Tolstoi-Bibliothek

РУССКАЯ БИБЛИОТЕКА ТОЛСТОВСКОГО ФОНДА

Russische Bibliothek Veranstaltungen Sozialberatung

Бюллетень № 158-159
Сентябрь-Декабрь 2013

Bulletin № 158-159
September-Dezember 2013

Umschlag: Olga Rozanowa, «Arbeitskästchen“, 1915
Tretjakow-Galerie, Moskau

Das Bulletin wird seit 1975 herausgegeben.
Es erscheint vierteljährlich.
Der Herausgeber ist:

Бюллетень выходит с 1975 г.
Его издает четыре раза в год:

Tolstoi-Bibliothek
Thierschstr. 11
D-80538 München
Tel..: 089/299 775
Fax: 089/2289312

tolstoi@tolstoi-bibliothek.de
www.tolstoi-bibliothek.de

Redaktion und Verantwortung für den Inhalt:
Tatjana Erschow

Главный редактор:
Татьяна Ершова

ISSN 2197-6333

Inhaltsverzeichnis

Einleitung

Dr. Stefanie von Welser
„Das Jahr 1913 in der russischen Kunst im Spiegel der Moskauer Kunstaustellungen“ S. 3

Prof. Dr. Johanna Renate Döring
„Gemalt mit der Nadel“ S. 7

Aus der „Legende vom Heiligen Fürsten Piotr und von der Heiligen Fürstin Fewronija“ S. 13

Prof. Dr. Johanna Renate Döring
„Mokosch oder die Gottheit der vorchristlichen Stickerei S. 14

Prof. Dr. Ada Raev
„Russische Künstlerinnen der Moderne 1870 – 1930: Historische Studien, Kunstkonzepte, Weiblichkeitsentwürfe S. 19

Anna Achmatova
„Ein altes Porträt“ A. Exter gewidmet S. 32

Marina Zwetajewa über Natalja Gontscharowa S. 33

Viktoria Schäfer
„Das Jahr 2013 als community project der Tolstoi-Bibliothek und der Russischen Beratungsstelle“ S. 36

Leinen-Leinwand-Linie
Zur Zeichensprache der Ornamente in der volkstümlichen Stickerei S. 37

Stichworte zur Geschichte der Stickerei S. 38

Stickstiche S. 40

Zur Studio-Ausstellung der Tolstoi-Bibliothek
Russische Nadelkünste 1913 -2013

Einleitung

Tatjana Erschow, Stefanie Freifrau von Welser

Das Jahr 1913 wurde gesamteuropäisch als Epochenjahr (Florian Illies), -für die russische Kultur als „Jahr des großen Bruchs“ (Felix Philipp Ingold) und dementsprechend als Kulminationspunkt der Russischen Avantgarde angesehen. So bietet sich das Jahr 2013 für einen Jahrhundert-Rückblick an – das umso mehr, da der kulturhistorische Jahrhundert-Rückblick noch um ein weiteres Jahrhundert zurückverwiesen wurde – von der Völkerschlacht bei Leipzig 1813 wurde bei der Leipziger Buchmesse im März 2013 als von einem >Doppeljubiläum< gesprochen.

Die Münchner Tolstoi-Bibliothek stellt, gemeinsam mit der Russischen Beratungsstelle, 2013 das Jubiläumsjahr 1913 in einen anderen Bezugsrahmen: sie vermittelt zwischen kulturkritischen Intentionen der russischen Avantgarde und einem aktuellen Community Projekt. Sie bot basierend auf der Idee der italienischen Kunsthistorikern Elisabetta Bresciani, Gardone Riviera, Stickkurse unter dem Titel *Kustar Now* an. Damit aktualisiert sie einen Begriff, den Ada Raev als >Heimproduktion< (S. 140) übersetzt, und dabei – historisch - die >Stickereiwerkstatt als Selbsthilfeprojekt< (S. 152) versteht.

Frau Bresciani verwies dafür in ihrem Konzept-Entwurf auf die kulturkritischen Absichten von Leo Tolstoi, der seit seiner großen Krise zu Beginn der 1880er Jahre immer mehr nach der sozialen Nützlichkeit der Kunst gefragt hatte. Seine Forderung „nach einer moralischen Kunst, die das Volk >anstecken< und es veranlassen würde, besser und glücklicher zu werden, zitiert auch Ada Raev in ihrer großen Studie *Russische Künstlerinnen der Moderne 1870–1930. Historische Studien. Kunstkonzepte. Weiblichkeitsentwürfe* (Wilhelm Fink Verlag, München 2002), aus der wie – mit freundlicher Genehmigung der Autorin und des Verlags – einen umfangreichen Abschnitt (S. 139-152) in diesem Heft abdrucken dürfen, um auf die besondere Vorgeschichte des weiblichen Handwerks einzugehen, die einen wesentlichen Beitrag zur *Entwicklung des textilen russischen Designs* leistete. Wie Ada Raev (a.a.O., S. 213) schreibt, waren zu Beginn des 20. Jahrhunderts Werkstätte für Kunststickerei (...) ein „Bereich der angewandten Kunst, in dem sich zu dieser Zeit viele Frauen künstlerisch und unternehmerisch engagierten.“

Wie unsere Ausstellung zu zeigen versucht, hat das Handwerk des Stickens sein Faszinosum, nicht zuletzt auch als Erinnerungsmedium, in der russischen Kultur bis heute nicht verloren: dies wird nicht nur belegt mit einer Im Internet veröffentlichten Stickvorlage für ein Porträt von Leo Tolstoi sondern auch mit einer für diese Ausstellung überlassenen Blumen-Stickerei der Moskauer Grafikerin und Designerin Marina Belkewitsch.

In der Studio-Ausstellung der Tolstoi-Bibliothek werden exemplarisch (in zeitlicher Aufeinanderfolge) Orte des textilen Handwerks und Designs vorgestellt:

- Die Künstlerkolonie Abramzewo
- Das Gut von Leo und Sofja Tolstoi: Jasnaja Poljana
- Die Künstlergenossenschaft Werbowka (bei Kiew)
- Künstlerateliers in der russischen Emigration in Paris (mit Arbeiten von Natalja Gontscharowa und Alexandra Exter)
- Die Münchner Tolstoi-Bibliothek und ihr community project *Kustar Now.*

Aufgabe dieses Begleitheftes zur Ausstellung *Russische Nadelkünste* ist es, Hintergründe zur Geschichte und Aktualität des Stick-Handwerks in der russischen Kultur – und zwar ebenso in der Volkskunst wie in der sakralen Kunst - zu bieten. Dass sie, intermedial, diese beiden Traditionsfäden innovativ, kreativ und eigenwillig verknüpften, prägt das Schaffen der vielseitigen russischen Künstlerinnen Natalja Gontscharowa, Alexandra Exter, Olga Rosanowa u.a., den sogenannten *Amazonen der Avantgarde*, das vor und nach 1913 in enger Zusammenarbeit mit Künstlern wie Wassili Kandinski, Kasimir Malewitsch und Marc Chagall entstand.

Ausdrücklich und sehr herzlich bedanken wir uns bei Frau Prof. Dr. Johanna Renate Döring. Ohne ihr profundes Wissen, das sie uns großzügigst zur Verfügung gestellt hat, wären weder Studioausstellung noch Rahmenprogramm in dieser Form möglich gewesen.
Herzlich gedankt sei für ihre freundschaftliche Hilfe bei der Motivsuche und bei der Übermittlung von Materialien: Natascha Drubek, Nina Sophie Meyer, Irina Sorokina und Maria Sorokina. Ein spezieller Dank geht an die Stickdamen von ArtTextil, Dachau, die uns mit ihren Kenntnissen und ihrer Begeisterung motiviert und tatkräftig unterstützt haben ebenso wie an Guido Coenen von GC Digitaldruck für die ausgezeichnete Zusammenarbeit. Besonders großer Dank geht an den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und das Kulturreferat der Landeshauptstadt München, die seit vielen Jahren mit ihrer konstanten Förderung der Tolstoi-Bibliothek die Erfüllung ihrer Aufgaben ermöglichen.

Dr. Stefanie von Welser

Das Jahr 1913 in der russischen Kunst im Spiegel der Moskauer Kunstausstellungen

Für Russland gilt das Jahr 1913 als Kulminationspunkt der Avantgarde. Erstmals hat Felix Philipp Ingold das Jahr 1913 als „Schlüsseljahr der Moderne“ vergegenwärtigt.[1] In seinem grundlegenden Werk „Der große Bruch“ führt er den „spezifisch historischen Status des Jahres 1913“ mit den „Errungenschaften der Moderne zwischen Symbolismus und Futurismus, mithin *décadence* und Avantgarde“ vor Augen.[2] So konstatiert Ingold:„Was in Russland während Jahrhunderten übereinander geschichtet war, breitete sich nun unversehens als ein bedrohliches Nebeneinander und Durcheinander vor aller Augen aus“.[3]

Das Jahr 1913 manifestierte auch den Bruch mit den bislang vorherrschenden Mal-Traditionen – ein Bruch, der durch den Rückgriff auf unterschiedliche russische Traditionen entstand, die jedoch aus ihrem einstigen Zusammenhang herausgelöst wurden. Zeitgleich zu diesem Besinnen auf die eigene Kulturgeschichte, wurde die aktuelle westliche (französische) Kunst rezipiert und diskutiert. Als Folge beherrschte ein intensiver, kontroverser Diskurs im Jahr 1913 die russische Kunstszene. Bahnbrechende Kunstausstellungen leisteten hierzu ihren Beitrag. Im Rückblick betrachtet, spiegeln sie die besondere Situation des Jahres 1913 wieder.

Die Tolstoi-Bibliothek entwirft mit ihrer Studioausstellung „Russische Nadelkünste 1913/2013“ gleich „Bühnenbildern einer Ausstellung“ einen Raum zu den Traditionslinien, die 1913 kreativ aufeinander stießen.[4] Im Folgenden seien daher Kunstausstellungen in Moskau in chronologischer Reihenfolge angeführt und in ihrer repräsentativen Positionierung kurz erläutert[5]:

Am 1. Januar 1913 wurde die französische Ausstellung “Zeitgenössische Kunst“ in Moskau mit Vertretern der „Nabis“, des “Fauvismus“ und den Kubisten Pablo Picasso und Fernand Leger eröffnet. Der Zuspruch des Publikums war beachtlich.

Zudem besaß der Kunstsammler und Mäzen Sergej Stschukin in Moskau aufgrund seiner Geschäftskontakte die größte Sammlung an aktueller französischer und russischer Malerei vor 1914 mit rund 40 Bildern von Henri Matisse und 50 Werken von Picasso. Zu seinen Gästen der Privatgalerie zählte auch Wassily Kandinsky.[6] Kandinsky schwärmte 1912 anlässlich eines Besuchs von den Arbeiten Matisses. Stschukin besaß

---

1 Felix Philipp Ingold, Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913, München 2000

2 Vgl. ebbda. S. 13

3 Zit. Felix Philipp Ingold 2000, S. 23

4 Prof. Dr. Johanna Renate Döring, München, sei an dieser Stelle für die vielen anregenden Gespräche und ihre kenntnisreiche Unterstützung ausdrücklich gedankt.

5 Vgl. hierzu auch die umfassende Chronologie „Bildkunst, Theater, Musik“ von Felix Philipp Ingold, in: Der große Bruch. Russland im Epochenjahr 1913, München 2000, S. 247-289

6 Vgl. ebbda. S. 88-90 mit weiteren Literaturhinweisen

u.a. dessen 1909/1910 gemaltes Schlüsselwerk „Der Tanz II“ – ein tänzerischer Rhythmus von Farbflächen in einem nahezu abstrakten Raum.[7]

Im Februar 1913 fand anlässlich der 300-Jahresfeier des Hauses Romanow im Moskauer Archäologischen Institut die Ausstellung „Altrussische Kunst“ statt. Gezeigt wurden Handschriften, Textilien, Silber- und Kupferarbeiten sowie Ikonen. Vor allem die Ikonen-Abteilung erregte großes Aufsehen. Zum erstenmal wurde eine größere Anzahl erst unlängst restaurierten Ikonen aus dem 14. bis 17. Jahrhundert der Öffentlichkeit vorgestellt. War bislang die Ikonenmalerei in künstlerischer Hinsicht als minderwertig erachtet worden – trotz des gegen Ende des 19. Jahrhunderts wachsenden Interesses für altrussische Kunst – vollzog sich nun ein entscheidender Wandel. Verena Krieger spricht hier von einer „Zäsur in der Rezeptionsgeschichte der altrussischen Ikonen“.[8] Künstler wie Wissenschaftler mussten feststellen, dass die gereinigten Ikonen auch losgelöst aus einem religiösen und ikonografischen Zusammenhang neu zu bewerten sind.[9] Der Ausstellungskatalog von 1913 vermerkte dementsprechend:

„Die russische Ikonenmalerei kann von niemandem mehr, wie oft geschehen, dunkel, eintönig und ungeschickt genannt werden im Vergleich zu zeitgenössischen westlichen Bildern. Vor uns ist im Gegenteil eine Kunst von gewaltiger Leuchtkraft gestellt, ausdrucksvoll in der Komposition und von hoher Meisterschaft in der Ausführung.“[10]

Die Entdeckung der Ikone als Kunstwerk beeinflusste und bestärkte vor allem neoprimitivistische und futuristische russische Künstler sowohl bei ihrer Motivwahl und Komposition als auch bei ihren theoretischen Schriften.

So zeigte der Maler, Graphiker und Bühnenbildner Michail Larionow (1881–1964) im Frühjahr 1913 in Moskau in zwei Ausstellungen zur russischen Volkskunst die „lubki“ (Volksbilderbögen) und „podlinniki“ (Vorzeichnungen für Ikonen) mit Texten und Werken seiner Lebensgefährtin Natalia Gontscharowa (1881–1962), die sich um 1913 u.a. künstlerisch mit Ikonen auseinandersetzte. Ein schönes Beispiel hierfür ist das Gemälde „Das Leben von Floros und Lauros“, 1912/1913.[11]

Parallel organisierten Gontscharowa und Larionow zudem im Polytechnischen Museum Moskau im April 1913 die Ausstellung „Zielscheibe“ und zeigten dort sowohl ihre eigenen rayonistischen Bilder wie auch Werke anderer Künstler, z.B. von Kasimir

---

7 Vgl. Karin Adelsbach, Festhalten des Unfaßbarsten. Bildende Kunst und Tanz. Stationen eines Dialogs, in: Ausstellungskatalog Tanz in der Moderne, Emden, München 1996, S. 14f

8 Zit. Verena Krieger, Von der Ikone zur Utopie. Kunstkonzepte der Russischen Avantgarde, Köln, Weimar, Wien 1998, S. 76, vgl. auch passim S. 76-85.

9 Vgl. hierzu auch Konrad Onasch, Die Ikone. Mythos und Wirklichkeit in: Evangelische Theologie, 13, 1953, S. 224-237.

10 Zit. Einleitung Ausstellungskatalog Wystawka drewnerusskago iskusstwa. Imperatorski Moskowski Archeologitscheski Institut imeni Imperatora Niklaja II., hier zitiert in der Übersetzung von Verena Krieger, S. 76 (s.h. Anm. 8)

11 Vgl. Ausstellungskatalog Natalja Gontscharowa, hrsg. von Beate Kemfert mit Alia Chilova, Rüsselsheim 2009, S. 13f. Das Werk „Das Leben von Floros und Lauros“ hier Kat. Nr. 35, Abb. S. 105;

Malewitsch und Marc Chagall. Im Ausstellungskatalog postulierte Larionow den Rayonismus als neuen Stil. Dies war „ein wichtiger Schritt zur kompletten Ungegenständlichkeit, den Künstlerkollegen wie Malewitsch zeitnah“[12] vollzogen.
Der Maler und Kunsttheoretiker Malewitsch (1879–1935)[13] selbst titulierte sein erstes gegenstandsloses Bild als „Ikone unserer Zeit“. Das berühmte „Schwarzes Quadrat auf weißem Grund“ hängte er 1915 bei der „Letzten Futuristischen Ausstellung“ in St. Petersburg wie eine Ikone quer über die oberste Zimmerecke.[14] Kasimir Malewitschs "Schwarzes Quadrat auf weißem Grund" gilt bis heute in seiner Konzentration auf die reine Form, deren Gegenstandslosigkeit zugleich ihre Vollkommenheit ist, als Ikone der suprematistischen Kunst. Suprematismus bezeichnete Malewitsch als „Die gegenstandslose Welt oder das befreite Nichts“.[15] Bekannt für sein Überschreiten der Gattungen, übernahm er seinen künstlerischen Ansatz auch in die Textilkunst.
Vor allem seit den 1910 Jahren waren Stickereien russischer und ukrainischer Bäuerinnen sehr gefragt.
Berühmt war die Stickereiwerkstatt von Werbowka, Ukraine, die seit etwa 1906 von der Malerin Natalja Dawydowa (1875–1933) unterhalten wurde.[16] Künstler und bäuerliche Stickerinnen arbeiteten in dieser Handwerks-Genossenschaft – eine „Kustarnaja Artel “ – gemeinsam. Auch Kasimir Malewitsch und viele russische Avantgardekünstlerinnen wie Alexandra Exter (1882–1949)[17] und Olga Rosanowa (1889–1918)[18] schlosen sich an und entwarfen für diese Stickvorlagen mit suprematistischen Motiven. Ihnen gemeinsam war das Bekenntnis zu einer radikalen Vereinfachung und Abstraktion der Form.[19] Die Ergebnisse wurden in Ausstellungen präsentiert. So zeigte die erste Galeristin Moskaus Klawdija Michailowa 1917 in ihrem Moskauer Salon die „Zweite Ausstellung moderner dekorativer Kunst „Werbowka“.

Wassily Kandinsky (1866–1944) beschritt seit 1911 dagegen den Weg in die Abstraktion.[20] In seiner Erinnerungsschrift „Rückblicke“, die 1913 im Berliner „Sturm-Album“ von Herwarth Walden erschien, schilderte Kandinsky eine folkloristische Expedition, die er 1889 in den Norden Russlands, in das Gouvernement Wologda, unternommen hatte. Über die Inneneinrichtung der Bauernhäuser mit ihrer Volkskunst

---

12 Zit.Beate Kemfert, Das Leben von Natalja Gontscharowa, in: Ausstellungskatalog Natalja Gontscharowa, Rüsselsheim 2009, S. 14

13 Vgl. Kazimir S. Malevic, *Gott ist nicht gestürzt*. *Schriften zu Kunst, Kirche, Fabrik*. Herausgegeben und kommentiert von Aage A. Hansen-Löve, München u.a. 2004.

14 Vgl. Noemi Smolik, Wie modern war die russische Avantgarde, in: Kunsthistorische Arbeitsblätter, Köln 2002,3, S. 41-50, S. 41

15 Vgl. hierzu die gleichnamige Schrift von Malewtisch aus dem Jahr 1922

16 Vgl. Ada Raev, Russische Künstlerinnen der Moderne (1870-1930), München 2002, S. 382

17 Zu Alexendra Exters Schaffen im Textil-Bereich vgl. Ausstellungskatalog der Galerie Proun, Moskau, „Handarbeit“ Moskau 2009

18 Zu Olga Rosanowa vgl. Ada Raev, Zum ästhetishcen und gesellschftlichen Eneuerungspotential der Künstlerinnen der russischen Avantgarde, in: Ausstellungskatalog. Schwestern der Revolution. Künstlerinnen der russsichen Avantgarde, hrsg. von Reinhard Spileer und Nina Gülicher, Ludwigshafen 2012, S. 30-33

19 Vgl. ebbda, S. 382; vgl. auch Wendy R. Salmond, Arts and Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries 1870-1917, Cambridge 1996, S. 144-186.

