

Sabine Weier

Susanne Altmann, 2024: *When Technology Was Female. Histories of Construction and Deconstruction, 1917–1989*. Amsterdam: If I Can't Dance. 320 Seiten. 20,18 Euro

Im Jahr 1921 war in Moskau die bahnbrechende Ausstellung „5x5=25“ zu sehen. Drei Frauen – Aleksandra Ekster, Ljubow Popowa und Warwara Stepanowa – präsentierten neben zwei Männern – Alexander Rodtschenko und Alexander Vesnin – abstrakte, geometrische Arbeiten und proklamierten die Abkehr von der expressionistischen Malerei. Ein solches Geschlechterverhältnis bei Ausstellungen war neu. Mit Beginn der Umgestaltung des Zarenreichs in eine Sowjetrepublik hatten sich ein neuer Technik-Optimismus und ein utopisches Gesellschaftsbild Bahn gebrochen, das auch die Gleichstellung von Frauen vorsah. Künstler*innen traten nun als Ingenieur*innen des Aufbruchs auf. Die Kunsthistorikerin Susanne Altmann nimmt diesen besonderen Moment der Geschichte zum Ausgangspunkt ihrer englischsprachigen, im Rahmen eines Forschungsaufenthaltes an der Amsterdamer Institution „If I Can't Dance“ entstandenen Publikation *When Technology Was Female. Histories of Construction and Deconstruction, 1917–1989*. In diesem wichtigen Beitrag zur feministischen Kunstgeschichte untersucht sie Werke von Künstlerinnen aus den ehemals sozialistischen Staaten Zentral- und Osteuropas.

Altmann entwickelt ihre Thesen in zwei Kapiteln anhand bild- und kunstwissenschaftlicher Analysen. Im ersten Teil des Buches mit dem Titel „Part One: The Machine Woman“ beschäftigt sie sich mit der Kunstproduktion im Russland der 1910er- und 1920er-Jahre und arbeitet dabei die herausragende Bedeutung der Werke von Künstlerinnen der konstruktivistischen Avantgarde heraus. Im Mittelpunkt stehen Betrachtungen zu Ekster, Popowa und Stepanowa. Sie schaffen Bühnenbilder, Grafiken und entwerfen genderneutrale Kleidung – Werke, die sich als Medien des mit der Revolution verbundenen Erziehungsauftrags eignen. Altmann zeigt auf, wie das Geschlechterverhältnis entlang der geometrischen Abstraktionen des Konstruktivismus und der Vision eines technologisierten Körpers egalisiert werden soll und tradierte Vorstellungen von Weiblichkeit dekonstruiert werden. Sie bezieht verschiedene politische, ökonomische und pädagogische Theorien in ihre Betrachtungen ein, die in der jungen Sowjetrepublik entstehen und auch für die künstlerische Produktion dieser Zeit die Grundlage bilden, zum Beispiel Alexei Kapitonowitsch Gastews russische Version des „Taylorismus“. Mithilfe von Medien wie Fotografie und Film suchte er nach Möglichkeiten der Rationalisierung von Arbeitsprozessen und gründete 1920 das Zentralinstitut für Arbeit (CIT) in Moskau. Solche Institute standen gleichberechtigt neben künstlerischen, zum Beispiel jenem für Theater, an dem Popowa lehrte. Insbesondere Alexander Alexandrowitsch Bogdanows „Tektologie“ widmet Altmann längere Passagen. Damit entwarf dieser eine allgemeine Organisationswissenschaft, die als Grundlage für die Konstruktion des neuen Staates dienen sollte und als Vorläufer der Systemtheorie gilt. Er entwickelte die Utopie der „Gesellschaft als Maschine“, die durch die konstruktivistische Kunst, wie Altmann in diesem Kapitel aufzeigt,

ausformuliert wurde. Der weibliche Körper wird in den entsprechenden Werken zum geschlechtslosen Maschinenkörper umgedeutet.

