

„Kunst ist Spiel und tiefer Ernst“
Die Imaginistin Alexandra Povòrina (1885-1963)
Leben und Werk

Inaugural-Dissertation
zur
Erlangung des Doktorgrades
der Philosophie des Fachbereichs 08 (Kunstgeschichte)
der Justus-Liebig-Universität Gießen

vorgelegt von
Anke Münster
aus Leverkusen

2003

Dank

Ohne Tatiana Ahlers-Hestermann hätte diese Arbeit so nicht geschrieben werden können. Sie half, wo sie nur konnte. Leider hat sie die Fertigstellung nicht mehr miterlebt – zwei Kinder forderten meine Aufmerksamkeit zeitweise vehementer als ein Schreibtisch. Das Leben und Werk dieser ebenso tatkräftigen wie warmherzigen Frau wurde unlängst von Margot Schmidt gewürdigt.

Tatiana Ahlers-Hestermann ist diese Arbeit gewidmet.

Außerdem gilt mein besonderer Dank:

Prof. Dr. Norbert Werner

Jens und Helga Hauswedell

Prof. Dr. Oskar Bätschmann, Dr. Maike Bruhns, Petra Böhler, Hildtrud Ebert, Herrn Dr. Eckardt (Staatsarchiv Hamburg), Dr. Ina Ewers-Schulz, Hermann Famulla, Dr. Hanns Theodor Flemming, Dr. Claudia Gemmeke, Dr. Ute Haug, Hessisches Ministerium für Wissenschaft und Kunst, Rudolf und Hannelore Herms-Unruh, Rainer Herold, Eberhard und Vera Herzig, Dr. Brigitte Kleinlauth, Heimo Korbmann, Gesina Kronenburg (Kunst- und Museumsbibliothek, Köln), Dr. Anke Manigold, Dr. Sylvia Martin, Martina Miesler, Ernst Münster, Mathilde Münster, Jenő Murádin, Dr. Carola Muysers, Dr. Jörg Paczkowski (Historisches Museum, Wertheim), Erna Pöllnitz, Dr. Hildegard Reinhardt, Felicitas Rink (Berlinische Galerie), Friedrike Weimar, Dr. Corinna zur Nedden

sowie allen Sammlern und Gesprächspartnern.

Inhalt

| | | |
|----------|--|------------|
| 1 | Einleitung | 1 |
| 2 | Kritische Biografie | 5 |
| 2.1 | Herkunft und Ausbildung | 5 |
| 2.2 | Studienjahre in Rußland und Paris | 15 |
| 2.3 | Kriegsjahre | 30 |
| 2.4 | Hauptwohnsitz Hamburg 1917 – 1928 | 36 |
| 2.5 | Köln bei Paris (1928 – 1938) | 61 |
| 2.6 | Untertauchen in Berlin | 78 |
| 2.7 | „Zeichen alten Lebens und neuen Beginnens“ | 87 |
| 3 | Zwischen der äußeren und der inneren Welt Entwicklungslinien im Werk Alexandra Povòrina | 101 |
| 3.1 | Distanz und Emotion – ein spannungsreicher Blick auf die Wirklichkeit: Zum gegenständlichen Werk Povòrina | 102 |
| 3.2 | „Früchte, Krüge, Katze, Blumen durcheinander“: Der Übergang zur abstrakten Malerei | 123 |
| 3.3 | Die Entwicklung von „Formen für den Inhalt“: Die frühen abstrakten Bilder Povòrina (1930-1934) | 133 |
| | • Figürliche Darstellungen in einem Bildraum | 148 |
| | • Das Motiv des Schwebens und Fliegens | 167 |
| | • Vexierspiele zwischen Fläche und räumlicher Tiefe | 181 |
| 3.4 | Angewandte Kunst statt Isolation | 193 |
| 3.5 | Der Neuanfang in den späten 40er Jahren | 213 |
| 3.6 | Die Poesie der Collagen | 231 |
| 4 | Die verlorenen Schlüssel zum Glück des Weibes - Zum Selbstverständnis der Künstlerin Alexandra Povòrina | 241 |

| | | |
|----------|--|------------|
| 4.1 | Hemmnisse und Chancen im Berufsbild Künstlerin | 241 |
| 4.2 | „Weibliche“ Themen in den Bildern Povòrinas | 261 |
| 4.3 | Annäherung und Entfernung: Das Künstlerpaar Povòrina und Ahlers-Hestermann | 274 |
| 5 | Werkverzeichnis | 293 |
| 5.1 | Gemälde | 295 |
| 5.2 | Aquarelle / Pastelle / Mischtechniken | 322 |
| 5.3 | Druckgrafik | 343 |
| 5.4 | Bleistift- und Kohlezeichnungen | 346 |
| 5.5 | Skizzenbücher | 363 |
| 5.6 | Collagen | 369 |
| 5.7 | Plakate/Plakatentwürfe | 377 |
| 5.8 | Kunsthandwerk | 379 |
| 5.9 | Stoffdrucke | 380 |
| 5.10 | Verschollene Arbeiten | 391 |
| 5.11 | Hinweise auf Werke | 401 |
| 6 | Ausstattungsverzeichnis | 411 |
| 7 | Literaturverzeichnis | 415 |
| | Abbildungen | 434 |

1 Einleitung

Wer den Titel dieser Arbeit liest, dem stellen sich zwei Fragen: Wer war Alexandra Povòrina und was ist eine „Imaginistin“? Zu Alexandra Povòrina wird man in der Literatur einige Informationen finden, die jedoch bis auf wenige Ausnahmen vor allem Aufschluß über die Lebensdaten geben.¹ Sie basieren auf den kurzen Texten, die Friedrich Ahlers-Hestermann nach dem Tod seiner Frau verfaßt hatte. Bekannt ist die Künstlerin heute eigentlich nur in Hamburg als Mitglied der Hamburgischen Sezession. Das ist insofern Ironie der Geschichte, als daß sie dort weder gerne lebte noch stilistisch viel mit Künstlern dieser Gruppe gemeinsam hat – sieht man von Friedrich Ahlers-Hestermann in bestimmten Phasen ab. In Paris, Köln und Berlin geriet sie überwiegend in Vergessenheit, obwohl sie hier die wichtigen Zeiten ihrer Entwicklung erlebte.

Es ist eine bewußte Zuspitzung, Alexandra Povòrina als „Imaginistin“ zu bezeichnen. Dafür gibt es drei Gründe: Zum einen existiert keine akzeptierte Bezeichnung für die Art der Abstraktion, die sie in der Zeit ab 1930 mit einigen anderen Malern wie Fritz Winter prägte. Zum anderen setzte sie sich sehr stark für eine Gruppenbildung und Ausstellungen ein. Dies war Teil einer offensiven Strategie, mit der sie versuchte, sich auf dem Kunstmarkt zu positionieren. Unter dem Schlagwort der „Professionalisierungsgeschichte von Künstlerinnen“ hat mich dieser Aspekt besonders interessiert. Außerdem könnte die damals vorgeschlagene Gruppenbezeichnung „Imagisten“ dazu dienen, das Interesse auf eine durch die nationalsozialistischen Verbote völlig vergessene Künstlerbewegung zu lenken.

¹ Es sind vor allem drei Publikationen, die darüber hinaus auch Informationen zur Werkentwicklung bieten. Dabei handelt es sich um zwei Lexikonbeiträge in: Maike Bruhns, Kunst in der Krise, Hamburg 2001 sowie Dictionary of Women artists, hrsg. von Delia Gaze, London u. Chicago 1997. Die umfangreichste Veröffentlichung ist: Alexandra Povòrina. Werke aus dem Nachlaß, Katalog der Ausstellung in der Galerie 1 der Haspa, Hamburg 2002.