20 Nach jüngstem Forschungsstand fand die schwedische Künstlerin Hilma af Klint (1862–1944) mit ihrem Projekt „Tempel“ bereits 1906 zur Abstraktion, also fünf Jahre vor Kandinsky, vgl. Kat.Aust. Hilma af Klint – eine Pionierin der Abstraktion, hrsg. von Iris Müller-Westermann und Jo Widoff, Berlin 2013

und dem Motiv der Heiligen Ecke (Schönen Ecke) sowie die Wirkung auf sein späteres Schaffen schrieb der Künstler:
„In jenen Hütten hatte ich die eine erste Begegnung mit jenem Wunder, das später zu einem der Elemente meiner Arbeiten wurde. Ich lernte dort mich selbst im Bilde zu bewegen, in ihm zu leben. Ich erinnerne mich deutlich, wie ich auf der Schwelle vor diesem unerwarteten Anblick stehenblieb. Tisch, Bänke, der wichtige und riesige Ofen, Schränke, Regale – alles war mit bunten, schwungvollen Ornamenten bemalt. An den Wänden Lubki [Volksbilderbogen] … die schöne (rote) Ecke ganz zugehängt mit gemalten und gedruckten Ikonen [Obras, auch: Heilgenbilder], und vor ihnen die rot glimmende Lampe“ …. Als ich schließlich in die gute Stube trat, umfing mich die Malerei, und ich ging in sie hinein“[21]

Für Kandinsky schlugen sich Einflüsse der russischen Volkskunst auf die Wirkung seiner Farbgebung nieder. Dies verband ihn künstlerisch mit Natalia Gontscharowa, deren Schaffen die Moskauer Ausstellungen von 1913 stark prägte.
So bot im September die Künstlerin für das Moskauer Publikum weitere spektakuläre Kunstereignisse. Sie präsentierte sich mit Larionow mit grell bemalten „primitiven“ Gesichtsbemalungen sowie ungewöhnlichen Kostümen in den Straßen Moskaus und führte damit die Performancekunst ein. Die Kunst war nun in Moskau aus dem traditionellen Ausstellungsraum auch in den öffentlichen Raum eingetreten.[22]

Ab dem 30. September 1913 bis Ende November zeigte die schon erwähnte Moskauer Galeristin Klawdija Michailowa die erste Retrospektive Gontscharovas mit 773 Werken der Künstlerin aus den Jahren 1900 bis 1913. Es ist die erste Retrospektive überhaupt, die das Werk einer Künstlerin würdigt.[23] Neben den Gemälden wurden von ihr auch über hundert Entwürfe für Stickereien und Damenkostüme präsentiert.[24]
Ende 1913 wendete sich Gontscharova intensiv Kostümentwürfen und Bühnenausstattungen für Sergej Djagilews Ballets Russes in Paris zu. Der erste Vertrag für „Le Coq d'or“ wurde schließlich im Dezember 1913 unterzeichnet.[25]

---

21 Zit. in Ausstellungskatalog Russische Avantgarde und Volkskunst, Baden-Baden 1993, S. 34
22 In Paris wurden Gesichts- und Körperbemalungen „la mode russe“ bezeichnet. Michail Larionov veröffentlichte hierzu im Herbst 1913 das Manifest „Warum wir uns bemalen“. Vgl. hierzu Ada Raev 2002, S. 334F; vgl. auch Felix Philipp Ingold 2000, S. 273
23 Vgl. Ausstellungskatalog Gontscharova 2009, S. 15
24 Vgl. Charlotte Douglas, Suprematist embroidered ornament, in: Art Journal, Spring 1995 v54 n1; Abb. zu Gontscharowas Frauenkleidern und Theaterkostümen in: Ausstellungskatalog. Schwestern der Revolution. Künstlerinnen der russsichen Avantgarde, hrsg. von Reinhard Spileer und Nina Gülicher, Ludwigshafen 2012, S. 108 ff; vgl. zur Rolle der russischen Avantgardekünstlerinnen in der Modegestaltung Ada Raev, Zwischen konstruktivitischer Przodezda und extravaganter Robe, Russische Avantgardistinnen als Modegestalterinnen, in: Ada Raev 2002, S. 380-392
25 Vgl. hierzu Jewgenija Iluchina, Natalja Gontscharowa - Zwischen Theater und Malerei, in: Ausstellungskatalog Gontscharowa 2009, S. 41-60;

Prof. Dr. Johanna Renate Döring

Gemalt mit der Nadel

Altrussische sakrale Bildstickereien

Mit der Christianisierung kam aus Byzanz in das mittelalterliche Russland, die *Rus*, auch die textile Bildstickerei, die sakralen Funktionen diente. Dazu gehörten Tücher und Decken unterschiedlicher Größen für den liturgischen Gebrauch (u.a. Altar[26]- und Messgefäßdecken[27], Grabtücher[28], Kirchenfahnen[29] etc.), bestickte Textilien für die Ausschmückung des Kirchen-Interieurs (unter Ikonen aufzuhängende Decken[30] mit gleichem Sujet, Vorhänge vor die Türen der Ikonenwand etc.), und schließlich die Priester- und Geistlichengewänder.

Die figurale Bildstickerei mit evangelistischer und biblischer Thematik heisst russisch *licewoje isobraschenije* (*лицевое изображение*). 50 Jahre lang hat sich Natalija Majassowa (1952 – 2005) – die seit 1952 zunächst das Museum des Dreifaltigkeits-kloster in Sagorsk zum Forschungszentrum für Bildstickerei machte und dann die Leitung des Kreml-Museums in Moskau übernahm – dieser Form der Stickerei, ihrer Sicherung und Sichtung, Tradierung und Beschreibung wissenschaftlich gewidmet. 1971 veröffentlichte sie in Moskau ihre Studie *Altrussische Stickerei*, der wir Darstellung und Erläuterung der gestickten Ikone *Geburt der Gottesmutter* verdanken, die wir am Ende ausführlich beschreiben. Noch kurz vor ihrem Tod konnte Natalija Majassowa 2004 in einer ersten akademischen Edierung 180 Exponate von Bildstickereien aus dem Moskauer Kreml-Museum in chronologischer Folge von 1400 - 1700, systematisch erläutert, präsentieren.[31]

Natalija Majassowa äußert behutsam, doch nachdrücklich ihren Vorbehalt, die sakrale Bildstickerei, so, wie jetzt üblich, der „angewandten dekorativen Kunst“ zuzurechnen. Vielmehr beharrt sie auf der genuinen Verwandtschaft von sakraler Bildstickerei, zu der auch gestickte Ikonen[32] gehören, gemalter Ikone und Fresco. Wenn sich, so schreibt sie, diese drei Arten auch nach Material, Technik und Funktion von einander unterschieden, so seien sie doch für ihre Zeitgenossen durch die Gemeinsamkeit ihrer *Bildlichkeit* aufs engste miteinander verbunden gewesen (Majasova 2004: S. 20). Denn die Bildprogramme der gemalten Ikonen galten auch für deren gestickte Entsprechungen. So zitiert sie gern die Beschreibung eines französischen Historikers: sie seien „mit der Nadel gemalt“. Eine von Majassowas Schülerinnen, Ljudmila Dm. Lichatschowa (1937-2001), die sich am *Russischen Museum* in Petersburg der sakralen Bildstickerei

---

[26] Приплотие
[27] Сударь, покровец, воздух
[28] Плащаница
[29] Хоругвь
[30] Подвесные пелены
[31] Natalija A. Majasova, *Drevnerusskoe licevoe šit'e*: Katalog. Moskva 2004
[32] Den Terminus *gestickte Ikone* erläutert die Forscherin folgendermaßen:
„eine zumeist großflächige Decke [пелена] mit einer gestickten sakralen Darstellung, die im Heiligenschrank [киота] eines an einer Säule oder einer Wand befindlichen Ikonostas untergebracht war. Gestickte Ikonen wurden bei kirchlichen Prozessionen umhergetragen, wobei sie häufig die gemalten ersetzten. Manchmal bildeten sie ganze Ikonostase für weite Reisen und Feldzüge“ (Majasova 2004: S. 465, Übers. JRD).

gewidmet hatte, nennt die bestickten Hängetücher (*podvesnye peleny*) unter Ikonen an den Wänden des Kirchenraums „gestickte Wiederholungen der verehrten Ikonen". Der jeweilige Gebrauch der liturgischen Decken und Tücher bestimmte >nicht nur die Sujets und die liturgischen Inschriften, sondern auch die Ausmaße, Form und Technik des Stickens, sogar die Farbgebung<[33].

Da die gestickten liturgischen Decken und Tücher in ihren Inschriften häufig Datierungen, die Namen der Stifter, manchmal sogar die der Stickerinnen – und die der Vor-Zeichner[34] des Bildes (*snamenschtschik*) und der Worte (*slowopisec*) - angeben, sind sie leichter als die gemalten Ikonen zeitlich zuzuordnen; es lassen sich, wie zu zeigen sein wird, von Stifternamen und gewähltem Sujet durchaus Rückschlüsse auf bestimmte politische / persönliche Krisen ziehen (Majasova 1971, S. 8).

Bedeutende Stickerei-Werkstätten weist Majassowa von 1400 - 1800 ebenso in Frauenklöstern wie an Höfen von Bojarinnen, in den Palästen russischer Zarinnen, die z.T. auch eigenhändig stickten, und schließlich in den Häusern reicher Dienst- und Kaufleute nach.

Den Stickwerkstätten wurden die reinsten und hellsten, mit Fenstern versehenen, Zimmer im Haus zugewiesen; deshalb hießen sie selbst *swetlicy.* Hier arbeiteten – unter der Anleitung der Hausherrin bis zu 80, ja 100 Stickerinnen.

Genannt seien aus den altrussischen Fürstenkreisen als bedeutende Stickerinnen die Tante von Iwan dem Schrecklichen, eine Schwester seiner Mutter – Marija Penkowa; ebenso die erste Gattin dieses Zaren, Anastassija Romanowa; Iwans Schwiegertochter, die Zarin Irina Godunowa (†1603); die Mutter des ersten Romanow-Zaren Michail Fjodorowitsch -Marfa Iwanowna; und schließlich Fürstin Alexandra Golicyna, die 1643 der Auferstehungskathedrale im Moskauer Kreml zwei selbstbestickte liturgische Decken stiftete (Lichatschowa 1995, S. 276). Solche Arbeiten sind gut erhalten; denn die fürstlichen Stickmeisterinnen bestimmten generell die von ihnen angefertigten Decken und Tücher als Stiftungen für Kirchen und Klöster.

Übrigens wurde im 11. Jahrhundert in einem Frauenkloster in Kiew eine eigene Stick- und Werkstatt eingerichtet.

Für die sakralen / liturgischen Bildstickereien wurden Seidenstoffe und goldene, silberne, vergoldete Seidenfäden verwandt, die aus Persien und China oder aus Westeuropa, insbesondere aus Italien, importiert wurden.

Goldstickerei war in der mittelalterlichen Rus sowohl in Kiew als auch in Nowgorod, Rostow und Wladimir verbreitet.

Die wohl bedeutendste russische Stickerei-Werkstatt und -Schule unterhielt vom Ende des 16. Jhdts bis etwa 1730 die Unternehmer- und Kaufmannsfamilie Stroganow, die ja auch in der Ikonenmalerei einen eigenen Stil herausgebildet hat (Majasova 2004, S. 69). Unter Anna Iwanowna Stroganowa (1635-1680?), der zweiten Gattin von Dmitri Andrejewitsch Stroganow (1612?-1670), erlebte die altrussische Bildstickerei eine besondere Blüte. Mit den Reformen Peters des Großen trat die sakrale Bildstickerei in Russland deutlich gegenüber der weltlichen zurück.

In den 1920-30er und wiederum in den 1960er Jahren wurden viele Werke der sakralen Bildstickerei restauriert (Lichatshowa 1995, S. 249)
Seit der Jahrtausendfeier der >Taufe Russlands< (1988) werden sie verstärkt der Öffentlichkeit zugänglich gemacht. Dafür sollen zwei Beispiele angeführt werden: In

[33] Vgl. ihren Beitrag zum großen Bildband der im *Russischen Museum* befindlichen Muttergottes-Bilder (St.Petersburg 1995), S. 248f.

[34] NB: hier wäre durchaus eine funktionale Parallele im professionellen Verhältnis von Kasimir Malewitsch und den Stickerinnen in Werbowka zu sehen!

Rjasan hatte die bischöfliche Altertumssammlung 1912 sakrale Bildstickereien zusammengetragen, die 1923 dem staatlichen Museum überstellt wurden. 1988 wurde diese Sammlung erstmals zunächst in Moskau, dann im Vatikan gezeigt; 25 Jahre später, vom August bis Oktober 2013, wurden neunzehn dieser Exponate in Gomel (Weißrussland) unter dem Titel *Malerei mit der Nadel* ausgestellt.[35] Ältestes Exponat ist ein Tuch für die Abendmahlsgefäße mit Szenen aus der Vita von >Joachim, Anna und der Gottesmutter< (1485).[36] Dieses Sujet wählte ebenfalls 1510 die Fürstin Anna von Wolokolamsk für die >eigenhändig< ausgeführte Tuch-Stickerei auf Atlas in der Größe 116x145cm. Dieses Tuch (*pelena*) befand sich ursprünglich in der Auferstehungs-Kathedrale von Wolokolamsk und wird jetzt in der Tretjakow-Galerie in Moskau aufbewahrt (Majasova 1971, Text S. 23f, Bild S. 34). Im Frühjahr 2002 wurde mit dieser frühen Kostbarkeit die große Ausstellung der Tretjakow-Galerie eröffnet unter dem Titel *Die Kunst* des *weiblichen Geschlechts* von den Anfängen bis zur Gegenwartskunst, die insbesondere auch das *Schaffen der russischen Amazonen* [Exter, Gontscharowa u.a.] berück-sichtigte, >deren Welterfolg<, so mutmaßte damals das russische Nachrichtenportal *MK* , >diese Ausstellung vielleicht erst ermöglicht hat.<[37]

Geburt der Gottesmutter

Wenden wir und jetzt diesem ikonographischen Sujet zu, das in der mittelalterlichen Kunst Russlands gleichermaßen auf Ikonen, Fresken – wie in der Bildstickerei seinen Ausdruck fand.

Die *Geburt der Gottesmutter* erzählt nicht etwa, wie die Gottesmutter ihren Sohn zur Welt brachte, - sondern vielmehr von der schwierigen Vorgeschichte ihrer eigenen Geburt, als ihre bereits betagten Eltern, Joachim und Anna, die Hoffnung auf ein Kind fast schon aufgegeben hatten; als aber ihre Gebete erhört wurden, versprachen sie, das zu erwartende Kind bereits in jugendlichem Alter dem Tempel. Damit wird mittelbar durch die Vita der Eltern die unversehrte Jungfräulichkeit der Gottesmutter bereits durch ihre wundersame Geburt und ihre unbeschadete Kindheit – fern aller Versuchungen – bekräftigt.

Diese Heiligenlegende vom Elternpaar *Joachim und Anna* - das gleich dem alttestamentarischem Paar *Abraham und Sara* bis ins hohe Alter kinderlos blieb, findet sich nicht in der Bibel sondern im Protoevangelium des Jakobus (aus dem 2. Jhdt.), wurde aber sehr früh in Byzanz aufgegriffen und sukzessive zu dem eigenen Bild-Programm der Gottesmutter-Ikonen entwickelt, um dann nach der Christianisierung auch im Alten Russland aufgegriffen zu werden.
Nach dem Sieg über die Tataren auf dem Schnepfen-Feld (*Kulikowoje pole*) wurde 1380 in Moskau beim kurz zuvor gegründeten, der Hl. Anna gewidmeten, Kloster *Empfängnis der Gottesmutter* eine Geburtskathedrale (*Roschdestwenski Sobor*) gebaut. Diese Betonung der Geburt der Gottesmutter unterstreicht, dass das Christentum seinen siegreichen Anfang bereits in der *Geburt* Christi sieht, wobei die reine Geburt seiner Mutter, der Gottesgebärerin, noch einmal bekräftigt wird durch ihre gesegnete Abstammung von den alten, rechtschaffenen Eltern Joachim und Anna. Damit manifestiert sich nach dem Sieg über die Tataren mittelbar ein sich religiös definierendes, genealogisches Selbstverständnis russischer Herrscher. So erklärt sich auch, dass gerade die Heilige Anna von (noch) kinderlosen Fürstinnen und Zarinnen um ihren Beistand gebeten wird. Tücher, bestickt mit der *Geburt der Gottesmutter,* wurden wohl häufig mit der Bitte um Kindersegen gestiftet.

---

[35] http://eparhiya.by/news-eparxii/395-zhivopis-igloj-predstavili-vo-dvortse-rumyantsevykh-i-paskevichej

[36] Vgl. Majasova 1971, S. 13, Illustration 24, 25.

[37] Vgl. http://www.mk.ru/old/article/2002/01/25/171787-triumf-russkih-amazonok.html

Zu dieser Schenker- und Bittfunktion tritt aber auch eine zusätzliche symbolische Bestimmung des Gebrauchs: Dass gerade jene liturgischen Tücher, die das Abendmahlsgerät (Kelch und Patene) bedecken, mit Bildern aus der Vita von Joachim, Anna und der Gottesmutter bestickt sind, lässt die Eucharistie als Vollendung und Transformation des irdischen Lebens von Jesu, von Tod und Auferstehung, verstehen. Während der Tisch im Altarraum mit einer Ikone der Christgeburt geschmückt ist, bedeckt das Abendmahlsgerät häufig ein Tuch mit dem Bildmotiv der Gottesmuttergeburt: als Teil des Großen Ganzen.

So wäre, ikonologisch zumindest, für diesen liturgischen Gebrauch des Motivs *Geburt der Gottesmutter* an die Ikone der alttestamentarischen *Dreifaltigkeit* (1425) von Andrej Rubljow zu erinnern: sie zeigt, an einem Tisch sitzend, jene drei >Männer<, die Abraham im Hain von Mamre besuchen und ihm die Geburt eines Sohnes verheißen (1. Moses 18). Andrej Rubljow ordnet allen drei >Männern< *einen* Gegenstand auf dem Tisch vor ihnen zu: den Kelch, in dem sich der Kopf eines Tieres befindet – als Vor-Zeichen des Issak-Opfers, des Opfers des Sohnes, und damit später des Abendmahl-Kelches. Mittelbar bringt also auch Andrej Rubljow das Motiv der Kinderlosigkeit in das Sujet der Eucharistie.

Das Stickwerk der Fürstin Anna

Nun zur Geschichte des 1510 von der Fürstin Anna gestickten und der Auferstehungskathedrale in Wolokolamsk gestifteten Tuches *Geburt der Gottesmutter:* Um das große Mittelbild herum ist als rechteckiger Rahmen eine Inschrift appliziert, die Daten und mittelbar auch Anlass dieser Bildstiftung erläutert.

В лет 7019 мца октбр. 24 свершена пелена сиа в церковь тридневънаго вскресениа христова, х похвале пресвтя бци въ богосъпасаемом град вълоце при држве црьства великго княз василия иванович всея руси и при свещном митрополит симне всея руси повелением господаря ншаго благоверьним христолюбивым кнзмъ федром борисовичем и благоверныя его княгини анъны шитие вънука велиго князя василия василиеча правнука великого князя василиа дмитриевич братнича ивна божъею милостию господаря цря всеа руси велкого кнзя на стго мч арефы.[38]

Ausdrücklich betont die >rechtgläubige Fürstin Anna< hier die eigene und die großfürstliche Herkunft ihres Gatten, des Fürsten Fjodor Borissowitsch. Dieser Nachweis diene, so Majassowa (1971, S. 23), einer kompensatorischen Aufgabe: dieser Fürst sei nämlich verarmt und gedemütigt, weil er, herrschsüchtig und hochmütig, sich nach einem Rechtsstreit mit dem Kloster des Hl. Joseph von Wolozk unter den Schutz des Moskauer Fürsten hatte stellen müssen.
Majassowa erklärt die ungewöhnlich persönlichen Informationen der, der Bojarenfamilie Schujski entstammenden, >rechtgläubigen Fürstin Anna<, in dem zitierten Inschriftrahmen um den mittleren Großteil ihrer Stickerei gleichermaßen mit der politischen Demütigung wie mit dem familiären Mangel: Anna war die zweite Frau von Fjodor Borissowitsch; doch ihre Ehe war, ebenso wie die erste Ehe ihres Mannes, kinderlos geblieben. (Nach dem Tod des Fürsten 1513 fiel sein Besitz an den Moskauer Großfürsten, Anna zog sich in ein Kloster in Susdal zurück).

