

Christina Klausmann

Symposium: Frauen – Kunst – Revolution. „Die Kunst ins Leben.“

Frankfurt/M., Künstlerhaus Mousonturm, 26./27. März 1992.

Ein Bericht.

„Ich will keine Grenze in der Kunst respektieren.“ – Diese von Ludmila Vachtova (Zürich) zitierte Äußerung Natalja Gontscharowas ist exemplarisch für den respektlosen Umgang der russischen Avantgardistinnen mit allen „Ismen“ in der Kunst und ihrer selbstbewußten Grenzgängerei zwischen freier und angewandter Kunst. Ein eindrucksvolles Bild dieser künstlerischen Leistung bietet die Ausstellung „Die große Utopie. Russische Avantgarde 1915-1932“ in der Kunsthalle Schirn in Frankfurt/M., in der 36 Künstlerinnen mit ihren Werken vertreten sind. Allerdings muß man schon sehr genau hinschauen, wird doch die Rolle der Künstlerinnen in der russischen Avantgarde und ihr Beitrag zur Revolution in der Kunst weder in der Ausstellung noch im Katalog eigens thematisiert. So bleiben sie hier sichtbare Unsichtbare, denn angesichts der immer noch nicht gesicherten Tradition weiblichen künstlerischen Schaffens haftet der unkommentierten Präsentation in der Ausstellung eher nur der Schein einer gleichrangigen Darstellung an als eine selbstverständliche Gleichrangigkeit. Dieser Sachverhalt war denn auch Anlaß für das Frauenreferat der Stadt Frankfurt und der dort für Kultur zuständigen Referentin Gisela Kraut, der Rolle der avantgardistischen Künstlerinnen in einem Symposium unter dem Titel „Frauen – Kunst – Revolution. Die Kunst ins Leben“ nachzugehen.

Das Symposium begann mit einem Vortrag von Ada Raev (Humboldt Universität Berlin) über die Buchkunst der russischen Avantgardistinnen. Entgegen der vermeintlichen Selbstverständlichkeit der Darstellung des buchkünstlerischen Œuvres in den Standardwerken warf sie die Frage auf, aus welchem Grund gerade die Buchkunst im futuristischen Kontext für die Künstlerinnen so attraktiv gewesen war. A. Raev zeigte an Beispielen, daß es sich keinesfalls um ein Anknüpfen an traditionelle weibliche Kunst handelte, sondern vielmehr die zu Beginn des 20. Jahrhunderts im Umbruch befindliche Druckgraphik den Künstlerinnen Möglichkeiten geboten habe,

neue Formen mitzugestalten. In besonderer Weise sei das futuristische Credo der ständig zu erneuernden Gestaltungsformen eine die künstlerische Kreativität freisetzende Herausforderung gewesen. Das futuristische Buch sei auch als Produkt einer Künstlergemeinschaft verstanden worden, in der die Unterordnung der Illustration unter den Text aufgehoben und die Illustration als eigene gestalterische Einheit begriffen worden sei. Daher konnten sich die Künstlerinnen in dieser Arbeitsgemeinschaft als Gleichberechtigte wiederfinden.