Ich habe mich für die klassische Aufteilung „Leben und Werk“ entschieden, trotz der Risiken, die im Schreiben von Künstlerbiografien stecken. Keinesfalls geht es in dem ersten Teil um eine Heroisierung der Person oder die Entschuldigung verpaßter Möglichkeiten aufgrund schicksalshafter Lebensläufe, wie so oft bei Künstlerinnen. Vielmehr sollen ganz konkret Povòrinas Vorgehensweisen dargestellt werden, mit denen sie einen professionellem Rahmen für ihre Tätigkeit schuf: Angefangen mit der Behauptung im Elternhaus bezüglich der Berufswahl über die Wahl der Ausbildungsstationen sowie Strategien zur Etablierung in der Kunstszene bis hin zu der schwierigen Phase, in der sie zwischen ihrer künstlerischen und familiären Arbeit lavieren mußte. Zudem enthält die Biografie Povòrinas Stationen, deren Bedeutung allein durch eine Auflistung nicht zutage tritt. Ein Beispiel kann dies verdeutlichen: Die Gebietshauptstadt Charkow als kulturelles Zentrum zwischen West und Ost ist hier kaum bekannt und auch nur in einigen wenigen Veröffentlichungen erwähnt. Um Entscheidungen im Lebensweg der Künstlerin transparenter zu machen und ihr Gewicht beurteilen zu können, werden sie im Kontext dargestellt. Aus diesem Grund habe ich die Überschrift „Kritische Biografie“ gewählt. Einzelne Fragestellungen zur Künstlerinnenthematik, die sich der Chronologie einer Biografie widersetzen, sind im letzten Kapitel zusammengefaßt.

Der zweite Schwerpunkt widmet sich dem künstlerischen Schaffen Povòrinas. Hier geht es mir darum, Entwicklungslinien aufzuzeigen, die über figürliche oder abstrahierende Darstellungen und verschiedene Techniken hinaus das Werk charakterisieren. Die Behandlung des Bildraums, das Verhältnis von Fläche und Linie sowie das Wechselspiel zwischen Distanz und Nähe sind dabei von besonderer Bedeutung. Die thematische Konzentration und konstruktive Arbeit an gefundenen Positionen ist es, die eine Beschäftigung mit Alexandra Povòrina heute interessant macht. Ausgangspunkt dafür war die Erstellung eines ersten Werkverzeichnisses. Mit nahezu 850 erhaltenen Werken – davon mehr als 180 Gemälde – kann das Lebenswerk zum jetzigen Zeitpunkt dokumentiert werden.

„Kunst ist Spiel und tiefer Ernst.“² Durch die Collagen motiviert fand Povòrina kurz vor ihrem Tod zu dieser Definition ihrer Arbeit. Meines Erachtens kann dieses Zitat jedoch für ihr ganzes Œuvre stehen, wenn man „Spiel“ als Synonym für die Beschäftigung mit den gestalterischen Mitteln setzt. Dann nämlich offenbart sich in dem kurzen Satz die Dialektik ihrer Werke, ihr Schwanken zwischen der Autonomie der künstlerischen Mittel und der Orientierung an einer Ideenmalerei in der Tradition des Symbolismus.

² Povòrina, Alexandra, Gedanken zu den Collagen, um 1960, Typoskript, 1 Seite, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

2 Kritische Biografie

2.1 Herkunft und Ausbildung

„Wie viele Seelen hat man?

Die eine ist es nicht!

Verschieden sind die Blättchen

des üppigen Unkraut.“

„Zu meinen sehr verschiedenen Bildern“ Alexandra Povòrina 1955

Die Biografie von Alexandra Povòrina muß mit ihrer „russischen Seele“ beginnen. Die Bezeichnung ist unpräzise und romantisch verklärend, denn „die eine“ russische Seele gibt es selbstverständlich nicht. Doch viele Vorstellungen der Künstlerin haben ihren Ursprung in den geistigen Strömungen des späten 19. Jahrhunderts, aufbereitet und vermittelt in einem großbürgerlichen Elternhaus – der russischen „Intelligenz“ zugehörig. Die am 26. Februar 1885¹ in Sankt Petersburg geborene Alexandra Andrejewna Povorinskaja² verbrachte nur rund ein Viertel ihres Lebens in Rußland. Die längste Zeit lebte sie in Deutschland; zu Hause fühlte sie sich vor allem in Paris und Berlin. Doch weist ihre Auffassung von Kunst und Leben immer wieder auf ihre russischen Wurzeln. Sie nannte die Figuren Dostojewskis ihre „großen geistigen Ahnen“³. Kurz vor ihrem Tod notierte Alexandra Povòrina einige Erinnerungen über ihre Familie sowie über Kindheit und

¹ Povòrina nannte auch andere Geburtsjahre, so findet sich in der Literatur häufig das Jahr 1887. Auch bei offiziellen Dokumenten gab die Künstlerin dieses falsche Datum an, beispielsweise bei dem Personalfragebogen für ihre Anstellung als Dozentin an der Hochschule für angewandte Kunst, Berlin-Weißensee. Die Konsequenz daraus – einen späteren Rentenanspruch – nahm sie in Kauf.

² Ihren Geburtsnamen gab die Künstlerin in Deutschland wegen der schwierigen Aussprache auf und leitete daraus den lebenslang geführten Künstlernamen Povòrina ab.

³ In: Alexandra Povòrina, Zwei „ereignislose“ Sommertage, um 1930, unveröffentlichtes Typoskript, Nachlaß Margarete und Olga Zanders, Archiv Zanders, Bergisch-Gladbach, Akte Alexe Altenkirch 1.10.

Jugend in Rußland. Dagegen sind kaum Dokumente erhalten, die genauen Aufschluß über Daten geben könnten.⁴

Die Familie

Die Mutter Valentina Barsowa wurde um 1865 geboren und stammte aus einer angesehenen Petersburger Familie.⁵ Wassily Barsow, der Großvater Povòrinas, war russisch-orthodoxer Geistlicher (Archimandrit) an der Znamenia-Kathedrale. In den Aufzeichnungen beschreibt die Künstlerin ihre Mutter als couragierte und temperamentvolle Frau, der es gelang, ihren Wunsch nach einer Ausbildung in der konservativ geprägten Familie durchzusetzen. Anders als ihre traditionell erzogene Schwester besuchte sie die „Pädagogischen Kurse“ in Sankt Petersburg. Valentina Barsowa übte auch einen Beruf aus, jedoch erst in späteren Jahren in Charkow, wo sie „Studenteneinrichtungen wohltätiger Art“⁶ leitete. Neben einer Berufsausbildung war ihr Ziel, möglichst früh eine große Familie zu gründen. Mit zwanzig Jahren heiratete sie den deutlich älteren Juristen Andrey Fillipowitsch Povorinsky, der ein Freund und Kollege ihres Bruders Leonid war. Als Sohn eines Diakons verließ er sein Heimatdorf Povorino in der Ukraine, um der vorbestimmten theologischen Laufbahn zu entgehen. Der um 1850 geborene Povorinsky machte als Staatsbeamter in Sankt Petersburg Karriere und wurde geadelt. Alexandra Povòrina charakterisierte ihren Vater als streb-

⁴ Die undatierten Handschriften mit den Titeln „Aus der Kindheit“, „Kinderjahre“, „Erinnerungs-Eintragungen“, „Ukraina“, „Liebes Geschichten“ und „Mutter“ befinden sich im Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann. Auf diesen Texten aus den 50er Jahren basiert der erste Teil der Biografie. Offizielle Dokumente gingen in Frankreich verloren, als Povòrina 1914 wegen des Krieges überstürzt nach Deutschland abreiste. Ein handschriftlicher, tabellarischer Lebenslauf für Povòrinas Bewerbung als Dozentin an der Hochschule für angewandte Kunst in Berlin-Weißensee ermöglicht eine ungefähre Datierung der Ausbildungsjahre. Alexandra Povòrina, Lebenslauf, um 1947, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

⁵ Die Familienverhältnisse Povòrinas legte ihr zweiter Ehemann Friedrich Ahlers-Hestermann 1933 in einem Schreiben an den Kölner Oberbürgermeister dar. Abgedruckt in: Anke Manigold, Der Hamburger Maler Friedrich Ahlers-Hestermann, Hamburg 1986, S.345-346.

