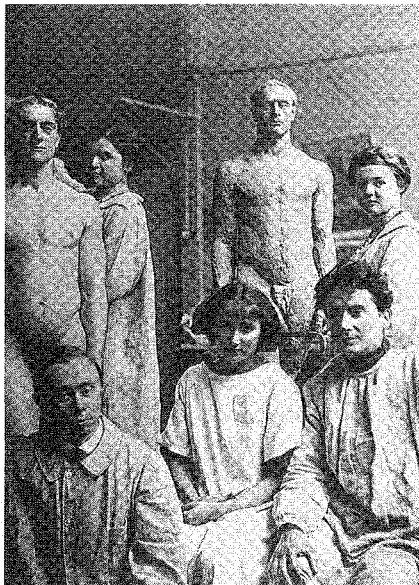


„Endlich, Paris“ (Ostroumova-Lebedeva, Bd. 1, S. 137) – mit diesen Worten auf den Lippen dürften seit den 1890er Jahre viele angehende russische Künstlerinnen in der französischen Metropole angekommen sein.<sup>1</sup> Meist zog es sie nicht nur für eine Stippvisite mit touristischen Absichten in die damalige künstlerische Hauptstadt Europas, sondern für einen längeren Aufenthalt, der in der Regel der Vertiefung einer schon vorangegangenen künstlerischen Ausbildung dienen sollte. Neben den Museen und dem großstädtischen Leben mit seinem reichhaltigen und skandalträchtigen Ausstellungsbetrieb waren vor allem die zahlreichen freien Akademien das eigentliche Ziel der weiblichen Neankömmlinge. Die Académie Julian und die Académie Colarossi, um die bekanntesten zu nennen, arbeiteten unter rein kommerziellen Bedingungen und standen nicht zuletzt deshalb im Unterschied zur altehrwürdigen Académie des Beaux-Arts auch für Schülerinnen offen. Dasselbe gilt für die Ateliers berühmter Künstler, etwa von James Whistler, Auguste Rodin und später von Henri Matisse und Emil-Antoine Bourdelle. (Abb. 1)

Die Liste künstlerisch ambitionierter Russinnen, die es nach Paris zog, ist lang. Sie umfaßt Künstlerinnen verschiedener Generationen und Richtungen, bekannte und im Westen bisher weniger bekannte Namen.<sup>2</sup> Sie alle schauten sich erwar-



1 Gruppe russischer SchülerInnen im Atelier von Emil-Antoine Bourdelle in der Academie de la Grande Chaumière 1912/13; von links nach rechts 1. Reihe: Boris Ternovec, eine Unbekannte und Aleksandr Vertepov; 2. Reihe: Vera Muchina und Iza Burmejster

tungsvoll, aber mit wachen Augen und kritischem Verstand in der französischen Metropole um, wie man Briefen, Tagebuchaufzeichnungen, Erinnerungen und schließlich den Werken der Künstlerinnen entnehmen kann. Einige der lernhungrigen russischen Künstlerinnen wie Sonia Delaunay (1885-1980), Marie Vassilieff (1884-1957), Marevna [Marija Bronislavovna Vorob'eva-Stebel'skaja] (1892-nach 1980) oder Natalija Sergeevna Gončarova (1881-1962) blieben für immer, andere, wie Fürstin Marija Klavdievna Teniševa (ca. 1867-1928), Aleksandra Aleksandrovna Ekster (1882-1949) oder Zinaida Evgen'evna Serebrjakova (1884-1967) und Ksenija Leonidovna Boguslavskaja-Puni (1892-1972) wählten das von früheren Aufenthalten wohl vertraute Paris nach der Revolution in Rußland schließlich zum Ort ihrer Emigration.

Bereits seit dem 18. Jahrhundert war es in adligen und gebildeten russischen Familien üblich, daß man zur Zerstreung, zu Bildungszwecken und zum Erwerb von Kunstwerken Reisen nach Westeuropa einschließlich eines Parisaufenthaltes unternahm, an denen sich auch Frauen beteiligten.<sup>3</sup> Für diejenigen Russinnen, die im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts, als die berufliche Selbständigkeit von Frauen ein gesellschaftliches Thema und Realität wurde, den Beruf der Künstlerin anstrebten, bestand zwar die Möglichkeit, sich an einer der Kunst- und Gewerbeschulen oder auch an der Kaiserlichen Akademie der Künste in St. Petersburg bzw. der Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur einzuschreiben, doch hatten sie praktisch kaum die Chance, ein Akademiestipendium für einen Auslandsaufenthalt zu ergattern. Gleichzeitig erfuhren sie wie ihre männlichen Kommilitonen die Ausbildung in den russischen Kunstschulen zunehmend als unzulänglich und vor allem als von der modernen westlichen Entwicklung abgekoppelt.<sup>4</sup> So machten sie sich auf eigene Kosten, wenn es das Familienbudget zuließ, auf den Weg ins Ausland. Von Paris, dem Inbegriff alles Neuen und Modernen bei gleichzeitiger Allgegenwärtigkeit einer langen Tradition, erwarteten sie nicht nur künstlerische Anregungen und Spezialisierungsmöglichkeiten, sondern ungleich mehr und zudem schwer zu Vereinendes. Sie wünschten sich einen anerkannten „maître“ mit Kritik und Ratschlägen, wollten aber gleichzeitig die eigenen Intentionen akzeptiert wissen und darin bestärkt werden. Bei allem Bedürfnis nach ästhetischer Orientierung und handwerklicher Schulung stand Paris für die jungen Frauen außerdem als Versprechen für selbstbestimmtes Arbeiten und den Austausch mit Gleichgesinnten jenseits von familiärer Kontrolle.

