich unter der klischeehaft gewordenen Metapher »Amazonen der Avantgarde« einen Platz innerhalb des Topos der ›russischen Avantgarde‹ erkämpft hat. Pospelov sieht eine historische Kontinuität in der Unfreiheit der russischen Kunstwissenschaft, die während der sowjetischen Ära die Zensur und den »ideologischen Terror« erdulden mußte und heute ihre Autonomie gegenüber

dem Druck der Russisch-Orthodoxen Kirche und der diskursiven Macht des westlichen Feminismus nicht bewahren könne. Letzterer mißbrauche – nicht zuletzt dank der besseren finanziellen Ausstattung der Wissenschaft »im Westen« – die Geschichte der russischen Kunst der 1910er und 1920er Jahre für die Lösung des eigenen »Genderproblems« (G. Pospelov: *Meždu dvumja »istorijami russkogo iskusstva«* [Zwischen zwei »Geschichten der russischen Kunst«], in: *Dom na Kozickom i ego obitateli. Gosudarstvennyi institut iskusstvovznaniia Ministerstva kul'tury i massovykh kommunikacij RF* [Haus am Kozičikj und seine Bewohner. Das Staatliche Institut für Kunstwissenschaft des Ministeriums für Kultur und Massenkommunikation RF], Moskau 2004, 197-200, hier 199).

Ohne hier im einzelnen ausloten zu wollen, inwieweit Kempferts Konzentration auf die Künstlerin bewußt einem feministischen Denkmuster folgt, muß betont werden, daß das öffentliche Auftreten von Gončarova und Larionov als Künstlerpaar in der Forschung bislang kaum problematisiert worden ist (vgl. A. Raev: Eine »zweistellige Formel« des russischen Neoprimitivismus. Natalija Gončarova und Michail Larionov, in: Renate Berger (Hg.), *Liebe macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert*, Köln u.a. 2000, 157-191). Kempfert, deren Verdienst es ist, neben den »heldenhaften« russischen Jahren von Gončarova auch das fast unbekanntes (weil nicht in das avantgardistische Modell passende) Leben der Künstlerin in Frankreich zu zeigen, hätte aus der Zuspitzung der Frage nach der Paarproblematik durchaus einiges gewinnen können, z. B. den Einblick in die soziale Strategie zweier Künstler, die sich nach den erfolgreichen Jahren bei Djalilevs Ballets Russes einer tiefgreifenden künstlerischen Isolation ausgeliefert sahen, da sie nur schwer den Anschluß an die französische Kunstszene fanden.

Der Katalogbeitrag von Irina Vakar thematisiert das Schaffen Gončarovas in Frankreich.

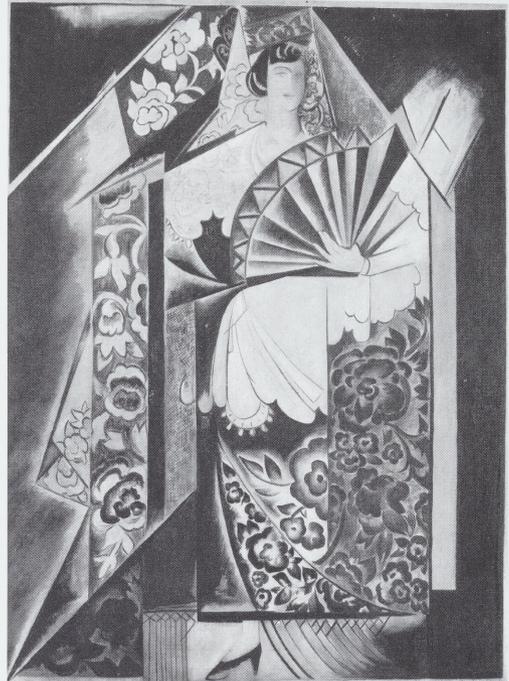


Abb. 2 Natalja Gončarova, *Spanierin mit Fächer*, um 1925. Moskau, Staatl. Tretjakow Galerie (Kat. Nr. 56, S. 131)