⁶ Zitiert nach Friedrich Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt, Hamburg 1949, S.253. Die Erinnerungen Ahlers-Hestermanns spielen vor allem für die Zeit ab 1913 als Quellentexte eine wichtige Rolle.

samen und zurückhaltenden Mann, der aufgrund seiner „unerbittlichen Ehrlichkeit“⁷ oft unbequem war. Er war der Gegenpol zu der lebendigen Persönlichkeit der Mutter. Im ersten Ehejahr wurde ihre Tochter Alexandra geboren; es folgten in kurzen Abständen sechs weitere Kinder.⁸

Bis zum Tod des Großvaters Wassily Barsow um 1896 lebte die Familie in seiner geräumigen Dienstwohnung in Sankt Petersburg. Er war als Geistlicher und Beichtvater eine so angesehene Persönlichkeit, daß Povòrina in der Zeit vor seinem Tod jeden Morgen in ihrer Schulklasse über den Verlauf der Krankheit berichten mußte. Durch den Großvater hatte sie die religiösen Riten der russisch-orthodoxen Kirche genau kennengelernt. Ihre Schilderungen zeigen, wie beeindruckt sie als Kind von den sinnenfrohen und üppigen Kirchenfesten war. Ausführlich gibt sie in ihren Aufzeichnungen die Zeremonie des Osterfestes wieder: von den Vorbereitungen in der Fastenzeit bis hin zur nächtlichen, glanzvollen Ostermesse und zwei weiteren Feiertagen zu Hause mit einer schier endlosen Folge von Gästen.⁹ Die religiöse Prägnanz spielt im Leben der Künstlerin eine besonders wichtige Rolle.

Als weitere Stationen der Kindheit Povòrinas ist ein Aufenthalt in Wilna überliefert. Die Familie lebte dort, weil der Vater im Rahmen seiner Laufbahn aus Sankt Petersburg versetzt worden war. Dauer und Zeitpunkt sind jedoch nicht bekannt.

⁷ Povòrina, Kinderjahre (wie Anm.4), S.2.

⁸ Ein achttes, außereheliches Kind wurde vom Vater angenommen und wuchs mit in der Familie auf. Für die Familie bedeutete die Affäre der Mutter mit einem Hauslehrer eine Tragödie, die Povòrina in einem Text ausführlich schildert, Povòrina, Mutter (wie Anm.4).

⁹ Zum besonderen Stellenwert und den Abläufen des russisch-orthodoxen Osterfestes siehe: Die Russische Orthodoxe Kirche, hrsg. von Metropolit Pitirim von Volokolamsk und Jurjev, Berlin 1988, S.146-148. Bei Povòrina, Aus der Kindheit (wie Anm.4), S.6-10.

Erziehung in Rußland

Immer wieder findet man in den Aufzeichnungen Povòrinas Hinweise darauf, daß ihre Mutter auf eine moderne Erziehung den größten Wert legte. Für die kleineren Kinder bedeutete dies vor allem Bewegung und viel frische Luft. In den Kinderzimmern gab es Spiel- und Turngeräte. Die Sommerferien verbrachte die Familie häufig in ihrer Datscha in Narva-Jõesuu (Hungerburg) am Finnischen Meerbusen. Dort organisierte die Mutter einen Kinderkreis für Freiluft-Aktivitäten mit Spielen in öffentlichen Parks und gemeinsamen Ausflügen in die Umgebung. Das alles waren Aktivitäten, die noch einige Jahre zuvor undenkbar waren. Bei den größeren Kindern achtete die Mutter auf eine überdurchschnittliche Bildung. Obwohl sie Schulen besuchten, gab es immer Studenten, die als Hauslehrer angestellt waren und Sprachen lehrten. Sie reisten auch mit der Familie und übernahmen den Unterricht während der Ferien. Povòrina berichtet, daß ihre Mutter mit den größeren Kindern von ungefähr zwölf Jahren an die zeitgenössischen russischen Autoren las¹⁰. Über diese allgemeine Bildung hinaus wurden die Kinder entsprechend ihrer Talente gefördert. Povòrina erhielt Mal- und Zeichenunterricht.

Freie Entfaltung und Bildung: Dies sind die beiden Schlagworte, die am besten die Ideale im Elternhaus von Alexandra Povòrina beschreiben. Die Beschäftigung mit den neuen Erziehungsmethoden weist die Eltern als moderne Intellektuelle und Liberale aus. Denn Erziehung war in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts in Rußland zu einem zentralen gesellschaftlichen Thema, zu einer „Lebensfrage“ geworden.¹¹ Grundsätzliche humanistische Prinzipien wurden am Beispiel der Kindererziehung diskutiert, die bisherige „Machtverteilung“ in der Familie in Frage gestellt. In diesem

¹⁰ Über die Erziehungsmethoden der Eltern, in: Aus der Kindheit (wie Anm.4), S.5 u. S.14.

¹¹ Dietrich Kessler, Das Ethos der russischen Pädagogik: Studien zum Erziehungsbegriff in Rußland seit Pirogov, Sankt Augustin 1991, S.44.

Zusammenhang ist auch zu sehen, daß zeitgleich die Stimmen gegen die streng patriarchalische Erziehung, die Unterdrückung der Frauen sowie gegen die Leibeigenschaft laut wurden. Auffälligerweise waren an der öffentlich geführten Diskussion über die „Lebensfrage Erziehung“ kaum Pädagogen beteiligt. Vielmehr entwickelten Schriftsteller, Ärzte und Wissenschaftler verschiedener Fakultäten die unterschiedlichen Ansätze. Es läßt sich nicht sagen, ob die Eltern Povòrinas sich bei ihrer Erziehung an einem bestimmten Autor orientierten. Durch ihre gute Kenntnis der russischen Literatur wird die Mutter Povòrinas zumindest mit den radikalen pädagogischen Vorstellungen von Tolstoj vertraut gewesen sein. Er setzte Erziehung gleich mit Unterdrückung und wollte Kinder allein durch Bildung reifen lassen. So weit gingen die wenigsten, doch tatsächlich nahm in Rußland die Vermittlung von Wissen in den Familien des gehobenen Bürgertums und Adels einen immer höheren Stellenwert ein.

Eine so ambitionierte Förderung der Kinder war nur möglich, wenn die Familie zur russischen Oberschicht zählte. Im Hause Povorinsky entlastete Personal die Mutter und schaffte ihr so die notwendigen Freiräume für ihre eigene Weiterbildung und die Erziehung ihrer Kinder. Bildung war in Rußland ein Privileg der Reichen. Doch gibt es einen wichtigen Unterschied zur Erziehung in den westlichen Ländern Europas: Im zaristischen, also konservativ geprägten Rußland des späten 19. Jahrhunderts erhielten mehr und mehr Mädchen die Möglichkeit, eine Ausbildung oder ein Studium zu absolvieren.¹² In der Generation der Mutter – bei den um 1860 geborenen Frauen – stellte dieser Anspruch noch eine Ausnahme dar und galt nicht zuletzt als Frage der eigenen Durchsetzungskraft. Zwanzig Jahre später war es beinahe schon selbstverständlich, daß die Töchter eine Berufsausbildung erhielten. Darüber hinaus war Bildung für die russischen Frauen viel stärker

¹² Am Beispiel der Künstlerinnen gibt der folgende Aufsatz den besten Überblick: Ada Raev, »Spielräume und Grenzen einer anderen Tradition: Die russische Familie als soziale Determinante für die Entwicklung des Selbstverständnisses russischer Künstlerinnen Ende des 19./Anfang des 20. Jahrhunderts«, in: Kritische Berichte, S.49 – 62.

mit der Perspektive der Berufstätigkeit verknüpft als in Westeuropa, wo eine gewisse Allgemeinbildung und künstlerische Neigungen als „Schmuck“ gewünscht, dagegen mit beruflichem Ehrgeiz betrieben abgelehnt wurden.¹³

Ausbildung und der Weg nach München

Am 22. Mai 1901 erhielt Alexandra Povòrina ihr Abschlußzeugnis vom Litejnyi-Gymnasium für Frauen in Sankt Petersburg. Sie besuchte danach für ungefähr zwei Jahre die „Pädagogischen Höheren Kurse“, studierte Literatur, Geschichte und slawische Sprachen, entschied sich aber gegen das Lehrerexamen. Leider gibt es wenig Informationen über ihre parallel verfolgte Kunstausbildung. Fest steht, daß auf den Privatunterricht in der Familie der Besuch einer Kunstschule folgte: „Nach Absolvierung des Gymnasiums studierte ich Zeichnen u. ornamentale Komposition in Sankt Petersburg (Schule Kardowsky)“¹⁴. 1905 stellte der plötzliche Tod des Vaters – infolge eines Blinddarmdurchbruchs – die Familie vor eine Vielzahl von Problemen: Ein Bruder der Mutter, der ebenfalls Jurist im Staatsdienst und Senator war, übernahm praktisch die Vormundschaft und vor allem die materielle Versorgung. Laut Povòrina gehörte ihre Familie zum „ärmeren“ Zweig der Verwandtschaft; ihr Onkel zählte offenbar zur wohlhabenden Aristokratie. So ermöglichte er Alexandra Povòrina ihr Kunststudium in München. Zusammen mit der alten Kinderfrau der Familie und ihrer Schwester Marussia übersiedelte sie 1907 in die bayerische Metropole, die

¹³ Siehe dazu das Kapitel „Hemmnisse und Chancen im Berufsbild Künstlerin“ S.241ff.