Die Kinderlosigkeit erklärt auch hier sicher die Wahl des ikonographischen Sujets der selbstgestickten und gespendeten liturgischen Decke.
Zu deren so außergewöhnlich feinen Gestaltung hat sicher die Kunst des Vor-Zeichners beigetragen: vermutlich war es einer der Söhne des Ikonenmalers Dionissi,

---

[38] http://lib.pstgu.ru/icons/images/stories/base/orig/00011773.jpg

der die Tradition des – von Fjodor Borissowitsch hochgeschätzten - Andrej Rubljow fortsetzte.

Nun zum Bildaufbau:

Im großen Mittelfeld ist Anna [die Namensheilige der fürstlichen Bild-Spenderin] auf dem Wochenbett zu sehen, umgeben von zwei Dienerinnen, Joachim befindet sich innerhalb des Hauses am Fenster; Besucherinnen mit Gaben eilen herbei. Zu Annas Füßen wird die kleine Neugeborene von Wärterinnen gebadet und geschaukelt.

Unter diesen thematischen Szenen spannt sich als schmales ornamentales Band eine höchst agile Vogeldarstellung: Gänse spielen flügelschlagend mit ihren Jungen am Brunnen, ebenso zeigen Pfauen ihre Federkleider. Gerade dieses scheinbar selbständige Unter-Band verdeutlicht am intensivsten das eigenste Anliegen der Stifterin und Stickerin; denn es realisiert einen Vergleich aus der legendären >Klage< [*platsch*] der noch kinderlosen legendären Hl. Anna: „Selbst den Vögeln gab der Herr Nachkommenschaft, mir aber nicht."

Diese Klage ist aufgehoben in dem darüber stehenden Großbild des Wochenbettes der Hl. Anna: damit wird der Hoffnung auf die Erfüllung des eigenen Kinderwunsches vielleicht am beschwörendsten Ausdruck verliehen.

Erst dann wird dieses Doppelbild von Wöchnerin und Vogelband umrahmt von der bereits zitierten Inschrift, die, wie gesagt, den verarmten, zum >Märtyrer< gewordenen Gatten noch einmal im großfürstlichen Glanz seiner genealogischen Abstammung nennt.

Um das große, durch diese Inschrift gerahmte, Mittelfeld spannt sich, wie es vor allem dem Typus der Viten-Ikone entspricht, der Außenrand (*kaima*) mit Einzelbildern aus dem Leben des/der mittig groß Dargestellten[39]:

Von links oben nach rechts erscheinen folgende 16 Szenen aus der legendären Heiligenvita von Joachim, Anna und der Gottesmutter.

(1) Darbringung von Joachims Opfergaben im Tempel

(2) Ablehnung der Gaben, wegen Joachims und Annas Kinderlosigkeit

(3) Verkündigung eines Kindes an den trauernden Joachim in der Wüste

(4) Verkündigung an Anna

(5) Empfängnis (Umarmung von Joachim und Anna)

(6) Segnung des künftigen Vaters Joachims durch die Juden

(7) Liebkosung der Maria durch beide Eltern

(8) Erste Schritte Marias

(9) Einführung Marias in den Tempel – Unterpfand ihrer Jungfräulichkeit[40]

(Sujet des gleichnamigen Feiertags vom 21. November)

(10) Bitte um die Stäbe (der bereits betagte Joseph bittet den Hohenpriester um eine Frau; jeder Stab bezeichnet den Namen einer möglichen Braut; der von Maria ist nicht dabei)

(11)Verlobung von Maria und Josef

[39] Wieder lässt sich hier als Parallelbeispiel eine künstlerische stilisierte Viten-Ikonen von Natalija Gontscharowa anfügen!!

[40] NB: eine Ikone mit diesem Sujet hängt in der Tolstoi-Bibliothek!

(12)Mariä Verkündigung am Brunnen *(Sujet des Festtags vom 25. März)*

An diesem Tag wurden nach altem Volksritual alle Vögel freigelassen. Vgl. oben das zum gestickten Vogel-Band - anlässlich der >Klage< der kinderlosen Anna - Gesagte!

(13)Die Wasserprobe (die Ältesten geben der kleinen Maria Wasser zu trinken, um zu prüfen, ob sie das von Joachim und Anna erflehte Kind ist)

(14)Ankündigung des Todes

(15)Die Gottesmutter in der Wüste

(16)>Die Frauen Israels< vor dem Sterbebett der Gottesmutter (*Sujet des Feiertags Uspenije).* Die *Geburt der Gottesmutter* ist der erste der 12 großen Muttergottesfeiertage: er ist dem 8. September alten Stils zugeordnet, der 9. September gilt dem Gedenken an das Paar Joachim und Anna.

Das heißt: für vier der zwölf großen Gottesmutter-Festtage berücksichtigt die von Fürstin Anna gestickte liturgische Decke das Grundsujet.

Die Bildstickerei dieser Arbeit:

Das Bild ist auf hellblauen [rituelle Farbe der Gottesmutter] Taft gestickt.

Für das große Mittelfeld (*srednik*) wurden Gold-, für den Bildrahmen (*kajma*) Silberfäden verwandt.

Das Dargestellte (*dolitschnoje*) wurde mit verschiedenfarbigen Seidenfäden in einer komplizierten Doppelnaht (*dwoinym sloschnym schwom*) gestickt. Das zum Gesicht und den entblößten Körperteilen Gehörige (*litschnoje*) wurde mit großlöchriger Naht (*krupnym schwom*) Naht im ausgerichteten Steppstich (*v raskol*) angefertigt, dessen Linie ein und derselben Richtung folgt: d.h., bei dieser Steppnaht (*v raskol*) setzt die Stickerin ihre Nadel bei jedem folgenden Stich noch einmal wieder rückwärts in den vorherigen Stich (Lichatschowa 1995, S. 248).

Aus der

„Legende vom Heiligen Fürsten Piotr
und von der Heiligen Fürstin Fewronija“

(niedergeschrieben vom Mönch Jermolaj-Erasm im 16. Jahrhundert)[41]

„[...] Als aber ihr seliges Ende sich näherte, beteten sie zu Gott, dass sie gleichzeitig sterben möchten. (...) Beide aber liessen sich gleichzeitig als Mönch und Nonne einkleiden. Und der selige Fürst Piotr erhielt den Klosternamen Dawid[42]. Die ehrwürdige Fewronija aber erhielt den Klosternamen Jewrossinija. Und zu jener Zeit *stickte die ehrwürdige und selige Fürstin Fewronija mit eigenen Händen* für die Domkirche der Allerheiligsten Mutter Gottes *auf einem Schleier*[43] *die Darstellung der Heiligen.*

Der allerseligste Fürst Piotr sandte an die Fürstin eine Gesandtschaft mit dieser Botschaft. >Schwester Jewfrossinija! Ich werde mich bald vom Leibe trennen, warte aber auf dich, damit wir gleichzeitig verscheiden.< Sie aber antwortete: >Warte, Herr, dass ich den Schleier für die heilige Kirche *fertig sticke*.< Er schickte aber zum zweitenmal zu ihr: >Ich warte nur noch kurze Zeit auf dich.< Dann schickte er zum drittenmal zu ihr und sagte: >Ich sterbe bereits und warte nicht mehr auf dich.< Sie *stickte* aber schon das letzte Stück an dem Schleier; das Gewand eines Heiligen war noch nicht gestickt, sein Antlitz war aber bereits fertig; sie hörte alsbald auf und steckte ihre *Nadel* in den Schleier und befestigte den *Faden*, mit dem sie *stickte*, daran. Und sie schickte zu dem seligen Dawid die Nachricht vom gemeinsamen Verscheiden. [...]“ (S. 491f. *Kursiv* von JRD).“

---

[41] Vgl. *Russische Heiligenlegenden* (...), herausgegeben und eingeleitet von Ernst Benz. Zürich 1953, S. 478-493.

[2][Komm. des Hrsg., S. 513]: „Gleichzeitige Einkleidung der Eheleute war in der Ostkirche möglich.“

3[Komm. des Hrsg., S. 513]: „Es handelt sich wohl um den Schleier (v*osduch*) zum Zudecken der Kommunionsgefäße. Die Erwähnung der Nadel steht wohl mit einer zur Abfassungszeit der Legende in Murom noch vorhandenen Reliquie in Verbindung, einem nicht ganz fertig gestickten Schleier mit darin steckender Nadel.“

Prof. Dr. Johanna Renate Döring

Mokosch oder Die Gottheit der vorchristlichen Stickerei

Ausgrabungen auf dem Gebiet der heutigen Ukraine haben bestickte Textilien zutage gefördert, auf denen u.a. eine heidnische Gottheit dargestellt ist: ihre Figur ist umrisshaft stilisiert, ihre Hände erhoben. Ukrainistische Forscherinnen ordnen ihr eine jüngere Gestalt der Mythologie zu: *Bereginja* - etymologisch abzuleiten von russ. *bereg* (Ufer) und *oberegat'* (sich kümmern, aufpassen). Diese *Bereginja* wird aktuell als eine der ostslavischen Muttergöttinnen für den ukrainistischen nationalen Identitäts-Diskurs vereinnahmt.

Eine noch weitreichendere und ältere Zuordnung erfährt diese stilisierte Gottheit der vorchristlichen Stickerei in der Gestalt der *Mokosch* (oder Makosch bzw. Mokoš): sie ist die einzige weibliche Figur unter den sechs Göttern, denen Fürst Wladimir, bevor er die Alte Rus taufen ließ, in Kiew ein Pantheon errichtete. Der Kult der Mokosch überdauerte, vor allem unter russischen Bäuerinnen, viele Jahrhunderte.

Ein gesticktes Handtuch aus dem 19. Jahrhundert zeigt ein >Muster< dieser Mokosch[44]:

In der Publikation, der diese Abbildung entnommen wurde, wird Mokosch folgendermaßen erklärt:

*„vielseitige **Göttin** der Ostslawen; zuständig für Fruchtbarkeit, Wasser, Heim und Herd, speziell für das Spinnen; Schutzpatronin der Hebammen; geht vermutlich wie Baba Yaga [die Alte Frau des Märchens] auf die ursprüngliche Große **Göttin** zurück; wird [oft] in Stickereien als große Figur, flankiert von Reitern, dargestellt, ansonsten mit großem Kopf, langen Armen und ungekämmten Haaren (...)"*[45]

Mokosch, gestickt als Mythologem des Weltenbaums

Die abgebildete Stickerei dieser Großen Göttin zeigt eine strenge Symmetrie auf beiden Seiten auf; gleichmäßig sind ihr – aufsteigend - stilisierte Tiere (Schwäne?) zugeordnet, an ihren Armen kreuzförmig abstrahierte menschenähnliche Figuren, auf denen Vögel zu sitzen scheinen, an ihrem Kopffeld Gestirne. Diese Darstellung erinnert an das Schema des slawischen Weltenbaumes, der die tiefe Ebene von Wasser und Erde / die mittlere von Mensch und Tier / und schließlich die höchste der Gestirne in sich aufnimmt und miteinander verbindet. Dass überhaupt in der slawischen Mythologie Bäume – insbesondere die Birke – weiblichen Wesen zugeordnet werden, braucht nicht noch einmal hervorgehoben zu werden.

---

[44] http://www.rabenclan.de/attachments/Heidentum/HeidentumAnnaKuehneSlawischesHeidentum_goddess.jpg (Mehrere sehr schöne Abbildungen finden sich in dem Katalog zur Ausstellung *Russische Avantgarde und Volkskunst.* Baden-Baden 1993, u.a. S. 53).

[45] ebda.

Die erhobenen Arme der Großen Göttin können als Bitte der Erdgöttin um die Segnungen des Himmels, um die befruchtenden Kräfte der Sonne und des Regens verstanden werden.

Der für Mokosch typische große Kopf wird auch abstrahiert dargestellt als geometrische Figur des Rhombus; zuweilen ist er symbolisiert als Spindel – damit wird auf die Schutzfunktion dieser Göttin für das Spinnen hingewiesen, und damit metaphorisch zugleich auf ihre lebensgebende und – bemessende Kraft. Diese gebärende / tötende Doppelfunktion unterstreicht der Göttinnen-Name *Mok*osch; dessen erste Silbe verweist etymologisch auf das Attribut >feucht<, und damit, wie bereits angedeutet, auf das wichtige Attribut der >feuchten Mutter Erde<, die das Leben gibt und nimmt, zugleich Fruchtbarkeit wie den Tod bringt. G.P. Fedotov bezeichnet dementsprechend Mokosch als „great Earth-goddess of the Russian Slaves."[46]

Die amerikanische Kulturhistorikerin Joanna Hubbs vertritt in ihrer Untersuchung *Mother Russia. The Feminine Myth in Russia Culture* (Bloomington and Indianapolis 1988) die These, dass auch nach der Christianisierung der Rus (ab dem 9. Jh.) selbst die Gattinnen der Bojaren weiterhin in ihren Stickereien das Bild dieser Großen Göttin tradierten, so wie sie zugleich immer wieder >heidnische Hilfskräfte< herbeiriefen, um Krankheiten zu heilen, Kinder zu >initiieren<, Totenmahle vorzubereiten und Fruchtbarkeit zu beschwören. So entwickelte sich der spezifisch *christlich-heidnische Doppelglaube* (*dwojewerije*), der, so Hubbs, bereits die Kiewer Rus in eine christianisierte Oberschicht und eine ländliche, vor allem heidnisch geprägte, Schicht teilte. Doch diese Teilung wurde genderspezifisch noch einmal anders gefärbt: während die Christianisierung deutlich maskuline Züge trägt, hielten Frauen aus *beiden* Schichten, zumindest insgeheim, stärker an Riten und Kulten des matriarchalisch(er) geprägten früheren Glaubens fest.

Dieser Doppelglaube offenbart sich auch in der *materiellen Kultur* in einzelnen magisch bestickten Gegenständen – etwa dem Handtuch – dem Gürtel – dem weiblichen Kopfschmuck.

Magische Handtücher im russischen dwojewerije

Hier sei am Beispiel des rituellen Handtuchs dieses Phänomen genauer beschrieben.

Im Katalog zur Ausstellung *Russische Avantgarde und Volkskunst* (Baden-Baden 1993) schreibt Irina Boguslawskaja in den Erläuterungen zu ihrem Beitrag „Russische Volkskunst":

> Die bestickten Handtücher schmückten die Heiligenbildecke (>Rote Ecke<) der Bauernstube, hingen an >heiligen< Bäumen und an Weg- und Grabkreuzen. Auf sie legte man das neugeborene Kind und an ihm ließ man den Sarg ins Grab gleiten (S. 149).

[46] Zitiert von Konrad Onasch „Paraskeva-Studien". In: *Ostkirchliche Studien*, Bd. 6, 1957, S. 136.

Лев Толстой, *дневники*, 1902 год, 23 января

Все слаб. [...]. Чудные стихи:

Зачал старинушка покряхтывать,
Зачал покашливать,
Пора старинушке под холстинушку,
Под холстинушку да и в могилушку.

Что за прелесть народная речь. И картинно, и трогательно, и серьезно.

Tagebuch L.N. Tolstoi, 23. Januar 1902

„Immer Schwäche. [...] Herrliche Verse:

Wie ächzt das greise Väterchen
Wie hustet's...
's ist Zeit, kriech unters Leinentuch,
Unters Leinentuch und in Grabes Ruh.

Wie wundervoll ist die Sprache des Volkes. Bildhaft rührend und ernst." (dt. S. 641, Hervorhebung JRD)

Handtücher haben also rituelle Bedeutung für den *Übergang*: bei der Geburt wie beim Sterben. Sie sind assoziiert mit dem Element des *Wassers* und infolgedessen mit rituellen Waschungen. So kommen sie ebenso bei heidnischen Initiationen wie bei christlichen Taufen zum Einsatz.

In der russischen Bauernhütte können Handtücher auch als Wandbehang wie als Fenstervorhänge dienen. Lange Handtücher über Ikonen gehängt, bestimmen die Ikonen als >Fenster ins Jenseits<.

Die Ränder von Handtüchern (*ruschniki*) sind häufig mit Ornamenten aus Kreuzstich im roten Faden bestickt. Sowohl der rote Faden wie der Kreuzstich verweisen auf die Farbsymbolik des *dwojewerije*; auch dann, wenn der Kreuzstich stärker auf den christlichen Bezug verweist.

Handtücher sind, wie der Name besagt, für den Gebrauch der Hand gemacht; sie ermöglichen Prozesse der Verwandlung: vom Feuchten ins Trockene, vom Stumpfen ins Glänzende etc. Sie sind ursprünglich aus Leinen, d.h. aus gesponnenem Flachs, hergestellt.
In Nowgorod opferten junge Mädchen weit bis ins 19. Jh. zeremoniell der Mokosch Handtücher, auf die sie das Bild der Großen Göttin, umgeben von Tieren und Pflanzen, aufgestickt hatten (Hubbs 1988, 20). Denn die Grundcharakteristika des Handtuchs gelten auch für die *feuchte* Göttin, Mokosch.

Christliche Umwidmung des magischen Handtuchs

Es mag nicht verwundern, dass gerade ein so magisch verstandener Gegenstand wie das bestickte Handtuch nach der Christianisierung der Alten Rus in eine andere Wertordnung und eine andere sakrale Hierarchie überführt wird.

Dafür sei hier ein besonders illustres Bild-Beispiel gegeben.

Im 6 Meter großen Mosaik hat die Gottesmutter in der Kiewer Sophien-Kathedrale[47]) die Hände erhoben, steht in der >Orante<-Position. Sie hat ein besticktes längeres Tuch im Gürtel, dessen Form und Zeichnung an die heidnischen Handtücher erinnert, an diesem >Ort< aber ins Christliche überführt ist.

Die besondere Funktion des Spinnens

Doch kehren wir noch einmal zur Grossen Göttin der Stickerei zurück: Letztlich personifizierte die heidnische Mokosch die besondere Bedeutung der Handarbeit des Spinnens, die Flachs in Linnen verwandelt, das dann auch die Leinwand bilden kann - auch auf den Holzboden der Ikone wird Leinwand aufgeleimt, auf die dann wiederum der Malgrund, der *Lewkas,* [Mischung aus Leim und Alabaster] aufgetragen wird.

Wie elementar wichtig das Spinnen im bäuerlichen Leben war, erklärt, dass traditionell ein Bräutigam seiner Braut einen geschmückten Spinnrocken [vgl. die Abbildungen in Russische *Avantgarde und Volkskunst,* S. 54] zur Hochzeit schenkte. Garn wurde in besonders schönen Spanschachteln (*motschesnik* oder *mykalnik*) aufbewahrt [vgl. ebda., S. 50].

Angesichts dieser Bedeutung musste die Schutzfunktion des Spinnens bei der Christianisierung >umgewidmet<, jetzt einer christlichen Heiligen zugeordnet werden.

---

[47] http://en.wikipedia.org/wiki/Ukrainian_embroidery

Die christianisierte Schutzheilige des Spinnens

Tatsächlich werden die genannten Funktionen der Mokosch nach der Christianisierung der Rus der Heiligen Paraskewa Pjatniza zugesprochen. Ihr Doppelname heisst griechisch und russisch >Freitag bzw. 5. Tag<. Obwohl (oder gerade weil) sie eine weibliche heidnische Gottheit ersetzt, wird sie mit dem Karfreitag, dem Leiden und dem Tod Christi, identifiziert. Sie selbst wird zur >Großmärtyrerin<. Der Kirchenhistoriker Konrad Onasch (1916-2007) nennt sie sogar >Personifikation des hl. Karfreitages< (Onasch 1957, S. 127). Er sieht in ihr die christliche Nachfolgerin der heidnischen Mokosch „in Verbindung mit dem [zum Mutter-Erde-Kultus gehörenden] Schutzamt über das Vieh, die Schafschur und das Spinnen“ (S. 127). Einer der Paraskewa-Gedenktage ist der 28. Oktober – der >Tag der Flachsbreche<.