Der Titel »Natalja Gontscharowa im Exil« ist allerdings mißverständlich, denn Gončarova verließ Rußland im Jahr 1915, um für die Ballets Russes zu arbeiten, und blieb dann in Frankreich (Abb. 2). Ob die Politisierung des Titels auf Vakar zurückgeht oder vom Übersetzer suggeriert wurde, bleibt unklar. Tatsache ist jedoch, daß ein großer Teil der Rezensionen zur Gončarova-Ausstellung das Ausreisedatum auf 1917 »verschob«, wodurch der Künstlerin endgültig das Image einer politischen Exilantin zugewiesen wurde. Vakar gelingt es nicht, die innere Logik der Kunst Gončarovas nachzuvollziehen. Es ist für sie unbegreiflich, daß Gončarova in Frankreich freiwillig Elemente der akademischen Malpraxis verwendete und gegenständliche Bilder schuf – das also, was ihre Altersgenossen in der Sowjetunion zu machen gezwungen wur-



Abb. 3 Natalja Gončarova, *Winter in Rußland*, 1930er Jahre. Moskau, Staatl. Tretjakow Galerie (Kat. Nr. 60, S. 134)

den (33). Die Abneigung Vakars gegenüber Gončarovas künstlerischer Entwicklung scheint eine Reaktion auf die totale Dominanz des Sozialistischen Realismus zu sein, die für die russische Kunstwissenschaft ebenso wie für die Kunst traumatisierend war.

Generell tendiert Vakar dazu, Urteile durch Appelle zu ersetzen, die auch manipulativ verwendet werden. So zitiert sie kontextlos die Reaktion Picassos auf die Landschaften von Gončarova: »Tja, auch eine Möglichkeit, sich die Kugel zu geben« (32), die sie dem Tagebuch von Larionov entnimmt. Der vollständige Tagebucheintrag Larionovs lautet jedoch: »Picasso [...] hat weder Lyrik, noch das Komische,« er »hat nie die Natur beobachtet, bei ihm gibt es weder Sonnenaufgänge, noch Sonnenuntergänge, weder Morgenhimmel, noch Sonnenlicht« (zit. n. G. Pospelov, E. Iljuchina: *Michail Larionov*, Moskau 2005, 305). Erst

danach folgt das von Vakar zitierte Verdikt Picassos, das Larionov als Beleg für die Berechtigung seiner eigenen negativen Einschätzung des berühmten Kollegen diente.

Dem Katalogbeitrag von Evgenija Iljuchina »Zwischen Theater und Malerei« liegt die These vom zwiespältigen Verhältnis von Gončarovas Theatermalerei, die für sie lediglich ein Broterwerb gewesen sei, zu ihrem »freien« malerischen Werk (Abb. 3) zugrunde (41). Trotz dieses inneren Konflikts sei die Theatermalerei eine Inspirationsquelle für die (freie) Malerei Gončarovas gewesen (56). Leider konzentriert sich Iljuchina fast ausschließlich auf die Theaterarbeiten. Außerdem deutet sie selbst an, daß Gončarovas Verhältnis zum Theater vom Niveau der Aufträge bestimmt wurde. Für die geschilderte Zerrissenheit von Gončarova hätte die Auseinandersetzung mit ihrer Auffassung von der »Tafelbildkunst« erhellend sein können. Dieses Wort ist in seiner spezifischen Bedeutung, die es im russischen Malereidiskurs hat, dem westeuropäischen Leser unbekannt. »Tafel«, im Russischen »stanok«, ist eine Metapher, die für freie Kunst steht. Die Debatten um die »stankovistische« Kunst waren für die malerische Kultur Rußlands bis in die 1930er Jahre – für die der Emigration noch länger – prägend.

Gleb Pospelov interpretiert seine Aufgabe, die Geschichte von Gončarovas Nachlaß zu schildern, um: Er berichtet über den gemeinsamen Nachlaß von Gončarova und Larionov und impliziert dabei die führende Rolle des letzteren. Die Schlüsselfrage, warum die Künstler ihre Werke dem sowjetischen Staat vererbt haben, beantwortet Pospelov auf zwei Ebenen. Auf der ersten geht er explizit vor und erörtert, diese Kunst sei in Frankreich nicht gefragt gewesen. Die zweite wird durch den Einsatz einer national aufgeladenen Rhetorik lediglich angedeutet. Pospelov, ein diskussionsfreudiger Denker, entschied sich hier für eine pro-nationale Wertung – offensichtlich mit dem Ziel, der »westlichen« Sicht, die für

ihn eine kolonialistische ist, eine eigenständige russische Position entgegenzustellen. Die Folge ist jedoch nur, daß sich dieser Beitrag dem Leser als ihm verschlossen bleibender nationaler Monolog präsentiert.