In der Regel erfüllten sich die Erwartungen trotz temporärer Unsicherheiten und Schwierigkeiten. Als Nina Simonovič-Efimova, Malerin, Graphikerin und Puppenspielerin, nach einem ersten fünfzehnmonatigen Paris-Aufenthalt 1899-1900, wo sie in den Ateliers von A. Delécluze und in der Académie Colarossi gearbeitet hatte, nach Hause zurückkehrte, um auf Drängen der Mutter in die Stroganov-Schule für angewandte Kunst in Moskau einzutreten, kam das für sie einer Katastrophe gleich: „Ich reiste aus Paris unter ungeheuerem Leidensdruck ab. Mit erstorbener Seele kam ich zurück. Wurde aufgenommen... Was bedeutete es, sich nach dem Louvre in der Stroganov-Schule wiederzufinden und Gipsvasen zu zeichnen. [...] Aber ich kam nicht voran und sehnte mich nach den sachlichen,

strengen Pariser Ateliers, nach dem so intensiv-geschäftigen Pariser Leben, der Arbeit und der Atmosphäre. In Paris wirst du in einen Arbeitsprozeß von hohem Niveau hineingezogen. Dort kann man einfach nicht schlecht arbeiten. Es muß wohl so sein, daß Chardin, Watteau und Poussin vom Louvre aus die Luft in ganz Frankreich reinigen.“ (Simonovič-Efimova, S. 35-37)

Für Neuankömmlinge in Paris war es nicht leicht, sich sofort zu orientieren und für sich selbst die richtigen Entscheidungen zu treffen. Die russische Kolonie in Paris tendierte zwar dazu, sich zu Kreisen zusammenzuschließen<sup>5</sup>, doch konnte diese soziale Praxis für Frauen unter Umständen zunächst eher die Gefahr des Ausschlusses mit sich bringen, wie das Beispiel Anna Ostroumova zeigt.

Anna Ostroumova kam 1898 nach Paris, in einer Situation, als sie nicht wußte, ob sie ihr Akademiestudium überhaupt fortsetzen und ob sie sich der Malerei oder der Druckgraphik widmen solle. Als Mittel zur Krisenbewältigung willigten die Eltern ein, die psychisch angeschlagene Tochter nach Paris zu schicken. Dort wurde sie zwar von Konstantin Somov<sup>6</sup>, den sie von der Petersburger Akademie her kannte, vom Bahnhof abgeholt und fürsorglich in die praktischen Belange des Pariser Lebens eingewiesen, doch fühlte sie sich bald isoliert, obwohl sie mit ihrer Freundin, einer Medizinstudentin, im selben Haus wie ihr ehemaliger Kommilitone wohnte: „Aus einer merkwürdigen Kaprice heraus wollte Somov mich mit keinem seiner Freunde und Kameraden bekannt machen, die in Paris lebten. Mit vielen von ihnen war er schon seit der Schulzeit befreundet. Häufig trafen sie sich bei ihm, und dann hörte man die Stimmen der Gäste, Spiel, Gesang. Aber trotz meiner Bitten willigte er nicht ein, mich mit ihnen bekannt zu machen.“ (Ostroumova-Lebedeva, Bd. 1, S. 163)

Schließlich fand sie in Paris doch Zugang zu jenem Kreis russischer Künstler, die sich eben 1898 zur Gruppe „Welt der Kunst“ zusammenschlossen. In den kommenden Jahren leistete die „Welt der Kunst“ (W. Petrow, A. Kamenski: Welt der Kunst), deren Mitglied Anna Ostroumova wurde, mit Ausstellungen, einer gleichnamigen Zeitschrift (1898-1904), an deren Gestaltung sie beteiligt war, und der Organisation der „Ballets russes“ einen wichtigen Beitrag zur russischen Moderne. Für Anna Ostroumova bedeutete ihr erster Paris-Aufenthalt und die Gruppeneinbindung ungleich mehr als nur einen Schritt hin zu der Entscheidung, sich in Zukunft ganz auf die in Rußland bis dahin kaum ausgeprägte Künstlergraphik (Kowtun) zu konzentrieren. Sie erfuhr eine besondere Schule des Sehens: „Der Zirkel von Benua [Benois], in den ich so freundschaftlich und zärtlich aufgenommen wurde, bestand aus Evgenij Evgen'evič Lansere [Lanceray], dem Bildhauer Ober mit Frau, Bakst, Somov, Nuvel', Nurok [...]. Gierig verfolgte ich die endlosen Gespräche und leidenschaftlichen Dispute. Ich wunderte mich über die gegenseitige Achtung, die Zusammengehörigkeit und die aufrichtige Liebe zur Kunst. Ich war auf Menschen gestoßen, die nur an die Kunst dachten und für sie lebten. [...] Aleksandr Nikolaevic, der eine außergewöhnliche pädagogische Begabung besaß, nahm sich von mir unbemerkt meiner künstlerischen Bildung an. Gemeinsam gingen wir in die Nationalbibliothek. Er half mir, an die alten italienischen Stiche heranzukommen und entfernte sich, wenn er mich bei ihrer Betrachtung

sah, in einen anderen Raum, wo er selbst arbeitete. Gemeinsam schauten wir uns Kirchen und Paläste an, ihre Architektur und Schmuck, gingen ins Museum. [...] Häufig fuhren wir als Gruppe nach Sèvres, Saint-Cloud, Versaille, Chantilly, Chartres.“ (Ostroumova-Lebedeva, Bd. 1, S. 168-171)