¹⁴ Mit diesem Satz leitete Povòrina 1935 einen kurzen Lebenslauf im Antragsformular zur Aufnahme in die Reichskammer der bildenden Künste (Fachgruppe Kunsthandwerk) ein. Der Fragebogen befindet sich im Bundesarchiv (ehem. Document Center), Akte Alexandra Povòrina, BA-RKK(BDC)2400/0002/10. In einer kurzen, handschriftlichen Biografie aus dem Jahr 1954 schildert Povòrina eine weitere Station im Lebensweg: Als sie 16 Jahre alt war lebte sie allein mit ihrer Mutter für kürzere Zeit in Charkow und erhielt dort auch Zeichenunterricht. Die Mutter hatte sich dorthin zurückgezogen, nachdem der Vater ihres jüngsten, außerehelichen Kindes gestorben war. Alexandra Povòrina, Die offizielle Biografie, Manuskript Januar 1954, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann. In einer Notiz vom 8.8.1956 schrieb sie: An diesem Tag, vor 51 Jahren ist mein Vater in Krasnoe Selo gestorben.“ Heft „Notizen“ 1955/56, S.3, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

damals mit ihrer Akademie und ihren privaten Kunstschulen ein Magnet für Künstler aus Osteuropa war. München hatte in Rußland den besten Ruf hinsichtlich einer fundierten Kunstausbildung.¹⁵ In einem kurzen biografischen Text ihres zweiten Ehemanns Friedrich Ahlers-Hestermann heißt es, daß Povòrina durch Marianne von Werefkin in die Kunstszene Münchens eingeführt wurde¹⁶. Die junge Russin war vermutlich Gast bei den Künstlertreffen in der Giselastraße. In ihrer Wohnung betrieb Marianne von Werefkin einen Salon, der ein wichtiges Forum für einen internationalen Kreis von Künstlern war. Gustav Pauli beschrieb den Künstlerkreis um Marianne von Werefkin so: „Um ihren Teetisch sammelte sich täglich das Grüpplein ihrer Getreuen, zumeist russische Künstler, unter anderem auch der Tänzer Sacharoff und ihre Münchener Freunde, eine ziemlich bunte Gesellschaft, in der sich die bayerische Aristokratie mit dem fahrenden Volk begegnete.“¹⁷

Die Kunstausbildung bei Simon Hollósy

Alexandra Povòrina wurde Schülerin des ungarischen Malers Simon Hollósy (1857-1918). „Doch kam ich zum Studium n. München zu einem wunderbaren, sehr strengen Lehrer Hollosy, der d. Malen verbat bis man nicht einigermaßen zeichnen konnte.“¹⁸ Hollósy zählte zu der Schwabinger Bohème und zusammen mit Anton Azbé zu den charismatischen Lehrern

¹⁵ Nachzulesen u.a. bei: Armin Zweite, »Kandinsky zwischen Moskau und München«, in: Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen 1896-1914, Katalog der Ausstellung im Lenbachhaus, hrsg. von Armin Zweite, München 1982, S.8.

¹⁶ Friedrich Ahlers-Hestermann, Vorwort zu der Ausstellung Alexandra Povòrina Gemälde und Collagen 1913-1960, Katalog der Ausstellung im Haus am Lützowplatz, Berlin 1966, ohne Seitenangaben.

¹⁷ Gustav Pauli, »Der Salon der Baronin Werefkin«, in: Marianne von Werefkin. Zeugnis und Bild, hrsg. von Konrad Fiedler, Zürich 1975.

¹⁸ Lebenserinnerungen von Alexandra Povòrina aufgezeichnet für Hanns Theodor Fleming im Rahmen der Ausstellung in dem Hamburger Künstlerclub „die insel“ 1960. Brief von Povòrina an Fleming vom 7. Februar 1960, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann. Dies ist die einzige Aussage Povòrinas über die Ausbildung in München.

Literatur zu Hollósy: Lajos Nemeth, Simon Hollósy (1857-1918). Emlékkiallítás, Budapest: Szepmüvészeti Muzeum, 1957. Über die Bedeutung ungarischer Maler – darunter Hollósy – für die Malerei in München: Laszlo Balogh, Die ungarische Facette der Münchener Schule. Mainburg 1988.

aus Osteuropa. Hermann Uhde-Bernays schrieb 1927 über die beiden: „Dieser [der künstlerische Nachwuchs in München A.M.] wanderte weiter zu dem kleinen Anton Azbe, einem originellen Kneipgenie, und zu dem aufgeregten Ungarn Simon Hollósy, der für alle Ausländer ein besonderer Anziehungspunkt der Münchener Studienzeit war (er ‘secessionierte’ schon Jahre vor der Secession), bis er mit seiner ganzen Schule nach Nagybanya übersiedelte und dort ein neues München gründete.“¹⁹

Azbé und Hollósy hatten an der Münchener Akademie studiert und gründeten dann in Schwabing private Kunstschulen. Simon Hollósy bot ab 1896 zunächst als Vorbereitung für die Aufnahmeprüfung an der Akademie Unterricht an. Fünf Jahre später begann Azbé mit seinen Kursen. Sie grenzten sich beide zunehmend von der konservativen Akademie ab und galten als moderne Kräfte in München, denn Unterricht und Malerei orientierten sich am Naturalismus. Dank seiner Schüler wie Wassily Kandinsky, Alexej von Jawlensky und Marianne Werefkin ist Anton Azbé heute in Deutschland der namhaftere Lehrer; Simon Hollósy ist dagegen vor allem in Ungarn bekannt. Auf seine Initiative hin wurde 1896 die Künstlerkolonie von Nagybánya²⁰ gegründet. Ziel dieser Einrichtung war die „Modernisierung des künstlerischen Lebens in Ungarn“²¹. Der eine Generation jüngere Maler und Organisator der Künstlerkolonie István Réti verglich die Bedeutung Hollósys für die Malerei in Ungarn mit der von Courbet für Frankreich und Leibl für Deutschland²². So ist verständlich, daß überwiegend Schülerinnen und Schüler aus Ungarn und Osteuropa Simon Hollósys Malerschule auswählten. Doch hatte er zu seiner Zeit auch in Deutschland unter

¹⁹ Hermann Uhde-Bernays, Die Münchener Malerei im 19. Jahrhundert, 2. Teil: 1850-1900, München: Bruckmann 1927, S.230.

²⁰ In den letzten Jahren erschienen einige vertiefende Publikationen zu Nagybánya. Besonders fundiert ist: Nagybánya művészete (Die Kunst von Nagybanya) Katalog zur Ausstellung anlässlich der Hundertjahrfeier der Gründung der Künstlerkolonie in der Ungarischen Nationalgalerie, Budapest 1996.

²¹ Zitiert nach: Balogh, Die ungarische Facette (wie Anm.18), S.47.