Onasch berichtet vom gleichermaßen jetzt Paraskewa, wie früher Mokosch gewidmeten, bäuerlichen Ritual des >eintägigen Handtuchs< (*obydennaja pelena*): Die Frauen und Mädchen treffen sich mit Spinnrädern und Webgeräten, um während einer einzigen Nacht die für das Handtuch notwendige Leinwand zu spinnen und zu weben. „Dieses eintägige Stück Leinwand wird außerhalb des Dorfes am sog. Todeswege angeschlagen, um als Schutz vor dem Tode zu dienen. [...] Das Spinnen und Weben durch die Frauen legt auch hier die Vermutung nahe, dass es sich wieder um die alte heidnische Mokoš handelt, deren Funktion die Paraskeva übernommen hat.“ (136). Doch die Übernahme dieser Funktionen wird christlich sanktioniert. Denn, so Onasch weiter: „Ganz offensichtlich ist das Bemühen der russischen Kirche um die Verehrung der Paraskeva als Hausheilige, als Beschützerin des Viehs und Protektorin des Spinnens, Prädikate, die sie alle der heidnischen Mokoš entwand. Zweifellos leben in der Paraskeva kraft des dvoeverie noch uralte Mokoš-Reminiszenzen weiter. Aber der stille und zähe Kampf der russischen Kirche um die >Entdämonisierung< uralter heidnischer Vorstellungen muß anerkannt werden“ (S. 139).

Wie ein heidnisches Relikt wirken dennoch auf einer Paraskewa-Ikone aus dem 16. Jhdt. zumindest zwei Details: ein helles Tuch um ihren Kopf (*Maphorion*) ist geziert mit den bekannten folkloristischen geometrischen Motiven von Rhomben. Auf dem Kleid dicht unter dem Hals findet sich das Ornament das strahlenaussendenden Kreises: ebenfalls als volkstümliches Relikt, und demgemäß als Sonnen- oder Vogelsymbol (s.o.) zu verstehen.

Doch gerade um heidnische Assoziationen abzuwehren, trägt Paraskewa auf der Vielzahl ihrer Ikonen in der Rechten das achteckige Märtyrerkreuz, in der Linken eine Schriftrolle mit den kirchenslawischen Anfangsworten des Nicäischen Glaubens-bekenntnisses.

[1856] 29. Mai, Jasnaja Poljana. 11 Uhr, vor den hohen Parkfenstern steht ein Stickrahmen, an dem eine Frau arbeitet, die Rouleaus sind halb heruntergelassen und wölben sich leicht, dunkelgrün leuchtet der Park zum Fenster herein, und durch die Bäume hindurch tändelt der Wind mit dem Stickrahmen. Welchen Genuß bereitet der Gedanke, dass dieses ganze grüne Land mein ist. Ein schlammiger Waldweg gleich nach dem Regen. Die Schatten der Bäume sind von leuchtendem Schwarz, und die Sonne scheint schon wieder. Man geht durch dickährigen Roggen, der einem knisternd direkt vor die Füße fällt - schade drum.

aus: Leo N. Tolstoi, Tagebücher 1847-1910. München (1979), S. 147f.
Aus dem Russischen übersetzt von Günter Dalitz.
Russ.: in den Zapisnye knizki, Gesamtausgabe, Bd. 47, S. 178f.

Prof. Dr. Ada Raev

Russische Künstlerinnen der Moderne 1870 – 1930:
Historische Studien, Kunstkonzepte, Weiblichkeitsentwürfe

3.2 Das moderne Kunstgewerbe in Rußland und seine Protagonistinnen. Wege ins Design

Mit dem Begriff »modernes Kunstgewerbe«[48]ist hier jene in der Folge der Industrialisierung einsetzende Erscheinungsform künstlerischer Tätigkeit gemeint, die mit dem Anspruch besetzt war, gleichzeitig eine soziale und ästhetische Utopie zu repräsentieren, in der überkommene Produktionszusammenhänge, Wertvorstellungen und Neuansätze in künstlerischer und technischer Hinsicht eine harmonische Verbindung eingehen sollten. Auch in Rußland entstanden mit Abramcevo bei Moskau seit 1870 und mit Talaskino bei Smolensk seit der zweiten Hälfte der 1890er Jahre, um die bedeutendsten zu nennen, Künstlerkolonien, wo neben der Beschäftigung mit Malerei und Bildhauerei kunsthandwerkliche Techniken gepflegt, wiederbelebt und gefördert wurden. Die Besonderheit des Produktionsprozesses bestand darin, daß die beteiligten Künstlerinnen meist die Entwürfe lieferten, während die Fertigung der Gegenstände durch entsprechend ausgebildete Arbeitskräfte aus der ländlichen Bevölkerung erfolgte. Mit »Ausbildung« ist hier weniger der Abschluß einer entsprechenden Handwerksschule gemeint als vielmehr im Arbeitsprozeß selbst erlangte Fertigkeiten, die auf traditionelle Handwerksformen zurückgehen. Zu Beginn der 1920er Jahre, als in Sowjetrußland eine neue Künstlerinnengeneration in Erscheinung trat und konstruktivistische Ansätze entwickelte, galt neben der Architektur gerade dem Design als moderner Form der Lebensgestaltung verstärkte Aufmerksamkeit, auch wenn die fehlende industrielle Basis der Umsetzung neuer gestalterischer Ideen häufig im Wege stand.

In diesem Kapitel soll untersucht werden, unter welchen Prämissen und mit welchen Möglichkeiten Frauen in Rußland Einfluß auf das sich seit der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts entwickelnde moderne Kunstgewerbe und in den 1920er Jahren auf das Design genommen haben. Eingedenk der Erkenntnisse der feministischen Forschung über den Zusammenhang von Gattungshierarchien und geschlechtsspezifischen Zuschreibungen[49] ist dabei auch von Interesse, ob und inwiefern Aktivitäten russischer Künstlerinnen in verschiedenen Bereichen der angewandten Kunst einen emanzipatorischen Schrittt darstellen oder auch in Rußland

---

48 Zu den häufig als Synonym gebrauchten Begriffen »Kunstgewerbe« und »Kunsthandwerk« vgl. die beiden Stichworte in: Harald Olbrich u. a. (Hrsg.): Lexikon der Kunst. Architektur, bildende Kunst, angewandte Kunst, Industrieformgestaltung, Kunsttheorie. Bd. IV. Leipzig 1992, S. 132-136. Die Entscheidung für den Begriff »Kunstgewerbe« in unserem Zusammenhang gründet darauf, daß vor allem die Tätigkeit von Künstlerinnen und Mäzeninnen beleuchtet wird, die durch Entwürfe und finanzielle und ideelle Förderung die russische Kunstgewerbe-Reformbewegung mitgetragen haben.

49 Vgl.: Isabell Anscombe: A Womens's Touch. Women in Design from 1860 to the Present Day. New York 1985; Roszika Parker: The Subversive Stich. Embroidery and the Making of the Feminine. London 1986; Frauen im Design. Berufsbilder und Lebenswege seit 1900. Katalog der Ausstellung im Designcenter. 2 Bde.Stuttgart 1989; Kerstin Kolter: Frauen zwischen „angewandter" und „freier" Kunst. Sonja Delaunay in der Kritik; Roszika Parker: Verewigung des Weiblichen. Stickerei und der Viktoriansiche Mittelalterkult; Barbara Kramer-Egghart. Frauen und Tapisseerien. Ihr Anteil an dem Produktionsprozeß von Wandbehängen – alle in: Ines Lindner u.a.(Hrsg.): Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunstgeschichte. Berlin 1989; Jude Burkhauser (Hrsg.): „Glasgow Girls": Women in Art and Design. 1880-1920. Edinburgh 1990; Sigrid Schade und Silke Wenk: Inszenierungen des Sehens: Kunst, Geschichte und Geschlechterdifferenz, besonders Kapitle 3.5: „Männliche" und „weibliche" Künste – Geschlechterpositionen und Künstlerschaft. In: Hadumod Bußman, Renate Hof (Hrsg.): Genus. Zur Geschlechterdifferenz in den Kulturwissenschaften. Stuttgart 1995, S. 341-407; Cordula Bischoff u.a. (Hrsg.): Um-Ordnung. Angewandte Künste und Geschlecht in der Moderne. Marburg 1999.

trotz der allgemeinen Gattungsüberschreitungen in der Moderne als weiblich konnotierte Formen der Kunstausübung (ab)gewertet wurden.

Bereits seit den 1870er Jahren ist die Entwicklung des modernen Kunstgewerbes in Rußland auffallend stark durch Aktivitäten von Frauen gekennzeichnet, die als Mäzeninnen, aber auch als Entwerferinnen oder Leiterinnen von Werkstätten, in denen auch aus- gebildet wurde, in Erscheinung traten.[50] Der Charakter des weiblichen Engagements im Bereich des Kunstgewerbes wurde von den ökonomischen und sozialen Veränderungen, die das gesellschaftliche Gefüge in Rußland nach den Reformen von 1861 prägten, bestimmt. Es mag paradox klingen, doch waren es gerade die mit Hungersnöten einhergehenden Krisenerscheinungen in der russischen Agrarwirtschaft nach der Aufhebung der Leibeigenschaft, die die Frauen des russischen Landadels zum Handeln bewegten. So entstanden spezifische Formen weiblicher künstlerischer Aktivitäten, die eine weitreichende ästhetische Ausstrahlung hatten und auch als soziales Modell bis zur Revolution von 1917 Bestand hatten. Aus einer philanthropischen Grundhaltung heraus organisierten adlige Frauen, aber auch Angehörige des reichen Kaufmannsstandes an verschiedenen Orten in der Provinz Werkstätten, in denen die in Not geratenen ansässigen Bauersfrauen die Möglichkeit hatten, traditionellen handwerklichen Techniken nachzugehen und für den Verkauf bestimmte Waren zu produzieren. Diese Form der Kleinproduktion mit dem Ziel des Vertriebes außerhalb der unmittelbaren Lebenszusammenhänge der Produzenten wird im Russischen mit dem Begriff »kustarnoe proizvodstvo« bezeichnet, was so viel wie »Heimproduktion« oder »Einzelproduktion« bedeutet.

Der Schwerpunkt der Aktivitäten von Frauen lag »naturgemäß« im textilen Bereich als traditioneller Domäne weiblicher Produktion, wobei die überlieferten Techniken mit einem dem modernen Bedarf angepaßten Sortiment kombiniert wurden. Die Nachfrage nach handgemachten Produkten wie Stickereien, Spitzen und gewebten Stoffen, aber auch nach Möbeln und Gebrauchsgegenständen kam vor allem aus der wohlhabenden städtischen Käuferschicht, die sie als Gegengewicht zu den billigen maschinengefertigten Massenprodukten zu schätzen wußte. Solcherart weibliche Aktivitäten waren nicht selten von mehrjährigem ökonomischem Erfolg gekrönt, von dem sowohl die Leiterinnen der Werkstätten als auch die dort arbeitenden Bäuerinnen profitierten. Eine der ersten Stickereiwerkstätten wurde 1878 von S. P. Kaznacaeva im Dorf Vysokoe im Gouvernement Rjazan' gegründet, in der 1881 bereits 300 Bäuerinnen beschäftigt waren. In den folgenden Jahren entstanden im Rjazaner Gouvernement ähnliche Werkstätten unter der Leitung tatkräftiger adliger Frauen, wie der Fürstinnen M. N. Sachovskaja und S. P. Dolgorukaja, und auch in anderen Gouvernements wurde das Modell aufgegriffen, z. B. von Fürstin A. V. L'vova im Moskauer Gouvernement, von Fürstin M. A. Urusova im Smolensker Gouvernement und von Fürstin A. N. Naryskina im Gouvernement Tambov. Solche Unternehmungen genossen auch insofern ein hohes Maß an gesellschaftlicher Akzeptanz, als damit die Hoffnung verbunden wurde, daß auf diese Weise die traditionellen Familienstrukturen auf dem Lande bewahrt werden könnten.[51] Die hier genannten Werkstätten knüpften an solche Organisationsformen an, in denen die

50 Vgl.: Wendy R. Salmond: Arts & Crafts in Late Imperial Russia. Reviving the Kustar Art Industries, 1870-1917. Cambridge 1996. Die Autorin berücksichtigt unter Nutzung umfangreichen Quellenmaterials auch über die bekannten Beispiele hinausgehende Aktivitäten von Frauen in diesem Bereich. Obwohl in ihrer Argumentation feministische Fragestellungen keine Rolle spielen, erscheinen die weiblichen Initiativen als folgerichtiger Bestandteil der historischen Situation in Rußland, als sich zwischen der geschlechtsspezifischen Arbeitsteilung in Handwerk und bäuerlicher Lebensweise einerseits und der traditionellen weiblichen Zuständigkeit für soziale Belange und dekorativer Kunst in der russischen Oberschicht andererseits eine zeitweilig tragfähige Verbindung herstellte.

51 Vgl. das Kapitel »The Solomenko Workshops« in: Wendy R. Salmond: Arts & Crafts in Late Imperial Russia, wie Anmerkung (3), S. 46-79.

jahrhundertealte Praxis der kunsthandwerklichen Arbeit von Frauen als anonym Ausführende fortgeschrieben wurde.

In Künstlerkolonien wie Abramcevo und Talaskino gelang es Frauen mit künstlerischen Ambitionen, aus der Anonymität herauszutreten und sich auf dem Gebiet des Kunstgewerbes als Protagonistinnen des sog. neorussischen Stils[52], der auch das westeuropäische Interesse an russischer Kunst im 20. Jahrhundert entscheidend vorbereitete, einen Namen zu machen. Dabei ließen sich auch Elizaveta Mamontova, Marija Teniseva, Elena Polenova, Marija Jakuncikova in ihrem Handeln bei aller Konzentration auf das Ästhetische gleichzeitig von ökonomischen, sozialen und ideellen Erwägungen leiten. Sie bewegten sich dabei auf unterschiedliche Weise im Spannungsfeld zwischen Modernität und rückwärtsgewandtem Traditions- bezug in der Überzeugung, damit an einer allgemein als notwendig empfundenen Erneuerung Rußlands mitzuwirken. Gemeinsam mit vielen russischen Intellektuellen teilten sie die Auffassung, daß durch die Besinnung auf Religion und moralische Strenge die Utopie von einem russischen Leben, beruhend auf menschlicher Liebe und Zuwendung, verwirklicht werden könne. Besondere Bedeutung maßen sie dem Fürsorgegedanken für das aus der Leibeigenschaft entlassene, aber mit neuen Problemen konfrontierte Volk als Träger der nationalen Kulturüberlieferung bei. Aus dieser Grundhaltung heraus entwickelten sie auch ein forscherisches bzw. kunstpraktisches Interesse an der inzwischen vielfach brachliegenden kunsthandwerklichen Tradition auf dem Lande. Es mag sein, daß die Handlungsspielräume als Mäzenin und/oder Künstlerin gerade in diesem Bereich deshalb so groß waren, weil sich einerseits, wie bereits im Kapitel über die Künstlerinnenausbildung angesprochen, auch in Rußland die Charakterisierung der angewandten Kunst als »weiblich« durchsetzte, andererseits die Lebensform der Künstlerkolonie in ihrer russischen Ausprägung bei aller Aufgeschlossenheit für Neues von »patriarchalen« Strukturen geprägt war. Letztere erwiesen sich jedoch nicht, wie man, von einem westlichen Erfahrungshorizont ausgehend, annehmen könnte, als ausschließlich einengend für weibliche Familienmitglieder, denn neben dem Hausherrn gab es eine starke und relativ eigenständige Hausherrin und die Möglichkeit, unverheiratete weibliche Verwandte auch aus dem Freundes- und Künstlerkreis aufzunehmen. Nach diesem Modell funktionierte jedenfalls Abramcevo, der Wirkungsort von Elizaveta Mamontova und Elena Polenova (Abb. 29).

Abb. 29 In Abramcevo. Von links nach rechts: Valentin Serov, Elena Polenova, Mark Antokolskij, Elizaveta Mamontova, Pavel Spiro, Ilja Ostrouchov, Savva Mamontov, 1880er Jahre

.

5 Vgl.: Elena A. Borisowa, Grigori Ju. Sternin: Jugendstil in Rußland. Stuttgart 1988; Jewgenia Kiritschenko: Zwischen Byzanz und Moskau. Der Nationalstil in der russischen Kunst. München 1991.

3.2.1 Die Mäzenin und die Künstlerin Elizaveta Mamontova und Elena Polenova in Abramcevo

Savva Ivanovic Mamontov (1841-1918)[53] und seine Frau Elizaveta Grigor'evna Mamontova, geb. Sapoznikova (1847-1908), entstammten der neuen Klasse aufgeklärter Kaufleute, die in Rußland industrielle Großunternehmen und die dazu nötige Infrastruktur auf den Weg brachte und die Adelsschicht als wichtige Kunstförderer ablöste. Savva Mamontov, dessen Vater am Bau eines Eisenbahnnetzes in Rußland wesentlichen Anteil gehabt hatte, stand als Präsident der Leitung der Eisenbahngesellschaft Moskau-Jaroslavl-Archangel'sk vor. Auch bei ihm gingen mit den wirtschaftlichen Aktivitäten Kunstförderung und eigene künstlerische Versuche als Teil des kulturellen Selbstverständnisses Hand in Hand. Für ihn stand außer Frage,

> daß die Kunst bei der Wiedergeburt des russischen Volkes eine hervorragende Rolle spielen wird.[54]

Abb. 30 Gutshaus von Abramcevo, o.J.

Abb. 31 Valentin Aleksandrovic Serov
Elizaveta Mamontova, 1887

Über fast drei Jahrzehnte bildete der heute als Museum zugängliche Landsitz der Mamontovs in Abramcevo, den sie 1870 von der Schriftstellerfamilie Aksakov erworben hatten, ein Zentrum des modernen russischen Kunstlebens (Abb. 30).[55]

---

53 Vgl.: M. Kopiscer: Savva Mamontov. Moskva 1972.

54 Vgl.: RGALI, fond 799, opis' 1, delo 17, 1. 171. Zitiert nach: Jewgenia Kiritschenko: Zwischen Byzanz und Moskau, wie Anmerkung (5), S. 144.

55 Vgl.: Natalja V. Polenova: Abramcevo. Vospominanija (Abramcevo. Erinnerungen). Moskva 1922; Dora Kogan: Abramcevskij kruzok (Der Kreis von Abramcevo). Moskva 1970; Grigorij Ju. Sternin: Abramcevo: Ot »usad'by« k »dace« (Vom »Landgut« zur »Datsche«). In: Ders.: Russkaja chudozest- vennaja kul'tura vtoroj poloviny XIX - nacala XX veka (Die russische künstlerische Kultur der zweiten Hälfte des 19. - Anfang des 20. Jahrhunderts). Moskva 1984, S. 184-208; Abramcevo. Chudozestvennyj kruzok. Zivopis'. Grafika. Skulptura. Teatr. Masterskie (Abramcevo. Künstlerkreis. Malerei. Graphik. Plastik. Theater. Werkstätten). Wiss. Redakteur: Grigorij Ju. Sternin. Moskva 1988; Olga I. Arzumanova u. a.: Muzej-zapovednik »Abramcevo« (Museumskomplex »Abramcevo«). Moskva 1989; N. N. Mamontova: Nacionalnye tradicii v usadebnom byte Abramceva i Talaskina (Obrazno-stilisticeskie poiski zivopiscev v dekorativno-prikladnom iskusstve (Nationale Traditionen im Landsitzleben von Abramcevo und Talaskino (Gestalterisch-stilistische Erkundungen der Maler in der angewandten Kunst)). In: Stil' zizni - stil iskusstva. Razvitie nacionalno-romanticeskogo napravlenia stilja modern v evropejskich chudozestvennych centrach vtoroj poloviny XIX - nacala XX veka. Rossija, Anglija, Germanija, Svecija, Finljandija (Lebensstil - Kunststil. Die Entwicklung der national-romantischen Richtung des Jugendstils in den europäischen Kunstzentren der zweiten Hälfte des 19. - Anfang des 20. Jahrhunderts. Rußland, England, Deutschland, Schweden, Finnland). Katalog und Tagungsband, Moskau, Tret'jakov-Galerie.