Was Anna Ostroumova als hilfreich und anregend erlebte, war eine patriarchalische, durch familiäre Bindungen bestimmte Variante künstlerisch-privaten Austausches russischer Parisreisender.

Ein ganz anderes Modell von nicht weniger intensiver Ausstrahlung verkörperte die fast zwei Jahrzehnte in Paris lebenden Elizaveta Sergeevna Kruglikova. Sie kam 1895 im Anschluß an eine kurzzeitige Gasthörerschaft an der Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur erstmals nach Paris und begann, in der Gauguin-Nachfolge zu malen, was ihren Vater, einen Offizier, bewog, ihr die finanzielle Unterstützung zu versagen. Der tolerantere Bruder sprang ein. 1902 erlernte sie die Technik der Radierung und kam bald in den Besitz einer eigenen Presse, mit deren Hilfe sie eine Reihe von russischen KünstlerInnen in die Grundkenntnisse des Tiefdruckes einführte.<sup>7</sup> Darüber hinaus war ihr Atelier in der Rue Boissonade 17 von 1900 bis zum Ausbruch des 1. Weltkriegs 1914 ein wichtiger Anlaufpunkt und ein Kommunikationszentrum für KünstlerInnen und Intellektuelle aus Rußland, Frankreich und anderen Ländern. Elizaveta Kruglikova führte es nicht als Salon oder Zentrum einer bestimmten künstlerischen Richtung oder Gruppierung, sondern hielt es offen für Gäste ganz unterschiedlicher Art. Berühmtheiten wie Romain Rolland, Konstantin Bal'mont, Valerij Brjusov oder Sergej Djagilev fanden ebenso den Weg dorthin wie junge KünstlerInnen oder TouristInnen mit einem gewissen Insiderwissen um diesen Ort von bohemienhaftem Ruf. Jenseits anekdotischer Begebenheiten hat der bereits erwähnte Aleksandr Benua (Benois) den kulturellen Stellenwert von Elizaveta Kruglikova als moderne Spielart jener Kunstagenten gewertet, die Katharina II. seinerzeit in Rom und Paris stationiert hatte (Pariz nakanune vojny, S. 13). Während sie unter anderem den Auftrag hatten, Leben und Arbeit der russischen Akademiestipendiaten zu beobachten und helfend zur Seite zu stehen, leistete Elizaveta Kruglikova dasselbe, nur eben aus eigenem Antrieb und ohne jede Dienstverpflichtung: sie wußte, wo und wie Quartier und Ateliers zu mieten waren, kannte sich aus in der Künstlerszene und war informiert, wer sich in welchen Ateliers traf, veranstaltete musikalische Abende, richtete Künstlerfeste aus. Unkonventionell gestaltete sich im Falle des Falles auch der Unterricht in ihrem Atelier, wie die inzwischen mit dem Bildhauer Boris Efimov verheiratete Nina Simonovič-Efimova aus dem Jahre 1909 dankbar zu berichten wußte: „Zu dieser Zeit hatte ich meinen kleinen Sohn mit. Elizaveta Sergeevna verhielt sich gutmütig dazu, daß ich, wo ich doch niemanden hatte, wo ich das Kind lassen konnte, zum Unterricht mit einer Flasche Milch, Wachstuch und dem Kleinen kam, ihn auf's Sofa der Kruglikova legte; und wir arbeiteten, so lange der Kleine schlief, und wenn er aufwachte, war der Unterricht zuende und ich ging. Aber unter der Anleitung von Elizaveta Sergeevna konnte man auch unter solchen Bedingungen etwas erreichen.“ (Simonovič-Efimova, S. 231)

Elizaveta Kruglikova ist mit ihrer Kunst nicht der Avantgarde zuzurechnen, doch praktizierte sie in Paris eine Lebensweise, die man eher der nächsten Künstlerinnengeneration zutrauen würde.<sup>8</sup> In ihrem 1916 in Petrograd erschienenen Buch „Pariz nakanune vojny v monotipijach E. S. Kruglikovoj“ (Paris am Vorabend des Krieges in Monotypien von E. S. Kruglikova), das auch Genreszenen in Silhouettenmanier enthält (Abb. 2), hat Aleksandr Benua im Vorwort über seine Landsmännin geäußert: „Sie stammt aus der gleichen Familie wie Steinlen, Valotton, Raffaelli und andere 'Sänger der Pariser Straßen'. Für sie gibt es keine anderen Aufgaben als die möglichst genaue Fixierung des Straßentreibens, der Gesichter der Straßen und der Gesichter auf der Straße. Man muß es gesehen haben, wie ihr Gesicht von regelrechter Jagdleidenschaft glüht, wenn sie sich mit dem Skizzenbuch in der Hand unter die Menge der Boulevardflaneure mischt, Kneipen besucht, in bistro, bastringue'i, music-hall'y, den Zirkus, bals publics, Rummel, Rennen, Illuminationen und all den liebenswerten Unfug, in dem die unerschöpfliche Lebensfreude der wahren Söhne und Töchter von Paris ihren Ausdruck findet.“ (Pariz nakanune vojny, S. 13-14, zitiert nach: Kruglikova, S. 79-80)<sup>9</sup>