Hubertus Gaßners (documenta Archiv Kassel) Vortrag war der Darstellung der Maschine in den Werken russischer Künstlerinnen gewidmet. Die der russischen Avantgarde eigene Mischung aus Skepsis und Faszination gegenüber der westlichen Zivilisation, d.h. dem Maschinenzeitalter mit seinem mechanisierten Zeitverständnis, spiegelten sich auch in den Werken der Künstlerinnen wieder. So sei die Uhr im Zentrum eines Bildes als Symbol der Mechanisierung ein immer wiederkehrendes Motiv ebenso wie das Rad oder ein Kreis im Inneren des Bildes. In der Bearbeitung dieses Motivs ließen sich aber im Vergleich zu den Werken ihrer männlichen Kollegen Unterschiede aufzeigen. An Bildern von Nadeschda Udalzowa (Die Näherin), Natalja Gontscharowa (Die Webmaschine, 1913; Das Fahrrad, 1914) und Olga Rosanowa (Der Hafen, 1912) zeigte Gaßner, daß die Körperbewegung des Menschen – hier der Näherin, der Weberin – in der Bewegung der Maschine aufgeht oder auch die Bewegung des Rades statisch, in sich kreisend erscheint. In diesen Bildern komme eher Skepsis zum Ausdruck. Das Motiv des in sich rotierenden Rades sei bei den Künstlern eher die Ausnahme. Der Faszination gebe Gontscharowa dagegen in dem Bild „Die Elektrizität“ (1914) Ausdruck. Hier erscheine das elektrische Licht als Sonne, als strahlende Natur und vermittele ein optimistisches Bild der technisierten Zukunft. Aus einem Vergleich der Kreisdarstellungen von Künstlerinnen und Künstlern im Suprematismus und Konstruktivismus formulierte Gaßner die These, daß in den Werken der Künstler der Kreis als ein der Realität abgewandter utopischer Ort erscheine, jenseits aller Konflikte des Übergangs, quasi eine Weltkonstruktion aus dem Kopf. In den Werken der Künstlerinnen würde dagegen die Spannung zwischen Gegenwart und Zukunft erhalten, würde auch nicht dem Allmachtsanspruch der Neuschöpfung aus dem Nichts Ausdruck gegeben. Die in dieser Weise geschlechtsspezifische Zuspitzung der Bewertung und Zuordnung des Utopischen wurde in der Diskussion heftig debattiert, formulierte doch der Referent seine Thesen ex negativo, so daß die Künstlerinnen ganz entgegen seiner Absicht als die Utopie-Defizitären dastanden. Die Krux dieser Art des Werkvergleiches scheint mir zu sein, daß man allzu leicht der Gefahr erliegt, bestimmte geschlechtsspezifische Vor-Urteile in die Beschreibung der Werke hineinzutransportieren, ohne zu fragen, worin die sogenannten geschlechtsspezifischen Unterschiede begründet sind.

Zum Abschluß des ersten Tages setzte Ludmila Vachtova (Zürich) mit einer poetisch-leidenschaftlichen Rede den weltoffenen und doch so russischen Avantgardistinnen und „Genies des Immernoch-Machbaren“ ein Denkmal: Wenn Malewitsch den Nullpunkt der Malerei hinterlassen habe, so übermittelte Popowa die Summe – so Vachtovas Fazit.

In ganz anderer Weise als H. Gaßner näherte sich Viktoria Schmidt-Linsenhoff (Hi-

storisches Museum Frankfurt/M.) der Geschlechterdifferenz in der russischen Avantgarde. Sie konstatierte das Abbrechen des Geschlechterdiskurses in der russischen Avantgarde und warf die Frage auf, ob das als Befreiung zu werten sei, oder ob sich diese sexuelle Indifferenz nicht letztlich doch als Selbsttäuschung erwiesen habe. Die Künstlerinnen selbst wollten nicht als Frauen sprechen, noch angesprochen werden, versuchten sie sich doch von einer Tradition sogenannter Frauenkunst zu befreien, die sie festlegte. Mit den ästhetischen Mitteln des Kubofuturismus und dessen analytischem Zugang zerstörten sie die Idyllen bürgerlicher Weiblichkeit (Popowa, Der Nähtisch; Das Zimmer, 1916; Udalzowa, Das Geschirr) oder entzogen den weiblichen Körper der Unterordnung unter den männlichen Blick, wie z.B. in Popovas Aktstudie (1913).

Als in der letzten futuristischen Ausstellung in Petersburg 1915 Malewitschs Schwarzes Quadrat den Platz im Raum bekam, an dem sonst die Ikone hing, also ein traditionelles Weiblichkeitsbild durch eine gegenstandslose Farbfläche ersetzt worden sei, schien diese radikale Negation des Bestehenden auch die Geschlechterdifferenz aufzuheben und Gleichheit zu garantieren. Diese „Entrümpelung der Bildwelten“ durch die gegenstandslose Malerei sei durchaus als eine Befreiung für die Künstlerinnen zu verstehen. Doch das anhaltende Schweigen über das Geschlecht und das Desinteresse an der Frauenfrage habe sich in der Revolution und der Phase des staatlichen Neuaufbaus gerächt. Die Formensprache des Suprematismus und Konstruktivismus sei nicht sexuell indifferent gewesen, sondern universalisierte eine Art der Rationalität, die historisch als männlich gelte. Nun, da es nicht mehr um Dekonstruktion des Alten, sondern um Konstruktion des Neuen ging, sei deutlich geworden, daß der Standard der Gleichheit ein männlicher war. Die figurliche Darstellung des Volkes und des Proletariats wurde in männlicher Gestalt präsentiert. V. Schmidt-Linsenhoff interpretierte einen Entwurf W. Stepanowas für Sportkleidung (1923) als Beispiel für die Vorstellung einer klassenlosen Gesellschaft als einer sachlich-geschlechtslosen, aber letztlich doch am männlichen Standard orientierten Gesellschaft. Die Gestaltung des Alltags, wie es W. Stepanowas und Popowas Arbeiten für die Textilindustrie war, blendete den Reproduktionsbereich aus und unterwarf alles der technischen Rationalisierung. Am Ende, so das Fazit der Referentin, standen rationale Konstruktion statt Intuition, Kalkül statt Phantasie.