Maler und Architekten, Schriftsteller, Schauspieler, Sänger, Komponisten, Archäologen und Kunsthistoriker unterschiedlicher Generationen, jedoch geeint durch liberale und demokratische Überzeugungen, entwickelten hier ein der akademischen Tradition entgegengesetztes dynamisches Kunstkonzept. Kunst wurde unter Aufhebung der Genrehierarchien und Gattungsgrenzen als Teil der Lebensgestaltung verstanden und in Zusammenarbeit von professionellen Künstlern mit Laien praktiziert. Insbesondere private Theater- und Opernaufführungen, aus denen 1885 die Gründung der ersten russischen Privatoper hervorging, förderten solche Tendenzen. Il'ja Repin, Viktor Vasnecov, Vasilij Polenov, später seine Schwester Elena Polenova, Konstantin Korovin, Valentin Serov, Michail Nesterov, Michail Vrubel und andere trugen dazu bei, daß synästhetische Bestrebungen und die Rückkoppelung der zeitgenössischen Kunst an die Tradition der russischen Volkskunst über Abramcevo hinaus zu einem Charakteristikum moderner russischer Kunst wurden.

Äußerungen von Zeitgenossen lassen die Deutung zu, daß die Schwerpunkte der Kunstförderung durch Savva Mamontov und Elizaveta Mamontova auf einer geschlechtsspezifischen Rollenverteilung beruhten. Da diese mit den charakterlichen Eigenheiten der Eheleute verschmolzen war, blieb sie für die Wahrnehmung der Gäste jedoch verdeckt. Besonders deutlich wird dies in einem von dem Maler Michail Nesterov verfaßten literarischen Porträt Elizaveta Mamontovas:

> Großes Taktgefühl, Lebensweisheit, unermüdliche Gedanken, Gutes zu tun, Bescheidenheit, Schlichtheit. Religiosität ohne Frömmelei. Eine Christin lebendigster, tätiger Ausprägung. Eine wunderbare Mutter, besorgte Hausfrau, ein energisches vernünftiges Mitglied der Gesellschaft, ein Freund der Minderbemittelten mit einer wunderbaren Initiative auf dem Gebiet der Bildung und der angewandten Kunst.[56]

Die genannten Eigenschaften fügten sich zu einem aus aristokratischen und bürgerlichen Tugenden zusammengesetzten Idealbild von Weiblichkeit, das auch im Äußeren und im Gebaren von Elizaveta Mamontova eine Entsprechung fand:

> Bei alldem liebenswürdig im Umgang mit Menschen, mit einem anziehenden Gesicht, mit stillen, leicht zusammengekniffenen Augen und einem etwas traurigen, angenehmen Lächeln, mit regelmäßigen Gesichtszügen von leicht georgischem Typ. Und es ist nicht verwunderlich, daß eine der beliebtesten modernen religiösen Darstellungen [Nesterov meint vermutlich die Gottesmutter in der Apsis der von Viktor Vasnecov ausgemalten Kirche des Hl. Vladimir in Kiev - A. R.] unter dem Eindruck dieses wunderbaren Antlitzes geschaffen wurde.[57]

Das von Elizaveta Mamontova verkörperte und ihrem Engagement in Abramcevo zugrundeliegende Ethos hat auf spezifische Weise auch in gemalte und gezeichnete Bildnisse von ihr Eingang gefunden. Als Beispiel sei eine Porträtzeichnung Elizaveta Mamontovas von Valentin Serov von 1887 angeführt (Abb. 31). Wohl nicht zufällig entschied sich Valentin Serov für die Form des Brustbildes mit der ihm eigenen Statuarik und der Tendenz zum Würdevoll-Gesammelten und zur Zurücknahme von Affektäußerungen. Die der Technik der Zeichnung besonders in der Moderne innewohnende Möglichkeit zur Nichtvollendung erlaubte es, die Konturen des Oberkörpers nur anzudeuten und lediglich die nötigsten Accessoires zu notieren. Das dunkle, in der Mitte streng gescheitelte Haar und ein hoch geschlossener Kragen lenken alle Aufmerksamkeit des Betrachters auf die klaren, ruhigen und gleichsam »lichten« Gesichtszüge der alterslos erscheinenden Frau.

Für Michail Nesterov verbanden sich mit Abramcevo zwei Lebensformen, deren eine durch den expansiven Savva Mamontov und deren andere durch die

---

Moskva 2000, S. 464-480. Allgemein über Moskauer Mäzene vgl.: Waltraud Bayer: Die Moskauer Medici. Der russische Bürger als Mäzen 1850-1917. Wien, Köln, Weimar 1996.

56 Zitiert und übersetzt nach: Michail V. Nesterov: E. G. Mamontova. In: Ders.: Davnie dni. Vstreci i vospominanija (Vergangene Tage. Begegnungen und Erinnerungen). Moskva 1959, S. 164.

57 Ebenda.

Verinnerlichung ausstrahlende Elizaveta Mamontova geprägt waren. Letzterer galt seine Sympathie:

> Dort, in Abramcevo, sah ich das erste Mal eine im höchsten Maße angenehme >Lebensart<. Nicht das auf Selbstdarstellung gerichtete, laute, etwas zu >artistische< Leben, wie es sich während der Anwesenheit des prächtigen, mit einer großzügigen, künstlerischen Natur ausgestatteten Savva Ivanovic entfaltete, sondern das Leben ohne ihn, wenn Elizaveta Grigor'evna mit ihren beiden halbwüchsigen Töchtern, mit ihrem Sohn Andrej Savvic und mit der wunderbaren Elena Dmitrievna Polenova dort zurückblieb. Eben in den Tagen solcher ruhigen, lautlosen Tätigkeit liebte ich es, nach Abramcevo zu kommen, und, dort lebend, in das große Haus zu gehen. Gerade dann konnte ich dort gut nachdenken und arbeiten.[58]

Elizaveta Mamontovas Rolle beschränkte sich jedoch nicht nur darauf, »im Haus« für die Erziehung der eigenen Kinder und eine dem geistigen Austausch förderliche Atmosphäre in einem gleichsam erweiterten familiären Rahmen zu sorgen. Kontakte mit Intellektuellen, die sich dem Gedanken der Bildung und sozialen Fürsorge für das einfache Volk verpflichtet fühlten, wie der Bildhauer Mark Antokolskij und die Komponistin und Musikkritikerin Valentina Serova, mit denen sie neben persönlichen Kontakten einen intensiven Briefwechsel führte, bestärkten sie in ihrer Überzeugung von der Notwendigkeit der Schaffung sozialer Einrichtungen. Bereits 1871 hatte Elizaveta Mamontova nach einer Cholera-Epidemie in Abramcevo ein Krankenhaus errichtet und 1873 eine Schule gegründet, der bald eine Tischlerei angeschlossen wurde, wo die Kinder aus der Umgebung auch das Zimmer- und Tischlerhandwerk erlernten. Die Ausbildung war kostenlos und dauerte drei Jahre. Nach Abschluß der Lehre durfte jeder Schüler sein Werkzeug behalten, was die Chance des Aufbaus einer eigenen Existenz steigerte. Zu Anfang waren mit der Werkstatt keinerlei künstlerische Ambitionen verbunden. Elizaveta Mamontova engagierte sich zunächst also vor allem im sozialen Bereich, einer Sphäre, die Frauen außerhalb der Familie am ehesten offen stand.

Anfang der 1880er Jahre setzte in Rußland eine neue Phase der Kunstdebatte ein, die auch in Abramcevo einen Widerhall fand. Die für Rußland charakteristische Vorherrschaft und Multifunktionalität der Literatur wurde dabei insofern in Frage gestellt, als es in der Malerei nun nicht mehr um die auf literarisch-erzählerische Weise bewerkstelligte Entlarvung von sozialen Mißständen ging, wie es bis dahin in den Werken der »Wanderer« häufig der Fall gewesen war. Man setzte jetzt eher auf die idealistische Überzeugung, daß Kunst nicht nur den Einzelnen geistig und moralisch zu bereichern, sondern auch das Niveau der Gesellschaft zu heben vermöge. Lev Tolstoj rief in seinen religiösen und philosophischen Schriften dieser Zeit

> nach einer moralischen Kunst, die das Volk >anstecken< und es veranlassen würde, besser und glücklicher zu werden.[59]

Das Augenmerk galt unter diesem Gesichtspunkt verstärkt auch der angewandten Kunst und der Architektur als möglichen Trägern eines einheitlichen, neuen, aber an der einheimischen Kunst der Vergangenheit geschulten Stils. Ausdruck dieser Gesinnung ist auch die 1882 auf dem Gut in Abramcevo errichtete Kirche, die an die Kolonie selbst und ihr Streben nach Schönheit erinnern sollte (Abb. 32). Sie wurde nach Bauplänen der Brüder Viktor und Apollinarij Vasnecov gebaut, die sich in ihren Entwürfen auf Eigenheiten der Architektur von Moskau, Vladimir-Suzdal und Jaroslavl bezogen.

58 Ebenda, S. 164-165.
59 Zitiert nach: Jewgenia Kiritschenko: Zwischen Byzanz und Moskau, wie Anmerkung (5), S. 138.

Abb. 32 Kirche von Abramcevo, 1882

Elizaveta Mamontova und Elena Polenova fertigten Meßgewänder für die Kirche nach Entwürfen von Vasilij Polenov, dem Bruder von Elena Polenova, an. Damit knüpften sie an die im mittelalterlichen Rußland verbreitete Praxis an, nach der die Frauen der Zaren, aber auch die weiblichen Mitglieder reicher Familien und Nonnen Stickereien für sakrale Zwecke selbst ausführten oder entsprechende Werkstätten leiteten. Immer stärker rückten in Abramcevo die in den verschiedensten Formen der Volkskunst verkörperten ästhetischen Erfahrungen und Werte ins Zentrum des Interesses. Ein Zitat von Viktor Vasnecov verdeutlicht, inwiefern sie zum Anlaß für die Konstruktion einer vermeintlich monolithischen und idealisierten Vergangenheit genommen wurden, aus der man sozial-utopische Ideen ableitete und in die Zukunft projizierte:

> Wie sehr die Künstler von ehemals uns mit Gedankentiefe, Unmittelbarkeit und Aufrichtigkeit ihrer Bilder in Erstaunen versetzen, wie vollständig und furchtlos sie ihre Aufgaben erfüllen! Woher haben sie all diese Wärme, die Aufrichtigkeit und den Mut? Dieses Rätsel läßt sich leicht lösen, wenn man sich vorstellt, daß in den vergangenen Jahrhunderten und im Jahrhundert der Künstler alle Menschen, die sie umgaben, große und kleine, gebildete und unwissende, tiefgründige und einfache alle an dasselbe wie der Künstler glaubten, von der gleichen Hoffnung lebten und ihre Seele mit den gleichen Bestrebungen näherten [...] Mit welch leidenschaftlicher Hingabe sie Kirchen gebaut, Gedichte geschrieben, vollkommene Universen aus Stein gehauen haben! Und das gesamte Volk war bewegt, erwartete die Schöpfungen seiner Künstler und erfreute sich an ihnen.[60]

Ausgehend von derartigen Geschichtskonstruktionen und sozialen Harmonisierungsbestrebungen wurde nicht nur voller Enthusiasmus damit begonnen, in der Umgebung bäuerliche Gebrauchsgegenstände zu sammeln, parallel dazu reifte in Abramcevo auch der Gedanke, der Tischlerwerkstatt ein künstlerisches Profil zu verleihen und moderne Möbel in Anlehnung an bäuerliches Inventar herzustellen. Wieder war Elizaveta Mamontovas organisatorisches Talent gefragt, ihre Fähigkeit, andere Menschen für eine gemeinsame Sache zu begeistern.

Im Herbst 1882 kam die aus einer Intellektuellen- und Gelehrtenfamilie stammende Elena Dmitrievna Polenova (1850-1898)[61] nach Abramcevo. Sie wurde über einen

---

60 Brief von Viktor Vasnecov an Elizaveta Mamontova vom 27. Oktober 1889 aus Kiev. Vgl.: RGALI, fond 799, opis* 799, edinica chranenija 317. Zitiert und übersetzt nach: Abramcevo. Chudozestvennyj kruzok... (Abramcevo. Künstlerkreis...), wie Anmerkung (8), S. 59.

61 Elena Polenova gehört zu den russischen Künstlerinnen, denen sowohl zu Lebzeiten als auch nach ihrem Tod Aufmerksamkeit zuteil wurde, was sich in den Memoiren über Abramcevo und später in einer Reihe von Biographien niedergeschlagen hat. Eingang gefunden haben darin auch Selbstzeugnisse der Künstlerin wie Briefe und mündliche Äußerungen. Das bewog denn auch Vladimir Stasov, seine biographische Studie über Elena Polenova als Autobiographie zu bezeichnen. Vgl.: Vladimir V. Stasov: Elena Dmitrievna Polenova. Biograficeski j ocerk. In: Ders.: Stat'i i zametki, ne vosedsie v so- branija socinenij (Aufsätze und Anmerkungen, die in den gesammelten Werke nicht enthalten sind). Bd. II, Moskva 1954, S. 221-268. Weiter vgl.: A. S.: Elena Dmitrievna Polenova. 1850-1898. Moskva 1902; V. Junge:

Zeitraum von mehr als zehn Jahren die tragende Kraft der Tischlerwerkstatt und die engste Mitarbeiterin von Elizaveta Mamontova in Abramcevo. Nicht zuletzt dank ihrer Tätigkeit in Abramcevo entwickelte sie sich zu einer der wichtigsten Vertreterinnen der neorussischen Richtung. Die künstlerische Umbruchsituation in Rußland in den 1880-90er Jahren und der ausgesprochen private Charakter der Kunstförderung und -produktion in Abramcevo bildeten zusammen mit den familiären Umständen die Rahmenbedingungen, innerhalb derer eine solche Karriere als Künstlerin überhaupt möglich wurde.

Verschiedene Traditionslinien der Familie von Elena Polenova sind in ihrer Biographie aufgehoben. Einer ihrer Urgroßväter, Aleksej Polenov, war der erste im Westen ausgebildete Jurist Rußlands und hatte 1766 ein Traktat über die Notwendigkeit der Befreiung der russischen Bauern aus der Leibeigenschaft verfaßt. Bei aller Verankerung in der russischen Kultur war auch Elena Polenova stets offen für Erfahrungen des Auslands. Ein Urgroßvater mütterlicherseits war der Dichter Nikolaj L'vov, eine der Schlüsselfiguren in der russischen Aufklärung im ausgehenden 18. Jahrhundert. Ihre Großmutter Vera L'vova verfügte, anknüpfend an den Vater und dessen Freund, den berühmten Dichter und Staatsmann Gavriil Derzavin, in dessen Familie sie nach dem Tod der Eltern aufwuchs, über hervorragende Geschichtskenntnisse und legte zudem bei der Erziehung ihrer Tochter und der Enkelkinder großen Wert auf das Zeichnen. Der Vater Elena Polenovas, Dmitrij Polenov, war Diplomat, ehe er sich ausschließlich der Archäologie widmete und der Russischen Archäologischen Gesellschaft lange Zeit als Präsident vorstand. Als sein spezielles Forschungsgebiet galten alte russische Handschriften.

Für Elena Polenova als jüngste Tochter war zwar keine berufliche Karriere vorgesehen, doch nutzte sie, bevor sie den eigenen Weg fand, mit aus heutiger Sicht erstaunlicher Beharrlichkeit und Fleiß verschiedenste Möglichkeiten für Bildung und Selbstverwirklichung, die hier nur stichpunktartig genannt werden können. Gemeinsam mit ihrer älteren Schwester Vera unterrichtete sie im Sommer die Bauernkinder auf dem Familiengut Imocensy in Karelien, absolvierte medizinische Grundkurse. 1869-70 begleitete Elena Polenova Vera und deren Mann nach Paris, wo sie in das Frauen vorbehaltene Atelier von Charles Chaplin eintrat und sich die Museen erschloß. Als Elena Polenovas Brüder sich in den 1870er Jahren an der juristischen bzw. an der mathematisch-naturwissenschaftlichen Fakultät der Petersburger Universität einschrieben, bereitete sich Polenova gemeinsam mit ihnen auf die Prüfungen vor. 1875 erwarb sie ein Diplom als Hauslehrerin für Geschichte. Parallel dazu nahm sie über mehrere Jahre hinweg Zeichenunterricht bei Pavel Cistjakov und schrieb sich in der Petersburger Schule der Gesellschaft zur Förderung der Künste bei Ivan Kramskoj ein. 1879-80 absolvierte sie diese Schule mit Medaillen in Keramik und Aquarell und wurde auf Kosten der Schule nach Paris geschickt, um sich dort moderne technologische Kenntnisse anzueignen. Nach ihrer Rückkehr nach Rußland übernahm sie im Winter 1881-82 die Keramikklasse an derselben Schule und eröffnete eine Zeichenklasse, wobei sie offensichtlich in der Familie der Schwester wohnte. Bis hierher stellt sich Elena Polenovas Biographie als statistischer »Normalfall« einer unverheirateten Frau aus wohlhabenden Kreisen dar, die die zeitgenössischen Möglichkeiten einer kunstpädagogischen Tätigkeit ausschöpfte, ohne weiterreichende Pläne zu haben.

Der Tod der Schwester 1882 veranlaßte Elena Polenova zur Übersiedlung nach Moskau zu ihrem Bruder Vasilij Polenov, über den sie Eingang in den Kreis von

---

Vospominanija o Polenovoj (Erinnerungen an Polenova). In: Russkaja starina (Russisches Altertum). Bd. 150,1912, Juni; Ekaterina V. Sacharova: V. D. Polenov, E. D. Polenova. Chronika sem'i chudoznikov (V. D. Polenov, E. D. Polenova. Familienchronik der Künstler). Moskva 1964; Dies.: Elena Dmitrievna Polenova. In: Aleksej I. Leonov (Hrsg.): Russkoe iskusstvo. Ocerki o zizni i tvorcestve chudoznikov vtoroj poloviny XIX veka (Russische Kunst. Studien über Leben und Werk von Künstlern der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts). Bd. II. Moskva 1971.

Abramcevo fand. Was ihr dieser bedeutete, klingt in einem Brief an die Freundin Praskov'ja Antipova an:

> Das, was die anderen und ich malen und zeichnen, wenn wir uns bei uns oder bei den Mamontovs treffen, kann man nicht als Arbeit bezeichnen. Eigentlich besteht der Reiz und der Nutzen solcher Zusammenkünfte gar nicht darin, was dabei produziert wird, sondern darin, daß sich Leute eines Berufes zusammenfinden. Der Austausch von Eindrücken und Gedanken ist wichtiger als die Arbeit selbst.[62]

Zunächst konzentrierte sich Elena Polenova auf Landschaftsstudien und fand neben ihrem Bruder auch in Konstantin Korovin, Valentin Serov und Ii'ja Ostrouchov Gleichgesinnte, denen es darum ging, die einheimische Landschaft über unspektakuläre Motive von ihrer intimen Seite her zu fassen.[63] Die lyrisch-kontemplativen, stimmungsvollen Landschaften boten nicht nur Anlaß, die Pleinairmalerei zu pflegen und impressionistische Anregungen zu verarbeiten, sie gehörten ebenfalls in den Kontext der Besinnung auf die nationalen Wurzeln der russischen Kultur, ohne daß man sich dabei auf die rationale Ebene ethnographischer Studien begeben mußte. Ankäufe von Pavel Tret'jakov für seine Galerie bestätigten Elena Polenova, die seit 1884 öffentlich ausstellte, in ihren Bemühungen. Nach einer Reise in den Kaukasus und auf die Krim äußerte sie die Überzeugung, daß ihr grandiose Ansichten der Natur nicht entsprächen, was man als typisch weibliches Verhaltensklischee der Selbstzurücknahme deuten kann. Ihre Vorliebe für nahsichtige Motive sollte jedoch bald der einsetzenden kunsthandwerklichen Arbeit zugute kommen.