So beiläufig Benua's Worte daherkommen, so unerhört sind sie eigentlich, sowohl was die Position des Schreibers als auch was die der Beschriebenen angeht. Akzeptiert er doch für die Künstlerin eine Rolle und Räume, die zu dieser Zeit immer noch Männern vorbehalten waren: als selbständige(r) Teilhaber(in), Beobachter(in) und Kommentator(in) städtischen, öffentlichen Lebens.

Von den jüngeren Russinnen in Paris pflegte vor allem die 1907 nach Paris gekommene Marie Vassilief eine ähnliche, die Trennung von öffentlich und privat ignorierenden Lebensstil (Vassilief; Klüwer/Martin). Sie gehörte zu den regelmäßigen Besucherinnen des Café de la Rotonde und der vielen Künstlerfeste. Bis Ende 1911 war sie in der sog. Académie Russe sehr aktiv, danach wurde ihr Atelier in der Avenue du Maine 21 zu einem Kristallisationspunkt der internationalen Avantgarde unter kubistischen Vorzeichen. Hier verkehrten von den Malern Picasso, Braque, Léger, Gris, Modigliani, der Bildhauer Osip Zadkin, die Kritiker Guillaume Apollinaire, Blaise Cendrars, Max Jacob, André Salmon und viele andere. Von 1915 bis zum Ende des 1. Weltkriegs betrieb Marie Vassilief ihr Atelier als Kantine für hilfsbedürftige Künstler, wo zum Beispiel die Rückkehr des verwundeten George Braque von der Front gefeiert wurde (Abb. 3). Friedrich Ahlers-Hestermann widmete Marie Vassilief in seinen Schilderungen der Künst-



2 Elizaveta Sergeevna Kruplikova, Boulevard-Café, 1916, Silhouette aus: dies., Paris am Vorabend des Krieges, Petrograd 1916



3 Marie Vassilief, Bankett Braque, 1929, Bleistift / Tusche / Gouache, 24 x 31 cm, Slg. Claude Bernés, Paris (im Uhrzeigersinn: M. Vassilief, Matisse, Blaise Cendrars, Picasso, Marcelle Braque, Walther Halvorsen, Léger, Max Jacob, Beatrice Hastings, Alfredo Pina, Braque, N.N., N.N., in der Tür Modigliani)

lertreffs von Montparnasse folgende Passage: „Das Rußland der Archipenko und Chagall war stark vertreten; eins der Zentren bildete der Kreis von Maria Wassiliewa, einer ganz kleinen aber enorm entschlossenen und lebensfähigen Person, die einst mit kurzgeschorenen Haaren in München revolutionäre Flugschriften verteilt hatte, dann völlig mittellos nach Paris gekommen und in die Matisse-Schule eingetreten war, wo sie den Meister mit energischen Fragen durchbohrte, – ihn am Rockknopf festhaltend – und nun hatte sie schon das dritte 'freie Atelier' aufgemacht. Kubismus und Extremismus – Maximalismus jeder Art sprengten die Wände des primitiven Glaskastens, wo vom Zigeuner bis zum Indianerhäuptling im Kriegsschmuck alles an exotischen Vielvölkerschaften Auftreibbare Modell stand, wo zum Abendakt Musik gemacht und getanzt wurde. In einer Ecke, von der Brandung der Schülerschar nicht immer unberührt, stand hinter einer Gardine Wassiliewas Bett. Sie war Kommunistin und gab Geld ab, wenn sie etwas hatte, richtete gemeinsame Reisen nach Spanien ein, moderne Ausstellungen in Rußland, wollte ein Restaurant und eine Lesehalle gründen und war in fortwährender Bewegung. Um sie herum war es wie ein Dostojewskyhafter Zirkus von

Schicksalen, Begegnungen und Luftsprüngen in den Äther der Kunst.“ (Ahlers-Hestermann, S. 401-402)

Nicht alle Russinnen freilich, die nach Paris kamen, integrierten sich so stark und vorbehaltlos in das Pariser Kunstleben. Soziale Faktoren und mit ihnen verbundene mentale Prägungen konnten in dieser Hinsicht förderlich oder eben auch hinderlich sein.