Nach vergeblichen Versuchen, Mitstreiter aus den USA und Frankreich zu gewinnen, lieferte Kemfert den biographischen Katalogbeitrag selbst, um dem deutschen Publikum das russische Image der Künstlerin zu erschließen, aber auch, um es mit ihrem eigenen Gončarova-Bild zu konfrontieren. Sie entschied sich für eine implizite Replik, statt die offene Auseinandersetzung zu suchen: Lag das Gewicht bei den russischen Autoren auf den künstlerischen Aspekten, so stellt sie das Persönliche und Soziale in den Vordergrund. Sie beschreibt das Leben einer Frau, die Inbegriff der Emanzipation ist: als Künstlerin von der Akademie, als Frau von den Normen der Kirche und der patriarchalischen Gesellschaft, als Russin von

der westlichen Kultur. Sie zeigt, daß letzteres durch die Entdeckung der russischen primitiven Tradition geschah, läßt sich dabei jedoch zu stark vom »ländlichen« und »religiösen« Image Gončarovas mitreißen: Die Urbanität und die spezifisch russische Modernität Gončarovas gehen dadurch sowohl in Kemferts Katalogbeitrag als auch in der Ausstellung verloren. Sie macht keine Zäsur bei der Ausreise, ein in der Tat innovatorischer Schritt für die Gončarova-Forschung, und schildert ein Leben, das sich für Veränderungen konsequent offenhielt. Etwas voreilig ist allein Kemferts Behauptung, Gončarova sei bereits in den 1920ern als Mitglied der »internationalen Avantgarde« wahrgenommen worden (20), zumal sie kurz darauf konzediert, daß Lariovov und Gončarova bis in die 50er Jahre, der Zeit ihrer »Wiederentdeckung«, unbeachtet und verarmt lebten.

Ljudmila Belkin

## Die *Schedula diversarum artium* – ein Handbuch mittelalterlicher Kunst?

Universität zu Köln, 9.–11. September 2010

Die Edition kunsttechnologischer Quellentexte scheint in der Kunstwissenschaft erst in den letzten Jahren wieder an Konjunktur gewonnen zu haben, benutzte man doch bis dato häufig selbst über 100 Jahre alte Übersetzungen und Ausgaben. Erst Oskar Bätschmann leitete (gemeinsam mit Christoph Schäublin und Sandra Gianfreda) in den Jahren 2000 und 2002 eine Trendwende ein mit seinen Neuübersetzungen von Leon Battista Albertis *De Pictura resp. Della Pittura*, einem der Initialtexte der Frührenaissance (1435/1436). Seit 2004 bringt die von Alessandro Nova geleitete *Edition Giorgio Vasari* jedes Jahr 4 Bändchen von Vasaris in seinen *Vite* beschriebenen italienischen Künstlern heraus (bisher sind 29 Einzeltitel erschienen). Die

Ausstellung »Fantasie und Handwerk« in der Berliner Gemäldegalerie hat im Frühjahr 2008 Cennino Cennini (um 1360 bis vor 1427) und die Tradition der toskanischen Malerei von Giotto bis Lorenzo Monaco vor dem Hintergrund kunsttechnologischer Fragen untersucht und einem breiteren Publikum vorgestellt. Cennini und sein gegen 1400 entstandener Malerei-Traktat *Libro dell'Arte* markieren den Übergang vom Mittelalter zur Renaissance, was sich in dessen Aussage bündelt, die Malerei sei »un'arte [...] che conviene avere fantasia e hoperazione di mano«. Eine neue Übersetzung des Traktats ist derzeit in Berlin und Florenz in Planung (Projekt des Kunsthistorischen Instituts der Freien Universität in Berlin von Klaus Krüger, Wolf-Dietrich Löhr