Ein Zufall brachte auf den Weg, was im Trend lag und Kunstgeschichte machen sollte. An einem verregneten »Donnerstag« des Jahres 1885 begannen die Mitglieder des Zeichenzirkels von Vasilij Polenov, gemeinsam ein Küchenschränkchen in altrussischer Art zu bemalen. Viktor Vasnecov und Elena Polenova schmückten die vordere Tür mit Motiven stilisierter Vögel vor ebensolchem Pflanzenwerk. Hier schloß sich der Kreis zur Tischlerei von Abramcevo, deren Leitung der Malerin im selben Jahr mit dem Ziel der Herausbildung eines künstlerischen Profils übertragen wurde. Für ihre Möbelentwürfe im neorussischen Stil übernahm sie zunächst Einzelmotive aus Naturstudien oder zitierte fertige Muster. Das konnten Anregungen von Viktor Vasnecov sein, aber auch Vorlagen aus dem 1877 in Paris erschienenen Buch » L'art russe, ses origines, ses éléments constituifs, son apogée, son avenir« von Eugène Emanuel Viollet-le-Duc (russische Ausgabe 1879 in Moskau). Über ihr Verhältnis zu Viktor Vasnecov, dessen Bedeutung für die russische Kunst der 1880er Jahre ihr bewußt war, äußerte Elena Polenova Vladimir Stasov gegenüber 1894 selbstbewußt:

> Bei Vasnecov habe ich im direkten Sinne des Wortes nicht gelernt, d. h. Stunden habe ich bei ihm nicht genommen, aber irgendwie habe ich in seiner Nähe den russischen Volksgeist verstehen gelernt.[64]

In der Tat war Elena Polenova weder künstlerisch noch intellektuell als Anfängerin nach Abramcevo gekommen. Viktor Vasnecov bestärkte sie, trug zur Zentrierung ihrer Interessen bei, aber er stand weder am Ausgangspunkt ihrer künstlerischen Biographie, noch prägte er die stilistische Entwicklung ihrer Kunst. Vielmehr waren es die Entwürfe von Elena Polenova, die zwischen 1884 und 1893 den Exponaten

---

62 Brief von Elena Polenova an Praskov'ja Antipova vom 17. Februar 1885. Zitiert und übersetzt nach: Abramcevo. Chudozestvennyj kruzok... (Abramcevo. Künstlerkreis), wie Anmerkung (8), S. 51.

63 Vgl.: Aleksej A. Fedorov-Davydov: Russkij pejzaz konca XIX - nacala XX veka (Die russische Landschaftsmalerei Ende des 19. - Anfang des 20. Jahrhunderts). Moskva 1974.

64 Aus einem Brief von Elena Polenova an Vladimir Stasov vom 1. Juli 1894. Zitiert und übersetzt nach: Vladimir V. Stasov: Elena Dmitrievna Polenova, wie Anmerkung (14), S. 234.

der Tischlerwerkstatt von Abramcevo ihren eigenen Charakter gaben, die später in vielen Werkstätten Rußlands nachgeahmt wurden.[65]

An die Stelle von sparsamen Bemalungen als Schmuck der Möbel traten bald geschnitzte Ornamente (Farbabb. 21), die bisweilen die ganze Oberfläche überziehen, wobei die farbige Gestaltung zum Teil beibehalten wurde. Es waren vor allem zwei Techniken der Holzbearbeitung, die in Abramcevo gepflegt wurden: zum einen die Dreikantenschnitzerei, mit der herkömmlicherweise zum Beispiel Spinnrocken, Ofenschaufeln, Salzfässer, Pferdegeschirre u. a. mit geometrischen Mustern versehen wurden, und zum anderen die repräsentative Hochreliefschnitzerei, wie sie für Fensterrahmungen, Friese und Wandvertäfelungen gebräuchlich war. In den frühen Exponaten der Tischlerwerkstatt von Abramcevo hat sich eine Erkenntnis Elena Polenovas niedergeschlagen, die sie später in einem Brief an Vladimir Stasov formulierte:

> Mir ist es gelungen, in unseren russischen Ornamenten einen Zug zu enthüllen, den ich bei keinem anderen Volk gefunden habe: Es handelt sich um die Verwendung nicht nur von geometrischen, immer ein wenig trockenen Kombinationen, sondern auch von lebendigeren Motiven, die von der Liebe zur Natur inspiriert sind, d. h. Pflanzen- und Tierstilisierungen, z. B. die eines Blattes, einer Blume, eines Fisches oder eines Vogels.[66]

Bald waren es nicht mehr einzelne Motive und Ornamente, die Elena Polenova als Vorlage lieferte. Sie gestaltete die Form des Möbels in Abhängigkeit von seiner Funktion und stimmte die Wahl der Schmuckelemente darauf ab. Wie im Falle eines Eckstuhls (Abb. 33) konnte es vorkommen, daß sie nicht nur auf rein russische Motive zurückgriff, sondern auch skandinavische Formen verarbeitete, was allerdings nur einem Kenner wie Vladimir Stasov aufgefallen sein dürfte. Trotz aller Phantastik der Verzierungen entstanden Stücke, die durchaus für den täglichen Gebrauch geeignet waren, genauso wie die »Originale«, die bäuerlichen Gebrauchsgegenstände, von denen sich Elena Polenova immer stärker anregen ließ. Über die Arbeitsweise von Elena Polenova äußerte Elizaveta Mamontova, Mäzenin und zunehmend auch Freundin der Künstlerin, voller Wärme und Bewunderung:

Wenn sie arbeitete, verstand sie es immer, eine Welt voller Poesie zu schaffen, in der sich jeder gut fühlte, selbst die Kinder. Für jeden fand sich in ihrer Umgebung etwas Interessantes, so viel Inhalt besaß sie. Von diesem reichen Inhalt lebte sie selbst und

> begeisterte für dieses Leben andere, regte auch sie zum Tätigsein an. Sie mochte große und laute Gesellschaften nicht und mied sie, doch derjenige, der in den Kreis ihrer engen Freunde gelangte, hat von ihr sehr viel bekommen.[67]

Bereits 1881 hatte Elizaveta Mamontova begonnen, eine Sammlung von bäuerlichen Gebrauchsgegenständen zusammenzutragen.[68] Die Stücke wurden teils durch Kauf erworben, teils kamen die Bauern aus der Umgebung selbst nach Abramcevo und

---

65 Evgenija Kiricenko spielt die Position Polenovas eher ungerechtfertigt herunter, wenn sie einem verbreiteten Vorurteil folgend formuliert: »Sie war selbst eine bedeutende und vielseitige Künstlerin: Malerin, Graphikerin, geschickte Handwerkerin und Leiterin der Kunsttischlerei von Abramcevo. Es war vor allem ihren organisatorischen und handwerklichen Fähigkeiten zu verdanken, daß Was- nezows Ideen verwirklicht werden konnten.« - Zitiert nach: Jewgenia Kiritschenko: Zwischen Byzanz und Moskau, wie Anmerkung (5), S. 156.

66 Brief von Elena Polenova an Vladimir Stasov vom 22. Oktober 1894, der eine Art Begleitschreiben zu einem eigens für ihn angefertigten Album aus 30 Blättern mit Entwurfszeichnungen für die Tischlerei von Abramcevo bildete. Zitiert und übersetzt nach: Vladimir V. Stasov: Elena Dmitrievna Polenova, wie Anmerkung (14), S. 257.

67 Brief von Elizaveta Mamontova an Vladimir Stasov vom 27. Januar 1897. Zitiert und übersetzt nach: Vladimir V. Stasov: Elena Dmitrievna Polenova, wie Anmerkung (14), S. 242.

68 Elizaveta Mamontova teilte damit ein Interesse vieler ihrer gebildeten Zeitgenossinnen, die, angeregt durch die Historiker Ivan Zabelin und Vasilij Klujcevskij, russische Altertümer zusammentrugen und darüber ein persönliches, emotional bestimmtes Verhältnis zur eigenen Geschichte entwickelten.

brachten Dinge aus ihrem Hausrat, die nicht mehr benutzt wurden. Als Gegenleistung konnten sie ihre Kinder in die Schule in Abramcevo oder in die Tischlerwerkstatt geben, oder aber sie erhielten Material, das sie sich selbst nicht kaufen konnten. Die ständig wachsende Sammlung (Abb. 34) beherbergte Exponate verschiedenster Art: hölzernes Hausgerät, Kacheln, Druckmodel, Kleidungsstücke, Schmiedearbeiten etc. Allmählich ging der Blickwinkel beim Sammeln über die unmittelbare Umgebung hinaus. Am 30. Mai 1885 zum Beispiel brachen Elena Polenova, Elizaveta Mamontova, deren Kinder Vera und Andrej zu einer Exkursion nach Jaroslavl' und Rostov Velikij auf. Sammelleidenschaft, archäologisches Interesse, religiöse Erbauung und ein »professioneller« Blick auf die reichen Ornamentformen der Volkskunst und des Bauschmucks waren dabei eng miteinander verknüpft:

> In Rostov waren wir von 5°° früh bis 4°° nachmittags. Den gesamten Kreml' haben wir uns angesehen, haben viel Material für unsere Produktion gezeichnet. Wir waren auch im Museum, das in einer gesonderten Weißen Kammer untergebracht ist, aber das war weniger interessant als alles andere. [...] Von der Kirche aus [gemeint ist die Kirche des Hl. Johannes - A. R.] gingen wir durchs Dorf und haben fast in jede Hütte hineingeschaut, haben ganz schön Material für unser Museum zusammengetragen, vor allem verschiedene Sachen aus Holz. [...]
> Der allgemeine Eindruck von Jaroslavl' ist hervorragend, im höchsten Maße poetisch. [...] Den ganzen Morgen waren wir in Kirchen unterwegs, wegen mir waren wir nur in einer neuen. In allen Kirchen haben wir etwas gezeichnet, v. a. Blumen von den Türen und Kacheln. Das kommt alles unseren Möbeln zugute.[69]

Immer wieder betonten Elizaveta Mamontova und Elena Polenova den Zusammenhang von ästhetischen und sozialen Aspekten ihrer Tätigkeit. In einem Brief vom 7. Februar 1886 äußerte Elizaveta Mamontova:

> Das eigentliche Ziel der Werkstatt ist es, Handwerksmeister mit einem entwickelteren Geschmack auszubilden, denen zu jeder Zeit ein Museum mit fertigen künstlerischen Beispielen und eine Werkstatt zur Verfügung steht, welche zu jeder Zeit bereit ist, mit einem Ratschlag und bei der Veräußerung der Exponate behilflich zu sein.[70]

Dabei sollten die Schüler der Werkstatt ausdrücklich nicht zu Kopien und Nachahmungen erzogen werden, sondern dazu, die in den Gebrauchsgegenständen überkommenen Traditionen weiterzuentwickeln, ohne sich in den Sog der neuen, nivellierenden Massenproduktion zu begeben. Man hoffte, auf diese Weise in der ästhetischen Praxis einen »russischen Sonderweg« beschreiten zu können. Elena Polenova erläuterte ihrer Freundin Praskov'ja Antipova dieses Anliegen und die damit verbundene Gratwanderung genauer:

> Bei uns gilt die Bedingung: nach Möglichkeit nicht auf Buchausgaben und überhaupt auf keine gedruckten oder andere Formen von veröffentlichtem Material zurückzugreifen. So soll man nicht auf Formen und Zeichnungen von allgemein bekannten Denkmälern oder von solchen, die sich in Museen befinden, zurückgreifen [...]. Unser Ziel ist es, das noch lebendige künstlerische Volksschaffen aufzugreifen und ihm Entwicklungsmöglichkeiten zu geben. Das, was in Publikationen kommt, ist meist tot und vergessen. Es scheint, als ob der Faden gerissen und es sehr schwierig ist, ihn künstlich wieder zu verknüpfen. Wenn man dem Bauern ein Stück aus dem 13. und 14. Jahrhundert zum Kopieren gibt, das er nicht kennt, das seit langem vergessen ist, ist es ihm vielleicht genauso fremd, wie ein

69 Auszüge aus einem Brief von Elizaveta Mamontova. Zitiert und übersetzt nach: Natal'ja V. Polenova: Abramcevo. Vospominanija (Abramcevo. Erinnerungen), wie Anmerkung (8), S. 53-54.

70 Brief von Elizaveta Mamontova an S. Flerov vom 7. Februar 1886. Staatliche Tret'jakov-Galerie Moskau, Handschriftenabteilung. Zitiert und übersetzt nach: Abramcevo. Chudozestvennyj kruzok ... (Abramcevo. Künstlerkreis...), wie Anmerkung (8), S. 144.

> mauritanisches oder altgriechisches Stück zu kopieren. Deshalb suchen wir vor allem dadurch Anregungen und Vorbilder, indem wir durch die Hütten gehen und uns das anschauen, was ihre Gebrauchsgegenstände sind, wobei wir uns natürlich bemühen, den ausländischen neuesten Beigeschmack zu ignorieren.[71]

Mit der Zeit lernte jedoch gerade Elena Polenova die dekorativen Möglichkeiten der sich in ganz Europa ausprägenden Stilkunst zu schätzen und übertrug sie in den Kontext der neorussischen Bewegung. In Entwürfen und Objekten der 1890er Jahre (Abb. 35) ist die Kleinteiligkeit der Ornamentik großzügigeren Kompositionen gewichen. Die strenge Symmetrie ist aufgebrochen, und neben den althergebrachten geometrischen Formen erscheinen dem floralen Jugendstil entlehnte Ellipsenformen, weiche Kurvenverläufe und Verschlingungen. Somit schließt sich in Entwurfsskizzen (Farbabb. 22), die vielleicht als Muster für Stickerein gedacht waren, der Bogen zu Elena Polenovas künstlerischen Anfängen, als sie aus Naturstudien, speziell aus Pflanzenstudien, ornamentale Motive ableitete.

Die Aktivitäten von Elizaveta Mamontova und Elena Polenova in Abramcevo zeitigten bald auch kommerzielle Erfolge und übten über Moskau hinaus Vorbildfunktion aus. Der Vertrieb sollte zunächst im neu eröffneten Moskauer Gewerbemuseum organisiert werden, doch bekundete man dort kein Interesse für künstlerische Gegenstände. Einige Exponate wurden dann in das Spezialgeschäft »Kindererziehung«, das Marija Mamontova unterhielt, in Kommission gegeben. Die hohen Prozente trieben jedoch die Preise dermaßen in die Höhe, daß die Möbel zu unerschwinglichen Luxusgütern wurden. Schließlich wurde über eine Frau Verescagina, die Kinderbücher und Spielzeug verkaufte, eine eigene Basis in der Povarskaja ulica in Moskau eröffnet, wo das Geschäft glänzend in Gang kam. 1890 folgte auf einer anderen zentralen Moskauer Straße, der Petrovka, ein »Geschäft russischer Arbeiten«, in dem außer in Abramcevo hergestellten Möbeln und Keramiken bald auch Arbeiten aus der Tambover Stickereiwerkstatt von Marija Fedorovna Jakuncikova, einer Nichte Savva Mamontovs, verkauft wurden. Die Nachfrage war so groß, daß einzelne, besonders beliebte Stücke nach Entwürfen von Elena Polenova immer wieder nachgefertigt werden mußten.

Ein Photo von 1910 (Abb. 36), aufgenommen anläßlich des 25jährigen Bestehens der Tischlerwerkstatt von Abramcevo, zeigt eine große Gruppe von Absolventen und Schülern, die sich um ein Porträt von Elizaveta Mamontova gruppiert haben. Es belegt die Tragfähigkeit des Unternehmens, auch wenn sein Beispiel natürlich nicht den Weg zur Lösung der globalen Probleme der russischen Wirtschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts zeigen konnte. Kontakte zu anderen Institutionen, die mit der Handwerksbewegung in Verbindung standen, zum Beispiel der Moskauer Stroganov-Schule, förderten jedoch die Ausstrahlungskraft der Werkstatt von Abramcevo. So wurden in der dortigen Umgebung in Chot'kovo, Kudrino und Ligacevo ähnliche Handwerksschulen ins Leben gerufen. Was in Abramcevo, ähnlich wie in der englischen Arts-and-Crafts-Bewegung, nicht ins Auge gefaßt wurde, war die Herstellung einer sinnvollen Verbindung der Sphäre des Künstlerischen mit der industriellen Fertigung, der letztlich die Zukunft gehörte.

Die in Abramcevo von Elizaveta Mamontova und Elena Polenova ausgehenden Aktivitäten strahlten in einen weiteren Bereich aus, der künstlerisch und unternehmerisch orientierten Frauen Handlungsmöglichkeiten eröffnete. In den 1880er Jahren hatte es in Abramcevo kurzzeitig auch eine Stickereiwerkstatt gegeben, die sich wirtschaftlich jedoch nicht trug. Daran knüpfte 1891 die bereits erwähnte Marija Jakuncikova an. Auf ihrem Gut Solomenko im Gouvernement Tambov eröffnete sie während einer Hungerkatastrophe eine Stickereiwerkstatt als

---

71 Brief von Elena Polenova an Praskov'ja Antipova vom 8. November 1885. Zitiert und übersetzt nach: Ekaterina V. Sacharova: V. D. Polenov. E. D. Polenova ..., wie Anmerkung (8), S. 362.

Selbsthilfeprojekt. Die künstlerische Leitung dieser Werkstatt, die später durch die Pariser Weltausstellung 1900 auch in Europa bekannt wurde, übernahm die erst 18jährige Natalija Davydova. Von dieser Werkstatt wurde auch Elena Polenova um Entwürfe gebeten. Erfahrung mit dem Textil hatte sie insofern sammeln können, als die Ausführung der Kostüme für Opern- und Theateraufführungen in Abramcevo, die ein russisches Sujet hatten, in ihren Händen lag. Polenovas Engagement in Solomenko mit deutlich vom Jugendstil geprägten Arbeiten trug wiederum dazu bei, daß die Arbeiten der Werkstatt dank ihres persönlichen Ansehens auch im Kreis der »Welt der Kunst« bekannt und als Bestandteil der modernen russischen Kunst rezipiert wurden.

So intensiv sich Elena Polenova in Abramcevo auch mit verschiedenen Bereichen der angewandten Kunst beschäftigte, geriet ihr ähnlich wie ihren männlichen Kollegen die Malerei nicht aus dem Blick. 1889 stellte sie das erste Mal bei den »Wanderern« aus. Über die angewandte Kunst und ihren gewachsenen Stellenwert eröffnete sich Elena Polenova gewissermaßen durch die Hintertür einen Zugang zur sonst Männern vorbehaltenen Gattung der Historienmalerei.

ISBN 3-7705-3699-1
C 2002 Wilhelm Fink Verlag, München

Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Fink-Verlags

Anna Achmatova

Старый портрет

А.А. Экстер

Сжала тебя золотистым овалом
Узкая, старая рама.
Негр за тобой с голубым опахалом,
Стройная белая дама.

Тонки по-девичьи нежные плечи,
Смотришь надменно-упрямо;
Тускло мерцают высокие свечи,
Словно в преддверии храма.

Возле на бронзовом столике цитра,
Роза в граненом бокале...
В чьих это пальцах дрожала палитра,
В этом торжественном зале?

И для кого эти жуткие губы
Стали смертельной отравой?
Негр за тобою, нарядный и грубый,
Смотрит лукаво.

Киев Осень 1910

EIN ALTES PORTRAIT

Blickst aus dem Rahmen, vergoldet und edel;
hinter dir fächert der zahme
Mohr mit dem blauen und buschigen Wedel,
weiße und zierliche Dame.

Schultern – der Grazie zartes Exempel,
Augen blasiert und erbittert.
Und wie im düsteren Vorhof zum Tempel
schimmernd das Kerzenlicht zittert.

Eine Gitarre am Tischchen daneben,
Rosen im schlanken Pokale . . .
Wer aber malte mit furchtsamem Beben
dich in dem festlichen Saale?

Wurde dein Mund, du berückendes Wesen,
jenem zum tödlichen Bissen?
Hinten, der Mohr im Gewande erlesen
lächelt voll Wissen.