Anna Golubkina, geboren in Zarajsk als Tochter eines Gastwirts und Gärtners, der früh verstarb, fand wegen ihrer Herkunft aus der Provinz und wegen bedrückender finanzieller Verhältnisse erst spät, im Alter von 25 Jahren, zur Bildhauerei. (Aleksandr Kamenskij) Nach einer 1891 an der Moskauer Schule für Malerei, Bildhauerei und Architektur begonnenen Bildhauerausbildung wechselte sie 1894 an die Petersburger Akademie der Künste, die sie schnell unbefriedigt ließ. Ausgestattet mit einem Kredit der Moskauer Gesellschaft der Liebhaber der Künste, reiste sie Ende 1895 erstmals nach Paris. Sie tat sich auffallend schwer, den selbst abgesteckten Raum zwischen Wohnung, Académie Colarossi und bestenfalls Museumsbesuchen zu verlassen. In einem Brief an die Mutter und die Geschwister sucht sie den sie selbst beunruhigenden Bewegungsradius zu erklären: „Nun, jetzt muß wieder etwas über Paris kommen, aber ich habe immer noch nichts davon gesehen, ich gehe doch nirgends hin außer ins Museum und weiß auch nicht wohin, es ist niemand da, mit dem ich gehen könnte. Meine Mitbewohnerinnen schwärmen häufig aus, doch dafür braucht man Geld: mal ins Theater, ins Konzert und in die Geschäfte. Ich weiß auch gar nicht, wo man hier hingehen kann. Vor Weihnachten war ich in einer ihrer Kirchen, sie haben gut gesungen, die Orgel war sehr ansprechend. Das ähnelt, wißt Ihr, eher einem Konzert als einem Gottesdienst.“ (Golubkina, S. 25)

Gleichzeitig war sie sehr darauf bedacht, in der Arbeit voranzukommen. Für ihre Erfolge, erkaufte durch ein übermäßiges Arbeitspensum, wurde ihr zeitweise die Bezahlung erlassen. Dabei entging ihr nicht, daß die Korrekturen der Professoren nivellierend wirkten: „Heute war ein Professor da, hat meine Arbeit gelobt, aber in der Hauptsache bin ich darüber zufrieden, daß er aufgehört hat, meine Arbeit anzurühren. Wißt Ihr, das ist sehr erfreulich, daß ich mich nicht mehr mit Worten, sondern mit der Arbeit verteidigt habe. [...] Jetzt streben sie alle [die Professoren der Académie Colarossi – A.R.] Einfachheit an und haben ihre Schülerinnen so ihrer Persönlichkeit beraubt, daß es mir einfach unverständlich ist. Aber wir werden noch sehen.“ (Golubkina, S. 26)

Bei ihrem zweiten Parisaufenthalt 1897-99 fühlte sich Anna Golubkina sicherer. Sie ging ins Theater, erlebte Sarah Bernhard, besuchte feministische Versammlungen, an denen sie den autoritären Ton der Vorsitzenden kritisierte. Allmählich befand sie den wiederaufgenommenen Unterricht in der Académie Colarossi als wenig befriedigend für sich. Zeitweilig konnte sie das Atelier eines mit einer Russin verheirateten französischen Bildhauers (vermutlich Jean-Antonin Carles) mit nutzen, der seinerseits von Anna Golubkinas Mitarbeit profitierte. Über Bekanntheit kam sie schließlich mit Auguste Rodin in Kontakt, konnte sich aber regulären Privatunterricht bei ihm nicht leisten. In einer Mischung aus Bescheidenheit und

Stolz konsultierte sie ihn in größeren Abständen. Mjuda N. Jablonskaja vertritt die Auffassung, daß Rodin für Golubkina weniger Lehrer als verwandter Geist und Vorbild gewesen und es ihr gelungen sei, seinen Einfluß gelten zu lassen und dennoch schöpferisch unabhängig zu bleiben. (Mjuda N. Jablonskaja, S. 30) Es brauchte allerdings Zeit, ehe die Gratwanderung zwischen Anpassung und Selbstbehauptung zugunsten letzterer für Anna Golubkina entschieden war. Ihre Briefe nach Hause verraten schon, wie sie all die Äußerungen des berühmten maître, auch die beiläufigsten, in sich aufgesog und es sogar von ihnen abhängig gemacht hat, ob sie überhaupt als Bildhauerin weitermachen solle. Im Herbst 1898 entschloß sie sich, nach all den zahllosen Hand- und Fußstudien auf eigene Faust eine ganzfigurige Arbeit in Angriff zu nehmen. Offensichtlich hegte sie den Verdacht, daß die verordnete Ausführung von immer gleichen Details sie als Bildhauerin bewußt klein halten sollte. Der Schwester Aleksandra vertraute sie ihren Plan an: „Gestern hat mich Rod [in] betrübt. Immer wieder hat er gesagt, daß ich immer weiter vorankomme, und gestern meint er, daß ich nicht sehr vorwärts gekommen sei. Eigentlich kümmert er sich nicht sehr um mich, auf alles muß ich selbst kommen. So habe ich mir noch eine Methode des Lernens überlegt. Ich will für ihn weiter 'Teile' machen, mich selbst aber an der Natur versuchen. Hier kann man doch die Möglichkeit nutzen, nach der Natur zu arbeiten. Auch wenn er es mir nicht aufgetragen hat und immer nur, nur Details anordnet, ich aber denke, wenn du nach Rußland zurückgehst, wo nimmst du dann all diese Bequemlichkeiten her? Vielleicht hat er Recht. Aber warum sollte es mir schaden? Ich habe Angst, daß ich Paris nicht so ausnutze, wie es notwendig ist.“ (Golubkina, S. 53.)