²² István Réti, zitiert nach: Balogh, Die ungarische Facette (wie Anm.18), S.47.

den Malern einen sehr guten Ruf als Lehrer. So empfahl Max Klinger Clara Rilke-Westhoff die Malschule des Ungarn. „Ich habe verschiedene Adressen für Sie: München – Hollósy; Paris – Julian.“²³ Über seine Unterrichtsmethoden ist wenig bekannt. Betrachtet man das Gesamtwerk des Künstlers, so fällt auf, daß seine Malerei um die Jahrhundertwende mehr und mehr impressionistische Züge trägt. Er beschäftigte sich zunehmend mit Freilichtmalerei und sorgte dafür, daß auch seine Schüler damit in Berührung kamen. In den Sommermonaten reiste er deshalb mit seinen Studenten nach Ungarn; zunächst nach Nagybánya, das im heutigen Rumänien liegt. Ab 1904 war dann Tecső in Ostungarn das Ziel der Malschule. An der Studienreise im Jahr 1907 nahm Alexandra Povòrina teil und heiratete dort ihren Mitschüler Károly Kiss²⁴. Zwei undatierte Postkarten ihrer Mutter belegen, daß sie von der Reise zurück nach München kam und zusammen mit Kiss in Schwabing in der Blütenstraße 4 lebte. Über ihren ersten Ehemann gibt es nur wenig Informationen.²⁵ Der am 24. Oktober 1884 in Arad geborene

²³ Zitiert nach Marina Sauer, Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1878-1954, Bremen 1986, S.27.

²⁴ In einem Lebenslauf ergänzend zum Personalfragebogen für die Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone im Vorfeld zu ihrer Einstellung in Berlin-Weißensee machte sie 1947 hinsichtlich der Ausbildung und Eheschließung folgende Angaben: „1907 bis 1909 war ich an der Malschule Hollóschy in München und auch in Ungarn tätig“ „1907 verheiratete ich mich mit dem ungarischen Kunstmaler Carl Kisch.“ Kopie im Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann. Bei Ahlers-Hestermann heißt es dazu: „Hier lernte sie unter den Mitschülern den ungarischen Maler Kiss kennen und ließ sich mit ihm auf der Studienfahrt in die sommerliche Pußta trauen. (Den Namen des Ortes hatte sie inzwischen vergessen). Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.244. In einem Manuskript über die Flucht aus Frankreich nach Ausbruch des 1. Weltkrieges 1914 schrieb Povòrina, daß sie ihren Mann wie Marie Galimberti auch auf einer Studienreise nach Ungarn kennengelernt hätte. In der Erzählung mischte sie jedoch Wirklichkeit mit Fiktion. So schrieb sie auch, daß beide Malerinnen bald geschieden worden seien. Dies traf für Povòrina nicht zu: „In einer Malreise nach Ungarn trafen sie ihre künftigen Männer, beide Ungarn, Maler, begabt, mausarm u. südl. feurig. Gegen den Wunsch der Eltern heirateten sie – u. empfanden beide alle die Enttäuschungen, die eine Ehe oft bringen kann.“ Alexandra Povòrina, Manuskript über die Flucht aus Frankreich 1914, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann, S.2.

²⁵ Eine kurze Biografie findet sich in: Jenő Murádin, Nagybánya - a festőtelep művészei, Miskolc 1994. Es wurde versucht, den Aufenthalt von Povòrina und Kiss in München anhand der Meldebögen im Stadtarchiv München genauer zu datieren. Während es von Povòrina dort keine Unterlagen gibt, ist ein Ungar namens Karoly Kiss zwischen 1905 und 1906 in München gemeldet gewesen. Da jedoch als Berufsbezeichnung Maschinenschlosser

Maler begann seine Ausbildung in Nagybánya und Budapest. In den Jahren 1902 und 1903 wurde sein Name in den Listen der Künstlerkolonie geführt. Vermutlich traf er dort den als faszinierende und impulsive Persönlichkeit beschriebenen Simon Hollósy und folgte ihm nach München. Er soll sein Assistent gewesen sein.

In München lernte Alexandra Povòrina junge Künstlerinnen und Künstler aus Osteuropa kennen, denen sie lange Jahre verbunden blieb. Von Bedeutung ist die Freundschaft mit Marie Galimberti-Lanow, der ersten Frau des ungarischen Künstlers Sándor Galimberti. In Deutschland gibt es kaum Informationen über die von zahlreichen Künstlern darunter Otto Modersohn und Hans Purmann als talentierte Malerin geschätzte Tschechin²⁶, die sich bis 1933 häufig in Deutschland aufhielt. Ahlers-Hestermann schrieb über Galimberti: „Sie war still und eher schüchtern, hatte dabei ein großes malesrisches Können und experimentelle Kühnheit, wozu ihre persönliche Haltung, mit der sie fast ängstlich bemüht war, im Hintergrund zu bleiben, seltsam kontrastierte.“²⁷ Im Rahmen der ungarischen Studien über Nagybánya wurde in den letzten Jahren erstmals wieder auf ihr Werk aufmerksam gemacht. Povòrina und Galimberti trafen sich auch nach den gemeinsamen Ausbildungsstationen regelmäßig zum Arbeiten. Bei anderen Kontakten zu Künstlern und Künstlerinnen darunter Belá Czobel und Marie Vassilieff läßt sich nicht feststellen, ob Povòrina sie bereits bei Hollósy oder erst später in Paris kennenlernte.

notiert ist und sein Geburtsdatum von den anderen überlieferten Daten abweicht, ist es fraglich, ob es sich um den Ehemann Povòrinas handelt.

²⁶ Purmann schrieb in einem Brief vom 28.3.58 an Ahlers-Hestermann, daß er die Galimberti für talentiert gehalten hätte. Hamburger Staatsarchiv D394. Otto Modersohn lernte die Malerin in Fischerhude kennen und arbeitete zusammen mit ihr in Wertheim 1922 (siehe auch „Studienreisen mit Freunden“ S.42ff) Eine kurze Biografie findet sich in: Nagybánya művészete (wie Anm.20). Die darin aufgeführte Monografie von Vojtech Tilkovský, Egy Cseh Festönművészről Nagybanyan, Művészet 1961, konnte nicht eingesehen werden.

²⁷ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.234.

2.2 Studienjahre in Rußland und Paris

Zwischen 1909 und November 1911 lebte Alexandra Povòrina wieder in Rußland – zunächst mit ihrem Ehemann Károly Kiss, doch die Ehe hielt offenbar nur kurz. Die Jahre in Rußland sind überaus schlecht dokumentiert, denn die einzigen Quellen sind die fragmentarischen Lebenserinnerungen, die sowohl über ihre künstlerische Entwicklung als auch über biographische Fakten praktisch keine Auskunft geben²⁸. Von München aus zog das Ehepaar Kiss nach Charkow, eine Gebietshauptstadt der Ukraine. Dort hatten sie ein Atelier oder eine Malschule offenbar aus der Mitgift von Povòrinas Vormund finanziert, in dem auf jeden Fall Kiss wahrscheinlich auch Povòrina Unterricht gab.²⁹ In Charkow lebte in dieser Zeit auch ihre Mutter mit einigen der jüngeren Kinder. Povòrina verbrachte die Sommerferien 1909 in einer Datscha mit ihrer Familie, während Kiss nach Ungarn fuhr. Später – vermutlich um 1910 – lebte sie zusammen mit einem befreundeten Künstlerpaar in einer Datscha außerhalb von Charkow. Kiss hatte noch sein Atelier in der Stadt, doch ihre Ehe war zu diesem Zeitpunkt offenbar schon gescheitert. Povòrina arbeitete als Kunstlehrerin an einer höheren Mädchenschule sowie an einer Gewerbeschule für Frauen, an der sie Zeichnen und Kompositionslehre unterrichtete. Ein Problem war dabei, daß sie ohne Lehrendiplom nicht fest eingestellt werden konnte. Sie zog in Erwägung, dieses Examen nachzumachen, doch schreckte sie die theoretisch ausgerichtete Prüfung ab. Das Unterrichten machte ihr Spaß und war offenbar als „Brotberuf“ zur Existenzsicherung notwendig. Dennoch kennzeichnete chronischer Geldmangel die Bohème-Zeit: Povòrina berichtet, daß sie sogar Geld durch das Verkaufen von gesammelten Flaschen zusammentrug. Wenn sie

²⁸ Über die Zeit in Rußland schrieb Povòrina den Text „Ukraina“ (wie Anm.4).