Andreas Haus (Universität Trier) stellte Überlegungen an „zum Verhältnis von Frauenbild und Bildkunst der russischen Revolution“. Der Aufbruch in die Moderne war verbunden mit einer Rezeption der westlichen Kunst. Im Jugendstil und Symbolismus war die Frau das Kunstthema schlechthin, wurden Kunst = Frau = Liebe ineingesetzt. Malewitsch und Tallin hätten diese Verbindung aufgelöst, sich vom alten, erotischen männlichen Künstlertum abgewandt, was eine Entzweiung des Künstler-Ichs von der Welt bedeutet habe. Der Konstruktivismus habe die Enterotisierung der Kunst bis ins Extrem getrieben. In einem Plakat El Lissitzkys für die russische Ausstellung in Zürich 1929 wird die Aufhebung des Geschlechterkampfes im Bild des androgynen Paares dargestellt: Der Kopf des Mannes und der der Frau gehen ineinander über, sie sehen zusammen mit drei Augen. Die aus der Kunst freigesetzten emotionalen Elemente und deren Symbole verschwanden allerdings nicht, sondern wurden von

der Politik aufgenommen. In den Denkmälern dominierte schließlich wieder die Trennung der Geschlechter und das Bild der erdverbundenen Mutter.

Die gerichtliche Anklage wegen Pornographie, der sich Gontscharowa 1910 stellen mußte, war für Shane Sharp (S.R. Guggenheim Museum New York) der Ausgangspunkt ihrer Überlegungen über die Bedeutung des Geschlechts in der Bewertung von Kunst. Gontscharowa hatte in einer eintägigen, privaten Ausstellung einer avantgardistischen Künstlergruppe 1910 einen weiblichen Akt präsentiert. Obwohl der Akt unter den fortschrittlichen Künstlern keine Seltenheit war, war Gontscharowa die einzige unter den russischen Künstlern, die jemals wegen Pornographie in der Aktmalerei angeklagt wurde. Das zeige, so die These Sharps, die Relevanz des Geschlechts in der Beurteilung von Kunst. Gontscharowas Ausübung der Aktmalerei und deren Präsentation an einem Ort, wo sich die Geschlechter und Klassen mischten, habe die Grundlage der sozialen Konstruktion von Weiblichkeit um die Jahrhundertwende angegriffen: „Gontscharova’s identity as a woman and the producer of images of female nudity were seen as contradictory and her behavior therefore as criminally ‘sexed’.“ Gontscharowa selbst habe aber kein Bewußtsein über die Relevanz ihres Geschlechts gehabt. In der einzig überlieferten Reaktion auf das Gerichtsverfahren argumentierte sie als Vertreterin der Avantgarde, deren Revolte sich gegen die Akademie-Malerei richtete.

Am Ende des Symposions oblag es Arta Valstar-Verhoff (Bonn) eine der so zahlreichen Künstlerinnen mit ihrem gesamten Œuvre vorzustellen. Sie gab einen Überblick über Leben und Werk von Ljubova Popowa (1889-1924) und schilderte die gradlinige Entwicklung von der knapp 20jährigen, schüchternen jungen Frau aus wohlhabendem Hause, die sich in Privatunterricht und Studienaufenthalten in Paris und Italien mit der Entwicklung westlicher Kunst auseinandersetzte bis hin zur 35jährigen tatkräftigen Frau, die ihre Kreativität in den Dienst des gesellschaftlichen Neuaufbaus stellte.