1899 stellte Anna Golubkina drei Arbeiten im Salon d'Automne aus, darunter auch die ganzfigurige Plastik *Das Alter*, die ikonographisch an Rodin anknüpft, das Thema jedoch anders interpretiert.<sup>10</sup>

Die nächste Künstlerinnen-Generation, die in den 1910er Jahren nach Paris reiste, war durch Ausstellungen französischer Kunst in Moskau, durch neue russische Kunstzeitschriften wie *Vesy* (Die Waage) und *Zolotoe runo* (Das goldene Vlies) und dank der öffentlich zugänglichen Sammlungen moderner französischer Kunst von Sergej Ščukin und Ivan Morozov besser auf die Pariser Kunstszene vorbereitet als ihre Vorgängerinnen. Immer noch reisten Künstlerinnen gemeinsam, um dem *Anstand* Genüge zu tun, wie 1912/13 Nadežda Udal'cova, Ljubov' Popova, Sofija Karetnikova und Vera Pestel'. Nadežda Udal'covas Tagebucheintragungen aus der Pariser Zeit und ihre darauf beruhenden Erinnerungen geben Einblick, inwiefern Ratschläge und eigene Erwartungen betreffs möglicher Lehrer vor Ort zunächst kritisch überprüft wurden. Die Bekanntschaft mit den modernen Ismen, von denen der Kubismus schnell ins Zentrum des Interesses rückte, wurde nicht allein als technische Herausforderung verstanden und selbstverständlich mit dem aufmerksamen Studium der westeuropäischen Tradition im Musée Cluny und im Louvre verbunden. Jede der Frauen entwickelte in der Auseinandersetzung mit dem Kubismus ihre besondere Arbeitsweise und durchlief einen tiefgreifenden persönlichen Reifeprozess: „Wir hatten vor, bei Matisse zu arbeiten, doch war die Schule bei Matisse bereits geschlossen worden. Wir gingen in

das Atelier von Maurice Denis, stießen dort auf einen federgeschmückten Indianer vor rotem Hintergrund – und liefen weg. Jemand erzählte vom Atelier 'La Palette' – Le Fauconnier, wir gingen hin und wußten gleich, daß es das war, was wir brauchten. [...] Das Leben in Paris hinterließ neben meiner Wiege der Künste den wunderbarsten, tiefsten Eindruck für das ganze Leben. Ein Jahr Leben nur in der Kunst und in Einsamkeit machte aus mir einen bewußten Künstler und Menschen. Hier habe ich zum ersten Mal mein eigenes 'Ich' gespürt. Im Tagebuch jenes Jahres schreibe ich, daß der Kubismus für mich nur eine Schule, nicht das Ziel sei. Ich verstand die ganze Außerordentlichkeit der malerischen Errungenschaften des Kubismus, und nicht seine malerisch-dekorative Seite zog mich an, sondern die Strenge des Aufbaus und die strengen Gesetze der Malerei selbst: der Farbwert, die gedämpfte Farbpalette und das feste Gesetz des Bildaufbaus.“ (Udal'cova, S. 10)

Bestätigt wurde die katalysatorische Wirkung von Paris im Nachhinein durch die ästhetische Praxis der Künstlerinnen. Udal'cova, Popova und Pestel' setzten sich zwei Jahre später mit dem Suprematismus auseinander, von wo aus Udal'cova und Pestel' zur Figuration zurückkehrten, während Popova einen wichtigen Beitrag zum Konstruktivismus leistete.

Auch wenn hier nur ein kleiner Teil der weiblichen Parisreisenden vorgestellt werden konnte, steht eines außer Frage: Paris war für viele russische Künstlerinnen der Moderne und der Avantgarde Ziel und Neubeginn in einem: eine wichtige Station auf dem Weg zu eigenen Positionen.

## Anmerkungen

1 Auch für die beiden vorangegangenen Jahrzehnte gibt es einzelne Beispiele dafür, daß junge Russinnen in Paris wichtige Impulse für ihre künstlerische Tätigkeit erhalten haben. Das trifft zum Beispiel auf Marie Bashkirtseff (1858-1884) zu, die aus familiären Umständen in Frankreich lebte. Sie machte zunächst weniger durch ihre Werke als durch provozierende Selbstinszenierungen und durch ihre Tagebuchaufzeichnungen Fourore. Trotz glättender Eingriffe der Herausgeber empfand man die Äußerungen der früh verstorbenen Künstlerin als außerordentlich freizügig, wobei sich gerade angehende Künstlerinnen aus ganz Europa und Amerika durch die Gedanken und Erfahrungen der Marie Bashkirtseff in ihrem Streben bestätigt und angespornt fühlten. (Vgl.

Ausst.-Kat. Marie Bashkirtseff, 1995) Auch Elena Dmitrievna Polenova, eine der Protagonistinnen der neo-russischen Richtung in den 1880/90er Jahren, kam im Winter 1869/70 aus privaten Gründen erstmals nach Paris. Als unverheiratete Frau begleitete sie die Familie ihrer Schwester Vera, ohne sich schon für den Künstlerinnenberuf entschieden zu haben. Erst ihre Erfolge im Damen vorbehaltenen Privatatelier von Charles-Josuah Chaplin führten zu dem Entschluß, sich ganz der Kunst zu widmen. Vgl.: A. S.: Elena Dmitrievna Polenova. 1850-1898. Moskva 1902.