²⁹ Povòrina nahm nur ein einziges Mal dazu Stellung: „1907 verheiratete ich mich mit dem ungarischen Kunstmaler Carl Kisch, mit dem ich in Moskau und Charkow eine Malschule einrichtete.“ Lebenslauf (wie Anm.24). Ahlers-Hestermann berichtet von einer „Art Malschule“, die das Ehepaar Kiss in Rußland eröffnete, in: Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.244.

Modelle fanden, arbeiteten die drei Künstler zusammen, ansonsten ging Povòrina zum „Landschaften“ in die Natur, so wie sie es bei Hollósy gelernt hatte.

Charkow als Kunstzentrum

In Charkow bildeten sich in diesen Jahren einige Facetten der sogenannten russischen Moderne heraus³⁰. Dort lebten und entwickelten sich Künstler wie Wassily Jermilov und Maria Sinjakowa, beide in den 90er Jahren geboren. Es ist auffällig, wie viele der bekannten Avantgarde-Künstler aus der Ukraine stammten. Myroslava M. Mudrak wies darauf hin, daß der künstlerische Austausch mit dem Westen 1897-98 in Charkow begann, als dort Ausstellungen junger französischer Künstler gezeigt wurden. „That the local art was in touch with developments in Western Europe was especially conspicuous in Khakiv, since it was the most eastern location to show impressive modernist artistic activity.“³¹ Die dortigen Künstler begannen, an die westliche Moderne anzuknüpfen, schlossen sich zu Gruppen zusammen und veranstalteten Ausstellungen. 1906 wurde eine Gemeinschaft der Künstler in Charkow gegründet, mit dem Ziel, einen Kunstverein aufzubauen. Die Ausbildungssituation in der ukrainischen Gebietshauptstadt war in diesen Jahren allerdings noch nicht optimal und keinesfalls vergleichbar mit Kiew. An der dortigen Kunstschule studierten beispielsweise Alexandra Exter (bis 1906) und Alexander Archipenko (bis 1905). In Charkow gab es die Kunstschule von Maria D. Raevska-Ivanova, einer der ersten weiblichen Absolventen der Petersburger Kunstakademie. Zunächst handelte es sich dabei um eine private Schule, die dann unter staatliche Verwaltung kam und der Petersburger Akademie unterstellt wurde. Nach einer Phase der Reorganisation wurde erst 1912 daraus eine progressive und anerkannte Kunst-

³⁰ Nachzulesen in: Jo-Anne Birmie Danzker, Igor Jassenjawsky, Joseph Kiblitky, *Avantgarde und Ukraine*, München 1993 und Myroslava M. Mudrak, *The new generation and artistic modernism in the Ukraine*, Ann Arbor Mich.1986.

³¹ Mudrak, *The new generation* (wie Anm.30), S.65.

schule. Zudem gab es eine kunstgewerbliche Schule, an der zum Beispiel Jermilov seine künstlerische Laufbahn begann. Zu der Zeit als Povòrina in Charkow war, eröffneten erste private Schulen von ausländischen Malern, die den Austausch mit der zeitgenössischen westlichen Kunst zum Ziel hatten.³²

Es war also keinesfalls Zufall oder lediglich die Verbundenheit mit ihrer Familie, daß sich Alexandra Povòrina und ihr Mann 1909 Charkow als Standort aussuchten. So wie München mit seiner Ausbildungsvielfalt ein Zentrum und deshalb das Ziel der Künstlerin gewesen war, stand Charkow in der Ukraine für das Zusammentreffen von jungen russischen Künstlern mit westeuropäischer Kunst. Um jedoch die Bedeutung dieser Zeit für die Entwicklung von Povòrinas Malerei bewerten zu können, fehlen Informationen über eine eventuelle Integration in die dortige Kunstszene ebenso wie erhaltene Werke. In den späteren Jahren gab es keine Berührungspunkte mehr zwischen Künstlern der russischen Moderne und Povòrina, die sich mit ihrer Kunst in die Tradition der westeuropäischen Malerei stellte.

Károly Kiss siedelte vermutlich noch im Verlauf des Jahres 1909 nach Moskau um und führte dort seine Kunstschule weiter. In einem Lebenslauf der Avantgarde-Künstlerin Nadeshda Udalzowa gibt es den Hinweis, daß sie zwischen 1909 und 1911 bei dem ungarischen Künstler studiert habe³³. Povòrina reiste zumindest einmal nach Moskau, um die offizielle Trennung von Kiss zu erreichen. Er willigte offenbar nicht ein, denn es kam zu keiner Scheidung. Sein Aufenthalt in Moskau brachte ihm ab 1914 große Schwierigkeiten: Er mußte als Ausländer die Zeit des Weltkrieges in einem Internierungslager verbringen. Danach lebte er zunächst in Világos bei Arad,

³² Bekannt waren vor allem die Ateliers von E.A. Steinberg und A.N. Grote.

³³ Károly Kiss wird als Lehrer genannt in: De grote Utopie. De russische Avant-Garde 1915-1932, Katalog der Ausstellung im Stedelijk Museum, Amsterdam 1992, S.833. Dagegen wird in anderen Biografien auch der Name Istvan Kiss aufgeführt, beispielsweise in: Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930, Katalog der Ausstellung in der Galerie Gmurzynska, Köln 1979.

dann von 1931 bis zu seinem Tod 1953 in Nagybánya, wo aus den späteren Jahren auch zahlreiche Werke erhalten sind.³⁴

Postkarten belegen, daß sich Povòrina im April des Jahres 1910 bei einer Schwester in Sankt Petersburg aufhielt³⁵. Offenbar bemühte sie sich weiterhin darum, als Lehrerin zu arbeiten. Auf den 31. März 1911 ist eine Bestätigung des Gouverneurs von Charkow datiert, die ihr „politische Zuverlässigkeit“ für eine Lehrtätigkeit an der Kunstschule von Pensa attestiert. Vermutlich trat Povòrina diese Stellung jedoch nicht an, denn gegen Ende des Jahres ging sie nach Paris.

Zwei Jahre in Paris

Der Aufenthalt in der französischen Metropole ist eine feste Größe in den allermeisten Biografien von russischen Künstlerinnen dieser Zeit. Gründe dafür gab es genug: Nirgendwo sonst lagen europäische Kunstgeschichte und die aktuelle Entwicklung der Kunst so eng beieinander wie in Paris. Außerdem gehörten Künstlerinnen in den 10er Jahren bereits fest zur Kunstszene, und es war selbstverständlich, daß sie alleine ohne Anstandsdame oder Familie mit der gleichen Bewegungsfreiheit wie Männer ihr Leben lebten. Bei der Orientierung von internationalen Künstlerinnen nach Paris spielte in dieser Zeit die Frage der Ausbildungs- und Studienmöglichkeiten nicht mehr die entscheidende Rolle wie noch im späten 19. Jahrhundert. Damals pilgerten die Frauen in die privaten Akademien von Rodolphe Julian und Phillippo Colarossi, weil ihnen in ihrer Heimat eine qualifizierte Ausbildung verwehrt blieb.³⁶ Schließlich wuchs in Europa die Anzahl der

³⁴ Den Hinweis verdanke ich Jenö Murádin aus Cluj (Klausenburg) in einem Brief vom 15. Oktober 1996.

³⁵ Die Karten stammen von einer Freundin aus Warschau (Anja) und sind an Povòrina unter der folgenden Adresse geschickt worden: Znamenskaja Str. 30, Wohnung 12 Sankt Petersburg. Dort lebte ihre Schwester Sofia Andrejewna Schwarz.

³⁶ Es gibt mittlerweile umfangreiche Literatur über die Künstlerinnenausbildung in Paris. Genannt sind hier nur neuere Publikationen: Marina Sauer, Camille Claudel und die École des Beaux Arts. Zur Ausbildung von Künstlerinnen in Frankreich um 1890, in: Camille Claudel 1864-1943. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen, hrsg. von Renate Berger, Hamburg

Kunstakademien, die Frauen zum Studium zuließen. Selbst die ehrwürdige Académie des Beaux Arts hatte den Frauen ihre Tore geöffnet. Doch als Keimzelle der Moderne bot Paris mit der „Académie Matisse“ und zahlreichen bekannten und unbekanntem Künstlern, die privat Unterricht gaben, ein breites Spektrum, um sich weiterzuentwickeln. Für Künstler aus Rußland mag von Bedeutung gewesen sein, daß eine ständig wachsende russische Kolonie Paris bevölkerte. Als Russe oder Russin war man dort schnell zu Hause: Zehntausende lebten vor dem Ersten Weltkrieg in Paris, die vielfach wegen der politischen Eskalationen emigriert waren und nicht mit einer Rückkehr in ihr Land rechneten.³⁷ Im Jahr der Ankunft Povòrinas wurde die „Académie Russe“, gegründet, die das Angebot der privaten Kunstakademien in der Stadt erweiterte und für die jungen Künstler aus Osteuropa eine weitere wichtige Anlaufstation war.