Anna Achmatowa

Kiew 1911, Alexandra Exter gewidmet
(übers. A. Nitzberg)

Marina Zwetajewa über Natalija Gontscharowa

„Der erste, von dem zu hören war – ist Abram Gontschar. Abram Gontschar nimmt als erster einen breiten Webstuhl für Segel in Betrieb. Und Rußland braucht Segel, denn Peter regiert. Ein Kompagnon Peters. Peter verkehrt in dem Hause. Etliche hübsche Töchter. Man sagt, daß der einen, mit der einen… Ich erwähne es, doch ich bestehe nicht darauf. Doch kann ich auch nicht umhin zu erwähnen, daß aus einem späteren Frauengesicht (der Gontscharowa'schen Großmutter) das Gesicht Peters hervorsprang wie aus einem Spiegel. Der erste, über den zu hören war, war ein Erfinder, ein Blitzgescheiter, ein Mann, der Schritt hielt mit der Zeit, die damals im Schritt Peters voranschritt. Ein Zeitgenosse der Zukunft – das war Abram Gontschar. Das erste russische Segel – war sein Segel.

Von Abram Gontschar wurde 1712 die erste Linnenfaktorei gegründet, die in der Folgezeit zu einem Dorf, das später zu einem Städtchen gleichen Namens wurde.

„Polotnjany Sawod“ ist der Besitz der Gontscharows im Ujesd Medyn, Gouvernement Kaluga, wo Puschkin nah seiner Hochzeit gelegentlich weilte. Hier stand einst auch die Linnenfaktorei, von der es heute nicht einmal eine Spur mehr gibt. Ausgedehnte Handels- und Industriesiedlung, die sie war, diente sie durch ihre Handelstätigkeit und den Markt seit langem als bedeutendes Handelszentrum in dem recht großen Rayon. Die Gontscharowsche Papierwarenfabrik befindet sich hier. Polotnjany Sawod ist sehr reizvoll gelegen. Ein Gutshof mit einem prächtigen altertümlichen Herrenhaus, unmittelbar am Flußufer. Nicht weit von ihm steht am Ufer des Flusses ein aus Holz errichtetes Nebengebäude, das bis auf den heutigen Tag im Volk unter dem Namen Puschkin-Haus bekannt ist. Hier hat der Dichter nach seiner Eheschließung immer wieder gewohnt, wenn er zu Gast bei den Gontscharows war. Die Innenwände dieses Gebäudes, das wie ein kleines Gutshaus aussah, waren von Puschkin vollgeschrieben worden; davon ist nunmehr keinerlei Spur geblieben.“

(W. P. Besobrasow an J.K. Grot, 17. Mai 1880)

«Первый, о ком слышно, — Абрам Гончар. Абрам Гончар первый пускает в ход широкий станок для парусов. А России нужны паруса, ибо правит Петр. Сотрудник Петра. Петр бывает в доме. Несколько красоток-дочерей. Говорят, что в одну, с одной… Упоминаю, но не настаиваю… Но также не могу не упомянуть , что в одном позднем женском — (гончаровской бабушки) — лице лицо Петра отразилось, как в зеркале. Первый, о ком слышно, изобретатель, умница, человек, шагавший с временем, которое тогда шагало шагом Петра. Современник будущего — вот Абрам Гончар. Первый русский парус — его парус.

Абрамом Гончаром основан в 1712 г. первый полотняный завод, ставший впоследствии селом, потом и городком того же имени.

«Полотняный Завод» имение Гончаровых в Медынском уезде. Калужской губ., где живал Пушкин после своей женитьбы. Тут когда-то был полотняный завод, которого ныне нет и следа. Обширное торговое и промышленное село, торговое, своею деятельностью и базаром, оно издавна служило значительным торговым центром в довольно большом районе. Здесь писчебумажная фабрика Гончаровых. Местоположение Полотняного Завода

прелестно. Помещичья усадьба, с великолепным старинным господским домом, на самом берегу реки. Не так далеко от него стоял на берегу реки деревянный флигель, слывущий до сих пор в народе под названием дома Пушкина. В нем поэт постоянно живал после своего брака, приезжая гостить к Гончаровым. Внутренние стены этого строения, имеющие вид маленького помещичьего дома, были исписаны Пушкиным; теперь от этого не осталось и следа».

(В. П. БЕЗОБРАЗОВ -- Я. К. ГРОТУ, 17 мая 1880 г.)

Kindzeit

Natalja Gontscharowa wurde in Mittelrußland geboren, in seinem Herzen, im Gouvernement Tula, im Dorf Lodyshino.Tolstoisch-Turgenewsche Orte. Nicht fern Jasnaja Poljana, noch näher Beshin Lug. In der Kneipe des Kreisstädtchens Tscherm – das Gespräch Iwans mit Aljoscha. Sie wächst mit dem um ein Jahr älteren Bruder auf dem Gut der Großmutter heran. Die Großmutter – bodenständig: nirgendwohin zu keinem, dafür zu ihr alle, das ganze Dorf. An den Abenden Gespräche unterm Treppendach. Wer bei wem gekalbt – gefohlt – entbunden hat, wem was fehlt – womit das geheilt wird. Die Großmutter wohnt in einem nicht zu Ende gebauten Haus, Gontscharowas Eltern mit den Kindern gegenüber, in einem nicht ganz niedergerissenen. Warum mans nicht abriß? Warum mans nicht aufbaute? So etwa, zwischen Anfang und Überrest, verläuft ihre Kindzeit. Zwei Häuser und keines ganz, dafür aber zwei. Das Haus in der Schlucht – direkte Konsequenz jener zwei. Direkte Konsequenz wäre auch ein Zelt, jegliche Behausung – außer einer komfortablen Kaserne der jetzigen Zeit. Dies ist – Widerhall in der Art zu leben. Und – umgekehrte Lektion der Wiege: das nicht zu Ende Gebaute – bau es weiter zu Ende! Gontscharowas vollendete „Kathedralen“ – ein Nein allen nicht zu Ende gebauten Häusern.

„Gibt es Arbeiten, die Sie besonders lieben?“ – „Ungeliebte gibt es nicht. Die nicht zu Ende gebrachten. Ich wende sie einfach mit dem Gesicht zur Wand, daß keiner sie sieht und ich selbst sie nicht sehe. Aber dann, wenn die Stunde gekommen ist – das Gesicht von der Wand – und alles beginnt von vorn.

Auf eine Frage, auf die niemand sofort antwortet und manche überhaupt nicht antworten, nicht, weil nichts ist, sondern, weil sie nicht nachgedacht haben. („Es gibt bei mir überhaupt keine erste!“ hab ich mit eigenen Ohren gehört) – antwortete Gontscharowa bestimmt und sofort: „Die erste Erinnerung? In jenem Zimmer, über das ich zu Ihnen schon sprach – dem Weißen, ich sah mit meinem Bruder an einem runden Tisch Bilder an. Ein dickes Buch, viele Bilder. Wie alt? Zwei.“

„Und das muß die zweite sein, wenn die nicht die erste. Ich habe die ganze Kindheit auf dem Dorf verlebt und erinnere mich überhaupt nicht an den Winter. Es gab ihn natürlich, und bestimmt hat man mich spazieren geführt – nichts davon. Aber an das erinnere ich mich, Frühling auf der Tenne. Man führt mich an der Hand durch die Pfützen. Und aus einer Pfütze (sie dämpft die Stimme, die Augen leuchten auf, mich, auf die sie gerichtet sind, sehen sie und sehen sie doch nicht): unter Eis und Schnee hervor – Sprosse. Spitze grüne Sprosse. Auf der Tenne werden immer sehr viele Körner verschüttet. Die ersten gesprossenen Keime.“

Also, was wäre denn noch besser, kann es denn noch besser sein als: zwei erste auf einmal, die ganze Gontscharowa in ihrer Wiege; die Kraft der Natur in ihr und der Drang des Handwerks. Ein so-o-o dickes Buches! So-o-o viele Bilder! Sind dies nicht die spitzen Sprosse – später – durch das ganze Buch ihres Schaffens hindurch: ihres Seins.

МЛАДЕНЧЕСТВО

Наталья Гончарова родилась в Средней России, в самом сердце ее, в Тульской губернии, деревне Лодыжино. Места толстовско-тургеневские. Невдалеке Ясная Поляна, еще ближе Бежин Луг. А в трактире уездного городка Чермь - беседа Ивана с Алешей. Растет с братом-погодком в имении бабушки. Бабушка безвыездная: ни к кому никуда, зато к ней все, вся деревня. По вечерам беседы на крыльце. Что у кого отелилось - ожеребилось - родилось, что у кого болит - чем это что лечить. Бабушка живет в недостроенном доме, родители Гончаровой с детьми напротив, в недоснесенном. Почему недоснесли? Почему недостроили? Так, между начатком и пережитком, протекает ее младенчество. Два дома и ни одного цельного, а зато два. Дом в ущелье - прямой вывод тех двух. Прямым выводом была бы и палатка, всякое жилье, кроме комфортабельной казармы современности. Это - отзвук в быту. И - обратный урок колыбели: недостроенное - достраивай! Законченные «соборы» Гончаровой - нет всем недостроенным домам.

- У вас есть любимые вещи? - Нелюбимые - есть. Недоделанные. Я просто оборачиваю их лицом к стене, чтобы никто не видел и самой не видеть. А потом, какой-то нужный час - лицом от стены и - все заново.

На вопрос, на который никто не отвечает сразу, а иные не отвечают вовсе, не потому, что не было, а потому, что не думали («да у меня и не было первого!» ушами слышала) - Гончарова ответила точно и сразу:

- Первое воспоминание? В той комнате, знаете, о которой я Вам говорила, - белянке, мы с братом за круглым столом смотрим картинки. Книга толстая, картинок много. Года? Два.

- А это должно быть второе, если не первое. Я все детство прожила в деревне и совсем не помню зимы. Была же, и гулять должно быть водили, - ничего. А это помню. Весна на гумне. Меня за руку ведут через лужи. А из лужи (голос тишает, глаза загораются, меня, на которую глядят, не видят, видят): - из-под льда и снега - ростки. Острые зеленые ростки. На гумне всегда много зерен рассыпано. Первые проросшие.

Ну, есть и лучшие, ну, может ли быть лучше, чем: два первых сразу, вся Гончарова в колыбели: сила природы в ней и тяга ремесла. Книга то-олстая! Картинок мно-ого! И не эти ли острые ростки - потом - через всю книгу ее творчества: бытия.

Aus: Natalja Goncarova „Leben und Werk“

Marina Zwetajeva „Gedichte, Prosa“, russisch und deutsch, Leipzig 1990

Aus dem Russischen herausgegeben von Fritz Miriam

Viktoria Schäfer

Das Jahr 2013 als community project in der Tolstoi-Bibliothek und der Russischen Beratungsstelle für die Integration von MigrantInnen.

Seit 19. April 2013 werden in den Räumlichkeiten der Tolstoi-Bibliothek in Kooperation mit Art Textil e.V. Dachau Stickkurse angeboten, die unter dem Titel KUSTAR NOW fester Bestandteil der Aktivitäten des Tolstoi Hilfs- und Kulturwerks sind.
Das Ziel dieses Projektes ist die Integration der Teilnehmerinnen durch die interkulturelle Interaktion. „Integration“ ist die Kontaktaufnahme zwischen Mitgliedern unterschiedlicher Herkünfte, Kulturen und Religionen, mit dem Ziel, in einen wechselseitigen Prozess des Austauschs über Werte, Normen, Traditionen, Rituale und Glaubensinhalte einzutreten.
Die Teilnehmerinnen, russische und deutsche Frauen, treffen sich jeden Freitag unter der Leitung der erfahrenen Kursleiterin zum gemeinsamen Sticken. In einem vertrauten Raum haben die Frauen die Möglichkeit, sich gegenseitig kennen zu lernen und zum Austausch zu kommen. Dabei entstehen Verständnis und Toleranz, vor allem, weil man von einander auch lernen will. Der gemeinsame Frauenhandwerkkreis als alte russische Tradition wird gleichzeitig zum Dialog, bei dem die Unterschiede wie Gemeinsamkeiten zwischen den Kulturen deutlich werden. Gleichzeitig werden durch diesen Dialog Offenheit und interessierter Austausch geschult.
Eine der grundlegenden Schwierigkeiten im Umgang mit Differenzen ist dass sie oftmals nicht als Normalität begriffen wird und keine Wertschätzung ihrer Kultur vorhanden ist. Stattdessen wird implizit auf eine Norm verwiesen, z. B. auf eine Vorstellung von normaler (deutscher) Familienkultur und –Sprache. Abweichungen davon oder Unterschiede gelten als große Herausforderung oder Bürde. Nun, wenn wir diese Differenzen zu anerkennen beginnen, dann beginnen wir solche Herausforderungen zu bewältigen. Wir fangen an Unterschiede zu beachten und diese zu respektieren. So wandelt die interkulturelle Perspektive zu einer integrativen bzw. inklusiven. Die eigene Individualität und die des Gegenübers achten zu können, die Prägungen des Einzelnen nutzbar machen zu können – ohne falsch verstandene Angleichungstendenzen – ist dann Anzeichen interkulturellen Kompetenz.
Die Tolstoi-Bibliothek mit ihrer bezaubernden, aber auch lehrreichen Atmosphäre schafft Erlebnisräume, in denen sich alle Besucher im gegenseitigen aufeinander Zugehen in ihrer Vielfalt und ihren vielfältigen Fähigkeiten erleben und erkennen. Hier werden Wege zu gegenseitiger Vertrautheit über die Grenzen der Herkunft hinweg ermöglicht.

Im Rahmen des Community Projekts sollen bei einem Adventsbasar jährlich Stickereien - angefertigt nach Entwürfen eines/r Künstler/in - präsentiert und verkauft werden. Diese Veranstaltung verbindet Kunst, Gesellschaft und Soziales. Der Erlös aus den verkauften Stickereien kommt dem Tolstoi Hilfs- und Kulturwerk e.V. zugute.

Leinen – Leinwand – Linie

Zur Zeichensprache der Ornamente
in volkstümlichen Stickereien[72]

Wichtigste geometrische Form ist der *Rhombus* (einfacher, strahlenreicher, mit verlängerten Seiten, mit Haken etc.); kann auch durch auf einer ecke aufgestelltes Quadrat ersetzt werden.

Diese geometrische Figur hat häufig eine anthropomorphe Bedeutung (substituiert z.B. den menschlichen Kopf) , kann aber auch das

das Ackerland (*paschnja)* symbolisieren.

Ein *Punkt* innerhalb von Rhomben und Quadraten bezeichnet die fruchtbare, bestellte Erde; auf die gleiche Bedeutung verweisen die *vier Eckpunkte* oberhalb eines Rechtecks.

Wichtig sind weiter die Formen des *Kreises*, des *Kreuzes)*, der *Rosette*.

Ein *Strahlen aussendender Kreis* verweist oft auf das Motiv des Vogels.

Ein *Schrägkreuz* auf die Sonne; eine *Rosette* auf die Jahreszählung.

Konstant ist die *symbolische Bedeutung* der benutzten Farben:

Rot: Sonne – Feuer (= Bruder der Sonne) – Blut

Liebe – Schönheit – Kühnheit – Großherzigkeit – Sieg

Schwarz: Erde – Ackerland – Nacht

Grün: Pflanzenwelt

Neben den geometrischen Ornamenten zeigen die Stickereien stilisiert-abstrahiert archaische Motive aus der Welt der Pflanzen, der Tiere (Vögel, Pfauen, Pferde etc.) und der Menschen.

Sehr häufig wird eine weibliche Gestalt mit einem Baum verbunden, - ihr werden dann Vögel-, Tier- und Pflanzenmotive zugeordnet.

Eine solche Darstellung kann dem slavischen Mythologem des *Welten- oder Lebensbaums* zugeordnet werden.

---

[72] Vgl. G. Maslova, *Ornament russkoj narodnoj vysivki*
http://www.booksite.ru/fulltext/mas/lova/4.htm

Stichworte zur Stickerei

A *Definitionen*

„textile Technik, bei der ein Trägermaterial (Stoff, Leder etc.) durch das Durchziehen oder Aufnähen von Fäden v e r z i e r t wird.“ (nach Wikipedia)

Die Stickerei gehört, russisch, zum *dekorativno-prikladnoe iskusstvo (dekorative angewandte Kunst)*

kustar = (ländlicher) Handwerker

B *Geschichte;* allgemein -

Fragmente bestickter Kleidung aus China, ca 5000 Jahre alt
Stickerei auch im alten Indien und Ägypten bekannt.
Hier dominieren g e o m e t r i s c h e Formen.

Die Assyrer entwickelten Muster von T i e r- und M e n s c h gestalten, bei ihnen lernten Griechen und Römer die „phrygische Arbeit“[73].

Assyrer, Babylonier und Ägypter verzierten Herrscher- und Priestergewänder (*Gold*stickerei z.B. für Pharaonen repräsentiert deren einzigartige Machtposition).
Um 500 v. Chr. griechische Frauenkleider: besticktes Leinen

Während des Mittelalters gelangten Textilien mit Stickereien auf den orientalischen Handelsstraßen nach Europa.
Im Mittelalter wurden in Klöstern geistliche Gewänder und Altarbekleidung (*Paramente*) bestickt.
Die Kunst des Stickens kam dann, zunächst in England und Burgund (11.-14. Jhdt.), – wie auch die des Schreibens und Lesens - ebenfalls in weltliche Hände:
adlige Damen lernten das Sticken von Kind auf. Bestickte Stoffe galten als Zeichen von Wohlstand;
Im 14./15. Jhdt. gab es erste Stickereiwerkstätten, in denen nur Männer erwünscht waren. Die Lehre dauerte 7-9 Jahre.
Im 15./16. Jhdt. florierte die Leinenstickerei
Im 16./17. Jhdt. wurde zunehmend mit Wolle gestickt (Decke, Kissen, Möbelbezüge)

Anfang des 19. Jhdts. wurden erste Stickmaschinen in der Schweiz, dann in Paris entwickelt. Jetzt wird prinzipiell Hand- und maschinell Gesticktes unterschieden.

Sticken kann Beruf- und Freizeitbeschäftigung sein.

C Geschichte speziell**:** *Entwicklung in Russland*[74]

Erste Funde bestickter Stoff-Fragmente bereits aus dem 9. Jhdt.; d.h. vorchristlich
In der *Eremitage* in St. Petersburg wird ein mit gelben und grünen Palmen bestickter Wollstoff aus dem 3. Jhdt. aufbewahrt (*byzantinische* Handarbeit).

---

[73] **Phrygische Arbeit** (*opus phrygium*), während der Glanzperiode des alten Rom jegliche Nadelwirkerei, weil nach Plinius die Kunst des Stickens den Phrygern zugeschrieben wurde.
Quelle:
Meyers Großes Konversations-Lexikon, Band 15. Leipzig 1908, S. 840.
[74] Vgl. *http://bibliofond.ru/view.aspx?id=534917*

Übrigens wird auch im bayerischen Bamberg ein Textil-Stück mit *byzantischer* Stickerei gezeigt, das im Grab des 1062 verstorbenen Bischofs Humbert gefunden wurde.

Mit der Christianisierung Russlands verbreitete sich Sticken mit *Kreuz*stich – der jetzt als Zeichen der christlichen Schutzfunktion gedeutet wird.
Bestickt wurden vor allem die „überhängenden“ (d.h. nicht benutzten) Ränder von Laken, Tischtüchern, Handtüchern.
Bedeckt wurden mit solchermaßen bestickten Tüchern (*ruschniki*) Fenster, Ikonen, Spiegel. Gerade diese *ruschniki* symbolisierten **verbindende Kräfte,** die über den reinen Gebrauch des Tuches hinauswiesen! Dabei verkörpert das Bestickte gegenüber dem Gebrauchswert des Tuches einen kultischen oder ästhetischen >Mehrwert<, eine entscheidende Zusatzfunktion, dar.