2 U.a. Elena Dmitrievna Polenova (1850-1898), Anna Sergeevna Golubkina (1864-1927), Elizaveta Sergeevna Kruglikova (1865-1941), Marija Vasil'evna Jakunčikova (1870-1902), Anna Petrov-

na Ostroumova-Lebedeva (1871-1955), Nina Simonovič-Efimova (1877-1948), Nadezda Andreevna Udal'cova (1885-1961), Vera Efremovna Pestel' (1887-1952), Ljubov' Sergeevna Popova (1889-1924), Vera Ignat'evna Muchina (1889-1953).

- 3 Aufgrund des verspäteten Eintritts Rußlands in die Neuzeit setzt auch eine entsprechende Reisetätigkeit der Russen später ein. Die sie begleitende Reiseliteratur in Form von Publikationen bzw. Handschriften stammt ausschließlich von männlichen Autoren, doch gibt es eine Ausnahme: die Aufzeichnungen der Fürstin Ekaterina Romanovna Daškova, die es unter Katharina II. zur Präsidentin der Russischen Akademie der Wissenschaften brachte. Vgl.: Zapiski knjagini Daškovej. Pis'ma sester Vil'mot iz Rossii (Aufzeichnungen der Fürstin Daškova. Briefe der Schwestern Wilmot aus Rußland). (2. Ausgabe). Moskva 1991. Unlängst hat man in der Staatlichen Russischen Bibliothek in Moskau die Aufzeichnungen von zwei Europa-Reisen der Fürstin Ekaterina Petrovna Barjatinskaja zwischen 1789-1792 entdeckt. Allerdings schloß die Frau des vormaligen russischen Botschafters in Paris Frankreich aus ihrer Reiseroute wegen der revolutionären Unruhen aus. Vgl.: Savinskaja.
- 4 Marianne Werefkin, die in den 1880er Jahren bei Ilja Repin Privatunterricht nahm, hatte schon damals ihm gegenüber kritisch angemerkt: Schulung aber muß immer sein. Schulung ergibt sich nicht durch Anschauung großer Meister, sondern durch den Lehrer, der zu zeigen vermag, wie man zu künstlerischem Erfassen und Darstellen kommt. [...] Bei uns in Rußland gibt es sie nicht. Europa gibt sie wie Lesen und Schreiben.“ Zitiert nach: Fäthke, S. 19. Marianne Werefkin entschied sich zwar 1896 für München, verfolgte aber mit Hilfe von Zeitschriften sehr aufmerksam die Kunstentwicklung in Frankreich, ehe sie 1903 das erste Mal dorthin reiste.

5 Kristallisationspunkte waren zunächst solche Künstler, die sich jeweils für einen längeren Zeitraum in Paris niederließen wie z.B. der Bildhauer Mark Antokolskij, der Maler und Kunsthistoriker Aleksandr Benua (Benois), die Malerin und Graphikerin Elizaveta Kruglikova. Ende 1909 kam es in Paris zur Gründung einer „Literarisch-künstlerischen Gesellschaft“, die zwei Ausstellungen organisierte und Ende 1910 eine „Freie Schule“ mit einer Mal- und einer Zeichenklasse eröffnete. 1911 ging daraus die bis 1917 existierende „Académie Russe“ hervor, zu der auch eine Bildhauerklasse gehörte. Vgl.: A. S. Satskich: Russkaja akademija v Pariže (Die russische Akademie in Paris). In: Sovetskoe iskusstvoznanie 21 (Sowjetische Kunstwissenschaft 21). Moskva 1987, S. 352-365.

6 Konstantin Andreevič Somov (1869-1939), Maler und Graphiker aus dem Kreis der „Welt der Kunst“, studierte 1888-97 an der Petersburger Akademie der Künste, davon 1894-96 im Atelier von Ilja Repin. 1897-99 hielt er sich in Paris auf, malte 1900-01 ein Porträt von Anna Ostroumova, St. Petersburg, Staatliches Russisches Museum).

7 Jewgeni Kowtun nennt M. A. Dobrov, M. A. Volosin, K. J. Kostenko, N. Ja. Simonovič-Efimova, L. V. Jakovleva-Saporina und V. P. Belkin. 1909 wurde Elizaveta Kruglikova eingeladen, an der Académie La Palette Radierung zu unterrichten.

8 Elizaveta Kruglikova unternahm Reisen nach Andorra, Spanien und Italien. Aleksandr Benua berichtet in seinen Memoiren zudem von einer außergewöhnlichen Begegnung mit der Künstlerin in der Bretagne: sie hatte, in Hosen gekleidet, den Weg von Paris gemeinsam mit ihrer französischen Freundin per Fahrrad absolviert, was zu jener Zeit einer Sensation gleichkam. Vgl.: A. N. Benua, II, S. 437-439.

9 Der Erlös dieses Buches kam russischen Künstlern in Paris zugute, die infolge

des Krieges in Not geraten waren. Vgl.: (Elizaveta Sergeevna Kruglikova, S. 52).