Spätestens ab November 1911 hielt sich Povòrina in Paris auf. In diesem Monat bezog sie ihr Atelier in der Rue du Montparnasse 54, wo sie für zwei Jahre lebte. Friedrich Ahlers-Hestermann beschrieb es so: „Ihr kleines Atelier war in einem Hof der rue du Montparnasse zu ebener Erde gelegen und abgetrennt von einem größeren, das eine polnische Bildhauerin bewohnte. Es war mit ein paar Strohstühlen, behelfsmäßigen, aus Kisten hergestellten Regalen, farbigen Stoffen, Bildern und Koffern erfüllt (...)“.³⁸ Povòrina hatte sich offensichtlich dagegen entschieden, zu befreundeten Künstlerinnen oder Künstlern in Pensionen zu ziehen. Sie suchte die Selbständigkeit und Unabhängigkeit eines eigenen Ateliers – vermutlich war es das erste in ihrem Leben.

u. Berlin 1990 und Anke Münster, Eine Art Robinsoninsel, Aspekte zur Künstlerinnenausbildung um 1900, in: Lotte B. Prechner 1877-1967 Monographie und Werkverzeichnis, hrsg. von Margarethe Jochimsen und Frank Günter Zehnder, Köln 1998.

³⁷ Einen kurzen Überblick über die Tradition russischer Künstler in Paris gibt Ada Raev, Die »russische Seite« der Marie Vassilieff, in: Marie Vassilieff 1884-1957. Eine Russische Künstlerin in Paris, Katalog der Ausstellung in Das Verborgene Museum, Berlin 1995, S.13ff.

³⁸ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.244.

Als beeindruckend und prägend muß die direkte Nachbarschaft mit einem damals wenig beachteten Künstler gewertet werden: Constantin Brancusi hatte von 1908 bis 1916 sein Studio im gleichen Gebäude. Povòrina bewunderte die Arbeit des Bildhauers vor allem wegen ihrer Anklänge an die sogenannte „primitive Kunst“ sowie die Intensität ihrer Wirkung auf den Betrachter. Zwischen den beiden Künstlern bestand zu der Zeit der Nachbarschaft ein enger Kontakt, Povòrina lernte sein Werk sehr gut kennen und nutzte spätere Aufenthalte in der französischen Hauptstadt zu Besuchen bei Brancusi. Weitere Informationen über das künstlerische Umfeld Povòrinas finden sich bei Ahlers-Hestermann. Aus der Sicht des Hanseaten hatte sie einen Kreis exotischer Gestalten um sich gesammelt: „Eine stolze, hochgewachsene Frau, die eine Scheinehe eingegangen war, um so von Eltern und Familie aus Rußland entfliehen zu können, eine Ehe, die sie nun freilich vergeblich zu lösen versuchte; ein kleiner, buckliger polnischer Maler von zartem Wesen, der später Hungers starb (...).“³⁹ Bei der russischen Malerin Anna Gerebtzowa besuchte sie spiritistische Sitzungen. Doch neben diesen vergessenen Künstlerinnen und Künstlern traf man in ihrem Atelier auch heute namhafte Künstler wie Archipenko und Mossej Kogan⁴⁰. In Paris fand sich ein Kreis der Freundinnen aus München wieder zusammen, darunter Marie Galimberti. Sie war es, die den Dômier⁴¹ Friedrich Ahlers-Hestermann im Oktober 1912 im Atelier der russischen Künstlerin Marie Vassilieff (1884-1957) mit Alexandra Povòrina bekannt machte.

³⁹ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.245.

⁴⁰ Ahlers-Hestermann, Vorwort zu der Ausstellung Alexandra Povòrina (wie Anm.16) ohne Seitenangaben.

⁴¹ Zusammen mit Franz Nölken und Walter Rosam bildete Ahlers-Hestermann einen Kern Hamburger Künstler im Umfeld der Künstler und Kunstliebhaber des Café du Dôme. Während Marie Galimberti dort auch verkehrte, verband Povòrina offenbar wenig mit dieser Gruppe. Informationen über diesen Künstlerkreis in: Annette Gautherie-Kampka, Les Allemands du Dôme. La colonie allemands de Montparnasse dans les années 1903-1914, Bern, Berlin 1995.

Das Atelier der Marie Vassilieff⁴²

Nach einer Auseinandersetzung mit den Mitgliedern der „Académie Russe“, in der Marie Vassilieff bis dahin tätig war, hatte die umtriebige Russin ihre eigene Wohnung mit Atelier zu den Räumen ihrer Académie gemacht. Dort malten und zeichneten dichtgedrängt rund vierzig bis fünfzig Künstlerinnen und Künstler verschiedener Nationalitäten. Die private Akademie entwickelte sich zu einem gefragten Treffpunkt: Von Matisse und Modigliani bis hin zu Picasso, Braque und Léger besuchten nahezu alle maßgeblichen Künstler die skurrilen Modellklassen oder die Soiréen mit Aufführungen. Vassilieff wählte mit viel Fantasie spannende Modelle für die Studien der Künstlerinnen und Künstler aus: „Im Gegensatz zu den langweiligen Akten, die vor schmutzig grauer Wand in den anderen »Akademien« standen, sorgte Wassiliewa für kleine Sensationen: eine dicke Negerin, Indianer im Kriegsschmuck, indische Tänzerinnen, hinter welche sie bunte Tücher aus dem Kaukasus aufhängte. Die Malenden waren mir zum Teil von der nunmehr geschlossenen Matisse-Schule bekannt. Es brodelte vor Internationalität und Extremismus.“⁴³ Auch die englische Künstlerin Nina Hamnett berichtet in ihrer Biografie von den eindrucksvollen Modellen: „There were very good models posed with draperies and mimosa. Every afternoon from five to seven there was a sketch class with poses lasting from five minutes and half an hour.“⁴⁴ Der vor Ahlers-Hestermann verwendete Begriff „freies Atelier“ trifft den Charakter der Veranstaltungen besser als Kunsthochschule oder Akademie: Die Künstler selbst traten in Aktion, spielten Klavier oder tanzten für Skizzen beim Abendakt⁴⁵. „Die innere Struktur der Akademie Vassilieff unterschied sich von der Pariser Akademien und ähnelte der eines „Ateliers“,

⁴² Einen sehr guten Überblick über die Aktivitäten der russischen Künstlerin bietet der Katalog Marie Vassilieff (wie Anm.37).

⁴³ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.243.

⁴⁴ Nina Hamnett, Laughing Torso, New York 1932, S.50.

⁴⁵ Hamnett berichtet in ihren Lebenserinnerungen, daß sie zu Klaviermusik von Debussy Tanzimprovisationen für die anderen Künstlerinnen und Künstler vorführte. Hamnett, Laughing Torso (wie Anm.44) S.58.

d.h. einer russischen Künstlergenossenschaft, in der Hierarchie gänzlich unbekannt war. Die Schüler waren zugleich Lehrer und bildeten somit eine autodidaktische Gruppe. Aber auch Künstler wie Fernand Léger gaben Zeichenunterricht, es wurden Vorlesungen über die wichtigen Strömungen in Kunst und Literatur gehalten. Zwei Vorträge, die Léger in der Akademie Vassilieff hielt, gelten als Meilensteine in der Geschichte der modernen Kunst.⁴⁶ Marie Vassilieff war wie ein Motor in dieser vitalen Kunstszene vor dem Ersten Weltkrieg, der für Bewegung sorgte. Als Künstlerin beschäftigte sie sich in dieser Zeit ohne größere Ausstellungserfolge mit kubistischer Malerei. Zu ihrer individuellen Ausdrucksform fand sie einige Jahre später: Marie Vassilieff fertigte Puppen, vielfach Porträt-Puppen, die sie als „Demonstration gegen die ernste Banalität der modernen und klassischen Skulptur“⁴⁷ verstand. Die Geringschätzung und Verniedlichung der Puppen als typisch weibliche Beschäftigung stand lange Jahre einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit diesen Werken im Wege.