Im zweiten Teil des Buches mit dem Titel „Part Two: Woman at Machines“ führt Altmann aus, wie diese Utopie in den (real existierenden) sozialistischen Gesellschaften Zentral- und Osteuropas in eine Dystopie kippt und schließlich auch in der Kunst Widerspruch und Kritik auslöst. Frauen sind nun insbesondere in den non-konformen Kunstszene sozialistischer Staaten präsent und rebellieren gegen den „tektologisierten“ Gesellschaftsraum des Sozialismus. Der weibliche Körper löst sich aus seinem Dasein als Maschinenwesen und steht nun als Arbeiterin an der Maschine. Altmann betrachtet Werke von Frauen aus der DDR, der Tschechoslowakei, Polen, Ungarn und Rumänien. Durch den Einbruch des Stalinismus findet die künstlerische Avantgarde in der Sowjetunion schon ab 1927 ein jähes Ende. Der Konstruktivismus wird in der Folge vom sozialistischen Realismus abgelöst. Mit dem Kunsthistoriker Boris Groys betrachtet Altmann die Staatsdoktrin als eine Verlängerung des konstruktivistischen Ansatzes, die allerdings den avantgardistischen Geist tilgt und Künstler*innen als Erzieher*innen im Staatsdienst statt als Ingenieur*innen der neuen sozialistischen Welt sieht. Die „Frau an der Maschine“ taucht in zahlreichen Frauenbildern aus den Fabriken der DDR auf. Während die Malerei (neben der Literatur) zum Leitmedium des sozialistischen Realismus wird, kommt der Fotografie sowie dem Film eine Ausnahmrolle zu. Sie waren zuvor schon als Medien des anbrechenden Technologiezeitalters zentral für die künstlerische und gesellschaftliche Erneuerung. Insbesondere in der DDR tut sich aufgrund ihrer Wahrnehmung als angewandte Medien ein Raum (relativer) künstlerischer Entfaltung auf, wie Altmann betont. Im Verlauf des zweiten Teiles – und das ist eine Besonderheit der vorliegenden kunsthistorischen Betrachtung – untersucht Altmann ausgewählte Werke auf Kontinuitäten zum Konstruktivismus hin und wird zahlreich fündig. So kann sie zum Beispiel in Arbeiten von Evelyn Richter (DDR), Zofia Kulik (Polen) oder Ana Lupas (Rumänien) direkte Bezüge zum Konstruktivismus aufzeigen. In Bezug auf die Gleichstellung der Geschlechter spiegeln ihre Werke vor allem die Erfahrung des Scheiterns der sozialistischen Gesellschaftsutopie. Altmann führt zahlreiche Beispiele dafür an, etwa Bilder der von der parallel verrichtenden Lohn- und Sorgearbeit erschöpften Frau sowie von Frauen als widerständigen Staatsbürgerinnen, wie die unangepassten Mädchen in einer Textilfabrik in Véra Chytilová's Film „Pytel Bleh“ [Ein Sack voll Flöhe] aus dem Jahr 1962 oder die non-konformen Künstlerinnen in den Performances und Filmen der Erfurter Künstlerinnengruppe um Gabriele Stötzer in der DDR der 1980er-Jahre.

Gemeinsam mit dem Amsterdamer Grafikdesign-Studio Experimental Jetset hat Altmann für das Buch eine besondere Gestaltung entwickelt. Der Inhalt ist in drei je über die Doppelseiten laufende Spalten eingeteilt. Die rechte Spalte enthält den wissenschaftlichen Essay, in dem Altmann ihre Forschungsergebnisse vorstellt und zu Thesen verdichtet. In der linken Spalte kommentiert Altmann, die in der DDR aufwuchs, ihre Thesen und Beispiele als Zeitzeugin und nimmt sich Raum für ausführlichere Kommentierungen. So kann sie subjektive Einlassungen zulassen und dabei die wissenschaftliche Arbeitsweise beibehalten. Die mittlere Spalte präsentiert von oben nach unten laufend Bildtafeln (Werkabbildungen, Filmstills, Dokumente, Fotografien), die beide Texte begleiten. Mit dieser Struktur reflektiert Altmann ihre eigene Positionierung in Bezug auf

das Forschungsfeld mit – eine für die feministische Kunstgeschichte (wie auch andere feministische Ansätze) wichtige Perspektive.

Ihren feministischen Ansatz verknüpft Altmann mit der von Piotr Piotrowski entwickelten Konzeption einer „horizontalen Kunstgeschichte“. Damit erörtert er die Notwendigkeit einer „horizontalen“ Geschichte der europäischen Avantgarde, die Kunst in den Blick nimmt, die außerhalb der als Kulturzentren postulierten westeuropäischen Regionen produziert wurde. Er grenzt sie von einem vertikalen Narrativ der Kunstgeschichte ab, das davon ausgeht, Künstler*innen in der Peripherie hätten lediglich die Ästhetiken und Strategien des Westens übernommen. Auf diese Weise wurden lange Zeit auch Werke von non-konformen Künstler*innen der DDR rezipiert.

Der Diskurs zu den (Neo-)Avantgarden der sozialistischen Staaten Zentral- und Osteuropas hat sich in den vergangenen Jahren zwar durch einzelne Ausstellungsprojekte ausdifferenziert – zu nennen ist hier vor allem Altmanns Ausstellung und Publikation *Medea muckt auf. Radikale Künstlerinnen hinter dem Eisernen Vorhang*. Doch lässt sich mit Altmanns Forschungsarbeit feststellen, dass hier noch viele Fragen bearbeitet werden müssen.

Altmann führt im vorliegenden Band konzise die Entwicklung von Ästhetiken und Bildsprachen in Zentral- und Osteuropa mit den geopolitischen Entwicklungen dieser Region zusammen. So gelingt es ihr, künstlerische Strategien und Ausdrucksformen in diesem spezifischen Bezugsrahmen lesbar zu machen. Entscheidend dafür ist, dass Altmann zwischen den zwei untersuchten Generationen von Künstlerinnen eine Brücke schlägt und damit auch Werke der ab den 1950er-Jahren in sozialistischen Staaten arbeitenden Künstlerinnen in einem konstruktivistischen, technologischen und tektologischen Zusammenhang betrachtet. So bringt sie eine bisher kaum beachtete, aber äußerst produktive Perspektive in das Diskursfeld der feministischen Kunstgeschichte ein.

Zur Person

Sabine Weier, Film- und Medienwissenschaftlerin, Kunstkritikerin und Kuratorin. Arbeitsschwerpunkte: feministische und dekoloniale Theorie, digitale Kultur, postkommunistische Gesellschaften, politische und dokumentarische Kunstpraxis und Schnittstellen dieser Felder.

E-Mail: hallo@sabineweier.de