10 Die Plastik *Das Alter* von Anna Golubkina (1898, Gips, St. Petersburg, Staatl. Russisches Museum) bezieht sich auf Rodins *La Vielle Heaulmière* von 1885. Rodins in die Betrachtung ihrer selbst versunkene sitzende Figur gibt den Blick frei auf einen mageren und schlaffen weiblichen Körper. Vor der gedanklichen Folie eines wegen seiner sinnlichen Schönheit einst so gerühmten Frauenkörpers treten die physischen Spuren der Vergänglichkeit auf Bauch und Brüsten besonders deutlich hervor und gewinnen Sinnbildcharakter wie in vergleichbaren Renaissancedarstellungen. Anna Golubkina verweigert bei ihrer Figur durch die Pose des Kauerns den Blick auf die sekundären Geschlechtsmerkmale. Dafür verweisen der schmerzvoll gekrümmte Rücken, der in die linke Hand gestützte Kopf und der nach innen gerichtete Blick der ausgemergelten Gestalt auf das das Alter begleitende Gefühl des Verlassenseins.

## Literatur

Friedrich AHLERS-HESTERMANN: Der deutsche Künstlerkreis des Café du Dôme. In: Kunst und Künstler, Bd. XVI, 1918, H. 10, S. 369-402.

Marie BASHKIRTSEFF 1858-1884: Peintre et sculpteur & Écrivain et témoin de son temps (Ausst.-Kat.), Musée des Beaux-Arts Jules Chéret – Palais Massena / Bibliothèque du Chevalier de Cessole. Nice 1995.

Aleksandr BENUA: Moi vospominanija [v pjati knigach] (Meine Erinnerungen [in fünf Büchern]). Bd. 1-2. Moskva 1980.

Bernd FÄTHKE: Marianne Werefkin. Leben und Werk. 1860-1938. München 1988.

A. S. GOLUBKINA: Pis'ma. Neskol'ko slov o remesle skulptora. Vospominanija sovremennikov (Briefe. Einige Worte über das Handwerk des Bildhauers. Erinnerungen von Zeitgenossen). Zusammengestellt von N. A. KOROVIC. Moskva 1983.

Mjuda N. JABLONSKAJA: Russische Künstlerinnen 1900-1935. Hrsg. von Anthony Parton. Bergisch-Gladbach 1990.

Aleksandr KAMENSKIJ: A. S. Golubkina: Licnost'. Epocha. Skul'ptura (A. S. Golubkina: Persönlichkeit. Epoche. Plastik). Moskva 1990.

Billy KLÜVER/Julie MARTIN: Kikis Paris. Künstler und Liebhaber, 1900-1930. Köln 1989.

J. F. KOWTUN: Die Wiedergeburt der künstlerischen Druckgraphik. Aus der Geschichte der russischen Kunst zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Dresden 1984.

Elizaveta SERGEEVNA KRUGLIKOVA: Žizn' i tvorcestvo. Sbornik (Leben und Schaffen. Sammelband). Leningrad: Chudoznik RSFSR 1969.

A. P. OSTROUMOVA-LEBEDEVA: Avtobiografičeskie zapiski (Autobiographische Aufzeichnungen). Zusammengestellt und kommentiert von N. L. Prijmak. Bd. I-II und III. Moskva: izobrazitel'noe iskusstvo 1974.

PARIŽ NAKANUNE vojny v monotipijach E. S. Kruglikovoj (Paris am Vorabend des Krieges in Monotypien von E. S. Kruglikova). Petrograd 1916.

Ljubov' SAVINSKAJA: Stranicy iz dnevnika. Putešestvija Ekateriny Petrovny Barjatinskij po Evrope. 1789-1792 (Seiten aus dem Tagebuch. Die Reisen von Ekaterina Petrovna Barjatynskaja durch Europa. 1789-1792). In: Pinakoteka [Moskau], 1997, H. 2, S. 48-53.

N. Ja. SIMONVIČ-EFIMOVA: Zapiski chudožnika (Aufzeichnungen eines Künstlers). Zusammengestellt von A. I. Efimov und I. V. Golicyn. Moskva: Sovetskij chudoznik 1982.

N. UDAL'COVA: Žizn' russkoj kubistki. Dnevnik, Stat'i, Vospominanija (Das Leben einer russischen Kubistin. Tagebücher, Aufsätze, Erinnerungen). Zusammengestellt von E. A. Drevina und V. I. Rakitin. Moskva 1994.

Marie VASSILIEFF. 1884-1957. Eine russische Künstlerin in Paris [anlässlich der gleichnamigen Ausstellung im Verborgenen Museum, Berlin 12.10.-15. 12. 1995]. Redi-

giert v. Marion Beckers. Berlin 1995.

Sabine VOIGT: Die Tagebücher der Marie Bashkirtseff von 1877-1884. Dortmund 1997.

WELT der Kunst. Vereinigung russischer Künstler zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Eingeleitet von Wsewolod Petrow und Alexander Kamenski. Leningrad 1991.

ZAPISKI knjagini E. R. Daškovoju (Aufzeichnungen der Fürstin E. R. Daškova). Rossija XVIII stoletija v izdanijach Voln'noj russkoj tipografii A. I. Gercena i N. P. Ogareva (Rußland des 18. Jahrhunderts in Ausgaben der Freien russischen Druckerei von A. I. Herzen und N. P. Ogarev). Moskva 1990 (Reprint der Londoner Ausgabe von 1859).