Bis zum 17. Jhdt. stickten vornehmlich Nonnen und adlige Damen im Umkreis der Klöster.
Ab dem 17. Jhdt. verzieren verstärkt Mädchen aus dem Bauernstand ihre Mitgift, - diese wurde am Tag vor der Hochzeit ausgestellt, damit die Verwandten des Bräutigams nicht nur die materielle Aussteuer sondern auch die Kunstfertigkeit der zukünftigen Hausfrau begutachten konnten.
Ab dem 18. Jhdt. wurde auch von den >Mädchen< und >Frauen< in Gutsbesitzerkreisen und bei den Kaufleuten gestickt –

Man kann *ländliche* Stickerei-Muster (traditionellere, traditionsverbundene) und *städtische*, z.T. modischere, die auch westlichen Einfluss zeigen, unterscheiden.

Ab Mitte des 19. Jhdts. verstärkt sich die Maschinen-Stickerei auch in Russland – damit wird die originelle Handarbeit (mit all ihren Mustern etc.) immer stärker verdrängt. Dieser industriellen Tendenz widersetzen sich einzelne Sammler: z.B. die Fürstin *Schachowskaja* (vgl. Abbildung des Titels ihrer handgestickten Fibel, 1850) oder *Wladimir Stassow* (vgl. sein Musterbuch). Ebenso geben Künstlerkolonien wie **Abramzewo** mit *Jelisaweta Mamontowa*, oder später **Werbowka** mit *Natalija Dawydowa* und *Alexandra Exter* vielfältige Impuls, das Bedrohte nicht nur zu bewahren, sondern es überhaupt erst einmal wiederzufinden und dann als neue kreative Impulse zu nutzen. Von hier führt die Entwicklung zur *Avantgarde 1913*.

In **Jasnaja Poljana** steht *Sofja Andrejewnaja Tolstaja* mit ihren Handarbeiten eigentlich in *bürgerlich-städtischer* und weder in konservativ-klösterlicher – noch in der bäuerlichen Tradition der Volkskunst!
Leo Tolstoi dagegen vertritt eine sehr eigenwillig >avantgardistische< Position, wenn er sich zunächst als junger Mann ein Gewand selbst schneiderte, - nach seiner Krise selbst Stiefel schusterte.
Als Schriftsteller repräsentiert Leo Tolstoi in seiner (stilisierten) Bauern-Kleidung erstmals ein spezifisches Schriftsteller- >Berufs-Kleid<.

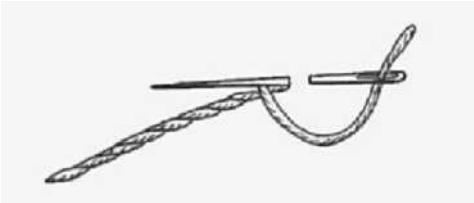
Stiche (aus: Die Brigitte.de –Stickschule)

Der Vorstich - Шов "вперёд иголку"

Der Vorstich ist der einfachste aller Stiche beim Sticken. Bestickt werden können alle Stoffe, auf denen eine kleine grafische Stickerei gut aussieht.

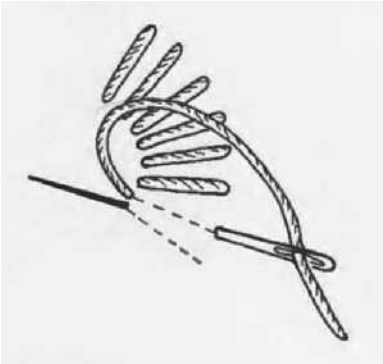
Der Stielstich - Стебельчатый шов

Der Stielstich ist am gebräuchlichsten zum Besticken von Linien und eignet sich besonders gut bei geschwungenen Konturzeichnungen.



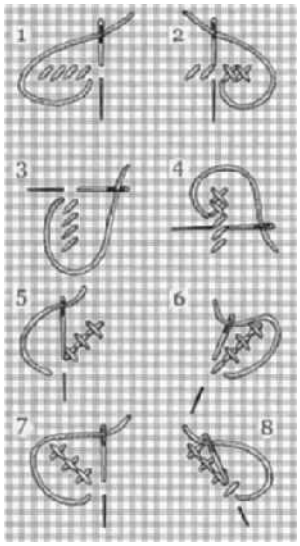
Der Spannstich - Протяжный шов

Der Spannstich lässt sich gut mit anderen Sticktechniken kombinieren. Spannstiche können als Gruppe waagerecht, senkrecht oder strahlenförmig angeordnet werden.



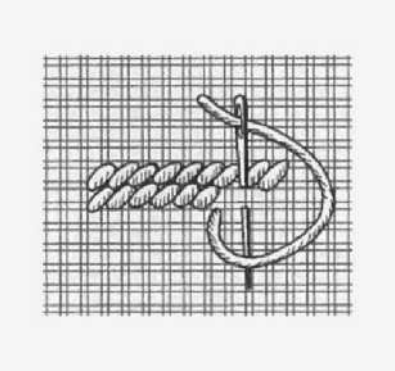
Der Kreuzstich beim Sticken - Вышивка крестом

Der klassische Kreuzstich wird beim Sticken sehr häufig v erwendet. Er ist eine fadengebundene Technik, d. h. man zählt die Stiche einer Stickvorlage entsprechend auf dem Gewebe aus.



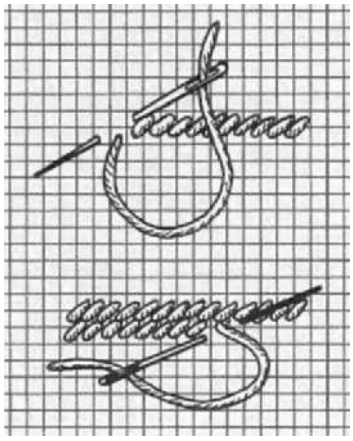
Der Gobelinstich - Гобеленовый шов

Der einfache Gobelinstich ist ein halber Kreuzstich, und man arbeitet ihn hauptsächlich mit Sticktwist, mattem Baumwollgarn oder Stickwolle.



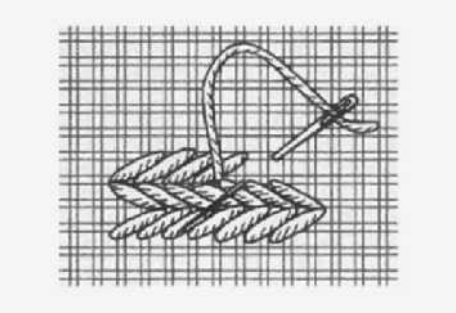
Der Perlstich - Петит-поинт или маленький полукрест

Der Perlstich wird auch "Petit Point" genannt. Man verwendet ihn für ganz feine Gobelinarbeiten.



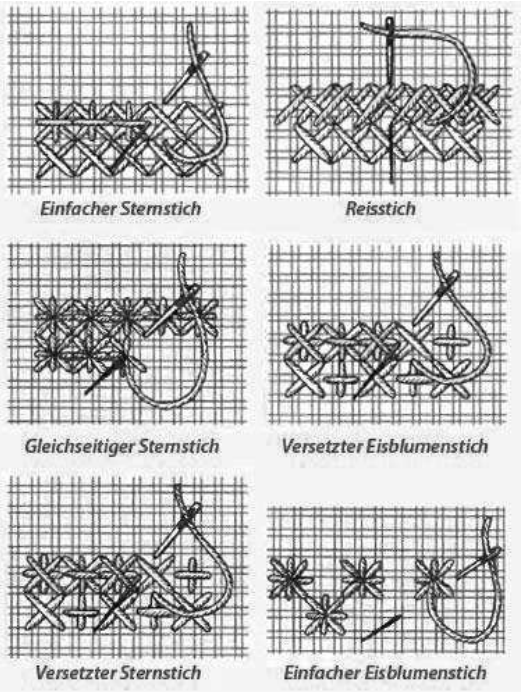
Der Kelimstich - Испанский двойной шов ёлочкой

Beim Kelimstich wird Reihe für Reihe in wechselnder Richtung gestickt. Dadurch entsteht der Eindruck einer glatt rechts gestrickten Oberfläche, die quer verläuft.



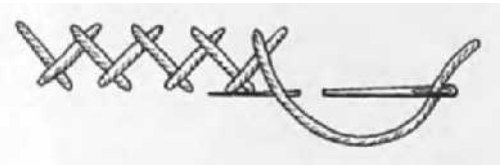
Sternstiche - Болгарский или двойной крест или шов "Звёздочка"

Hier werden Kreuzstiche zu Sternen. Bei nicht auszählbarem Gewebe arbeitet man Sternstiche immer über zweifädigem Stramin, der auf den Stoff geheftet ist.



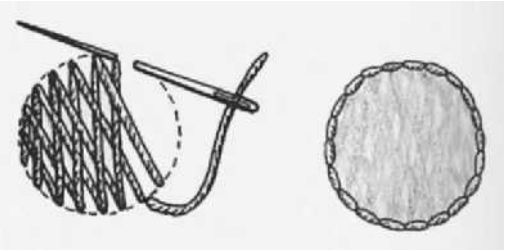
Der Hexenstich - Шов "Козлик" или Скрещенный шов

Der Hexenstich wird häufig zum Sticken von Bordüren verwendet. Aber auch Borten lassen sich auf einen Stoff "hexen".



Schattenstickerei - Теневая вышивка

Die Schattenstickerei besteht aus großen Hexenstichen und wird nur auf durchsichtigen Stoffen gearbeitet.

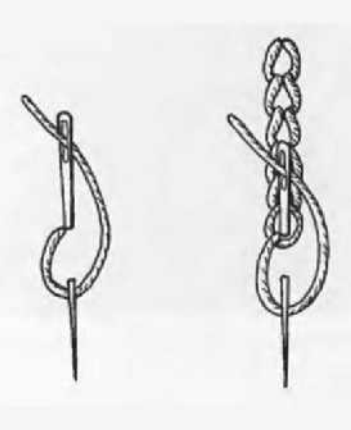


Der Fischgrätenstich - шов "Простая Ёлочка"

Den Fischgrätenstich können Sie für einzelne Muster oder für Bordüren anwenden. Er lässt sich auf Seide ebensogut sticken wie auf Leinen, Baumwolle oder Wolle.

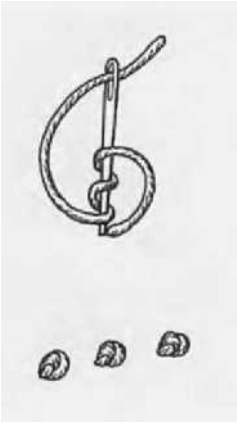
Der Kettstich - Тамбурный шов

Mit dem Kettstich werden Linien und Konturen betont. Man kann mit ihm aber auch in nebeneinanderliegenden Reihen oder im Kreis Flächen ausfüllen.



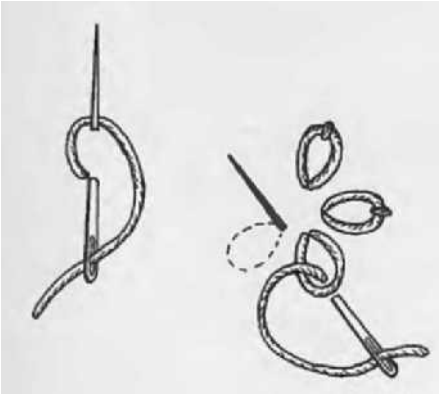
Der Knötchenstich - Шов "Узелки"

Der Knötchenstich liegt plastisch auf dem Stoff auf. Er wird fast nur in Verbindung mit anderen Stichen und Sticharten verwendet.



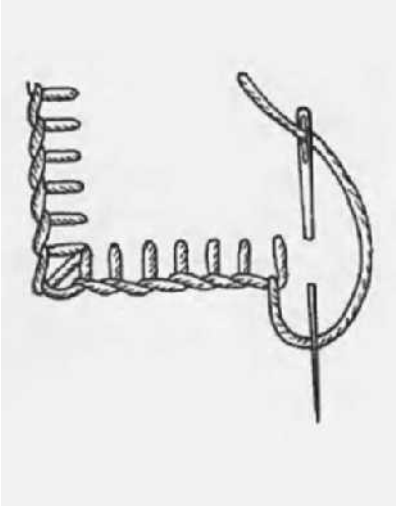
Der Margeritenstich - Шов "Петля"

Der Margeritenstich wird meistens mit dem Stielstich und dem Knötchenstich kombiniert. Kreisförmig angeordnet lassen sich mit ihm hübsche Blütenmotive bilden.



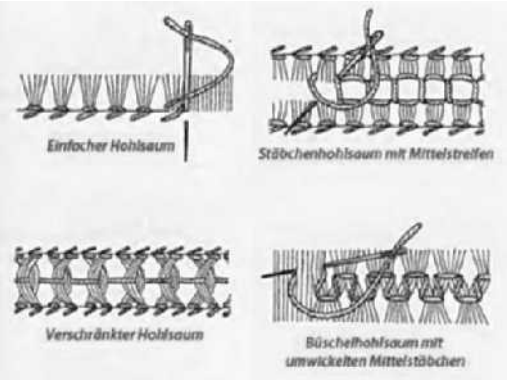
Der Schlingstich - Петельный или лангетный шов

Der Schlingstich, auch Langetten- oder Festonstich genannt, wird meistens zum Einfassen von Kanten verwendet.



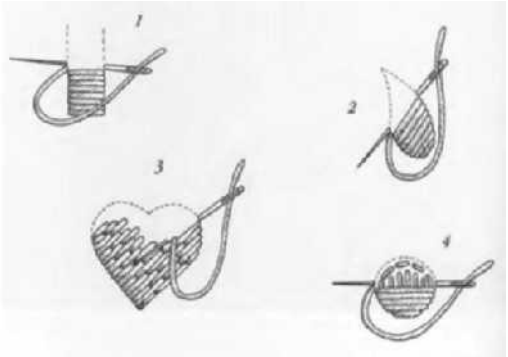
Der Hohlsaum - Мережка или ажурная строчка

Hohlsaumstickerei wirkt bei Tischdecken, Sets, Servietten und Leinenhandtüchern, aber auch bei Blusen sehr dekorativ. Hohlsaum ist eine Durchbrucharbeit.



Der Plattstich - Вышивка гладью

Ganz besondere gestickte Kostbarkeiten entstehen in der Plattstich-Technik. Sie wirkt sehr edel auf glatten Stoffen wie Seide, Leinen und Baumwolle, kann aber auch auf Wollstoffen, Samt oder Frottee ausgeführt werden.

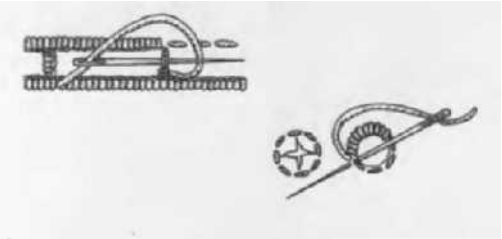


Die Nadelmalerei - Художественная вышивка

Bei der Nadelmalerei wird, wie der Name sagt, mit der Nadel "gemalt". Der weiche Verlauf der Farben wird durch einen ineinandergreifenden Plattstich erzielt.

Die Weißstickerei - белая гладь

Die Weißstickerei heißt so, weil sie früher nur mit weißem Garn auf weißem Stoff gearbeitet wurde.

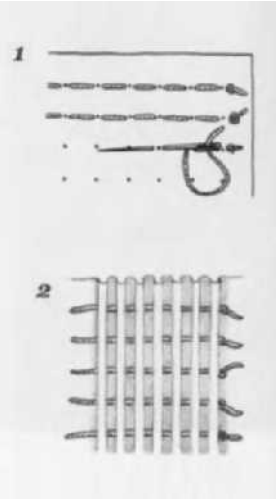


Langettenkanten - Обметочный петельный шов

Eine Kante aus Langettenbögen ist ein schöner Abschluss, zum Beispiel bei einem Kissen mit Weißstickerei. Aber auch ein kleines Taschentuch wird durch eine Langettenkante kostbar.

Sticktechnik "Smoken" - Шов "Штопка"

Beim Smoken wird über gleichmäßige Fältchen gearbeitet. Die Smokstickerei ist sehr dekorativ für Passen und Bündchen bei Kinderkleidern und bei weiten Sommerröcken. Sticken Sie los!



Rückseite: Alexandra Exter, Tasche, 1915
Gestickt, 18 x 14,5 cm
Tretjakow-Galerie, Moskau

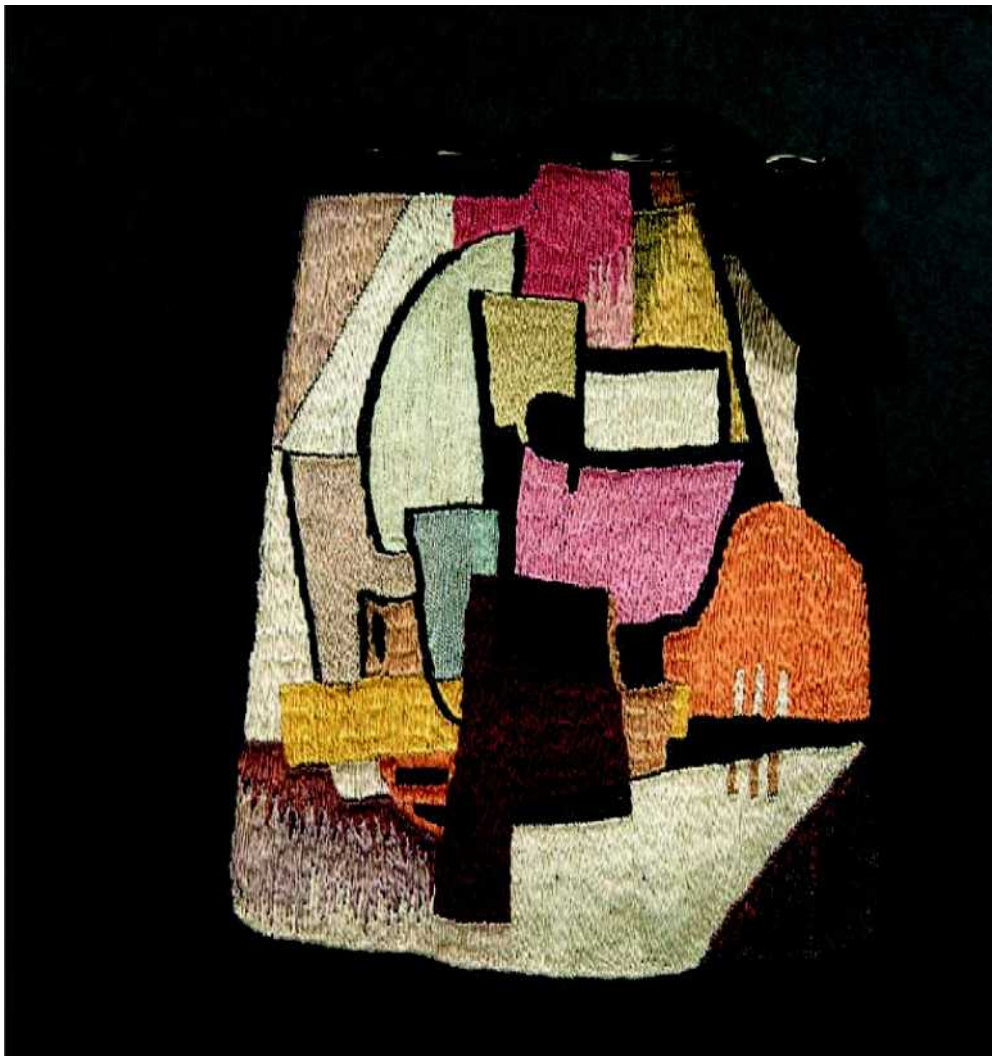
Gefördert durch:

Der Beauftragte der Bundesregierung
für Kultur und Medien

aufgrund eines Beschlusses
des Deutschen Bundestages

Die Tolstoi-Bibliothek wird gefördert durch den Beauftragten der Bundesregierung für Kultur und Medien und durch das Kulturreferat der Landeshauptstadt München.

Die Tolstoi-Bibliothek ist auf Spenden angewiesen.
Bitte unterstützen Sie uns durch eine steuerlich abzugsfähige Spende auf unser Konto:

Толстовская библиотека нуждается в пожертвованиях.
Все пожертвования списываются с налогов:

Nr. 78 24 302 (BLZ 700 205 00)
Bank für Sozialwirtschaft, München
Tolstoi Hilfs- und Kulturwerk, e.V.