Es ist möglich, daß Povòrina und Vassilieff sich bereits in München kennenlernten. Ahlers-Hestermann berichtet in seinem Aufsatz über den deutschen Künstlerkreis des Café du Dôme, daß die Russin „einst mit kurzgeschorenen Haaren in München revolutionäre Flugschriften verteilt hatte“⁴⁸. Es ist dies der einzige biographische Hinweis in der spärlichen Literatur über Vassilieff, der einen Aufenthalt in Deutschland annehmen läßt, so daß Povòrina die Quelle dieser Information sein könnte. Es lag ihr an der Verbindung zu der Russin⁴⁹, denn bis in die 30er Jahre stand sie in Kontakt zu Vassilieff und traf sie bei Reisen nach Paris.

⁴⁶ Bernard Hourri, Marie Vassilieff - Galionsfigur vom Montparnasse, in: Marie Vassilieff (wie Anm.37) S.62.

⁴⁷ Zitiert nach Marie Vassilieff (wie Anm.37) S.30.

⁴⁸ Friedrich Ahlers-Hestermann, Der deutsche Künstlerkreis des Café du Dôme in Paris, in: Kunst und Künstler, Bd. XVI, 1918, Heft 10, S.401.

⁴⁹ Die Briefe von Marie Galimberti an Povòrina zeigen, daß die beiden Künstlerinnen ihre Informationen über Vassilieff austauschten, Hamburger Staatsarchiv E20.

Der erste Aufenthalt in Paris war für Alexandra Povòrina anregend und eine künstlerisch sehr produktive Zeit. 1927 schrieb sie in einem Brief: „Alle Menschen sind mir lästig, weil ich so in der Arbeit war, wie besessen, so was habe ich seit Paris nicht erlebt.“⁵⁰ Dies unterstreicht zum einen die Bedeutung dieses Lebensabschnitts, weist jedoch zugleich auf ihre Schwierigkeiten in einem langen Zeitraum ihrer künstlerischen Entwicklung.

Vorbereitung der Kurse in Wjatka

Laut Ahlers-Hestermann war Povòrina in die französische Hauptstadt gegangen, um sich auf eine Tätigkeit in Wjatka vorzubereiten: Sie sollte dort in einem Zentrum mit Ateliers für Handwerker verschiedener Berufe kunsthandwerkliche Techniken vermitteln, die durch die Industrialisierung in Vergessenheit geraten waren. Diese Belebung typischer Gestaltungsweisen wurde seit Mitte des 19. Jahrhunderts in Rußland vorangetrieben. Die Gründung erster Museen für Kunsthandwerk spiegelt dieses Interesse wider. Auffällig ist, daß russische Frauen diese Entwicklung maßgeblich prägten: Zu nennen ist der Kunstförderer Sawwa Mamontow und seine Frau Elisaweta, die in der Künstlerkolonie Abramzewo kunstgewerbliche Werkstätten einrichteten sowie eine Sammlung gründeten. Das Landgut Talaschkino der Fürstin Maria Tenischewa ist ein zweites wichtiges Beispiel aus den 90er Jahren des 19. Jahrhunderts. Es belegt sowohl die Bedeutung der Frauen für diese Entwicklung als auch das Interesse zeitgenössischer Künstler an traditionellen handwerklichen Techniken.⁵¹

Im Gouvernement Wjatka bot man Alexandra Povòrina ab Januar 1913 für ein Jahr die Stelle als künstlerische Leiterin von Kursen für Bauern und Handwerker. Als ausschließliche Vorbereitung dieser Kurse ist der Aufent-

⁵⁰ Brief von Povòrina aus Hamburg an Ahlers-Hestermann ohne genauere Datierung. Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

⁵¹ Siehe dazu u.a.: Szymon Bojko, Diese Frauen, in: Künstlerinnen der russischen Avantgarde (wie Anm.33) S.15 und Camille Gray, Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863-1922, Köln 1963.

halt in Paris nicht denkbar, denn ihre Auseinandersetzung mit den aktuellen Bewegungen der modernen Kunst bei Vassilieff steht in keinem unmittelbaren Zusammenhang damit. Doch suchte sie in Paris auch Möglichkeiten, sich in die ihr bis dahin fremde angewandte Kunst einzuarbeiten. Betrachtet man das gesamte Œuvre, so wird es für die Kunstauffassung Povòrinas durchaus bezeichnend, daß sie in Paris beides erlebte: Die Entwicklung der zeitgenössischen Kunst und die Beschäftigung mit handwerklichen Techniken und historischem Kunstgewerbe. Eine scharfe Trennung zwischen diesen beiden Bereichen hat sie bis zu ihrem Lebensende nicht gezogen. Vielmehr zeigen sich in ihren späteren Werken, in der Ausarbeitung abstrakter Strukturen die Parallelen zwischen Elementen des Kunsthandwerks und ornamentalen Strukturen in der Malerei. Anregungen für Wjatka holte sie sich in den Pariser Museen. Die Eintragungen in dem Taschenkalender Ahlers-Hestermanns zeigen, daß er mit Povòrina in Paris sehr oft die verschiedenen Sammlungen besuchte. „Häufiger als ins Café (gemeint ist das Café Rotonde A.M.) gingen wir zusammen in Museen und Ausstellungen. Das Cluny- und das Völkerkunde-Museum, frühes Mittelalter, Archaisches und Exotisches zogen sie besonders an. Hier bereitete sie sich auf ihre Aufgabe vor, denn sie sollte in Wjatka Form und Schmuck der volkstümlichen Hausindustrie, die sehr heruntergekommen war (man brachte etwa ein Tolstoi-Porträt in Brandmalerei auf einem Holzzuber an), durch Schlichtheit und sparsame Ornamentik veredeln helfen. Ihre Sinne reagierten stark auf alles Urtümliche, Seltsame und der Naturform möglichst Ferne ...“⁵²

Friedrich Ahlers-Hestermann und Alexandra Povòrina blieb zwischen dem ersten Treffen bei Vassilieff und ihrer Abreise nach Rußland nur knapp zwei Monate. Doch nach kurzer Zeit stand ihr Entschluß fest, die Zukunft ge-

⁵² Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.245. Der Künstler führte sein ganzes Leben kleine Taschenkalender, in denen er zu jedem Tag die wichtigsten Ereignisse dokumentierte. Sie befinden sich im Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann. Die Kalender wurden als Quelle für alle Jahre des gemeinsamen Lebens von Ahlers-Hestermann und Povòrina verwendet.

meinsam zu planen. Als Sohn einer hanseatischen Kaufmannsfamilie wollte Ahlers-Hestermann so bald wie möglich heiraten. Ihr lag wenig an einer Heirat, sie „sahen ihr als überflüssig und konventionell, wie akademische Bilder“.⁵³ Es gab zudem das Problem, daß die Ehe mit Kiss noch nicht geschieden war. Doch sowohl Ahlers-Hestermann als auch Povòrina informierten ihre Familien über ihren Entschluß. Beide Seiten hatten Zweifel: Der Vormund Povòrinas stand einer zweiten Ehe mit einem mittellosen ausländischen Maler offenbar ebenso kritisch gegenüber wie seine Eltern, die ein hanseatisches Mädchen als Schwiegertochter vorgezogen hätten. Diese Überlegungen spielten für Ahlers-Hestermann selbst auch eine Rolle: „Die Vorstellung eines gepflegten Daseins und breiten gesellschaftlichen Lebens, die sich mir in Hamburg oft aufgedrängt hatte, erschien mir aber jetzt wie eine teuflische Versuchung, (...). Ganz bewußt wählte ich jetzt das Ungeborgene, das Schwerere, das auch durch Gegensätzliche der Temperamente Problemreiche, ja Gefährliche.“⁵⁴

⁵³ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.248. In der Erzählung über ihre Flucht aus Paris schrieb Povòrina über ihren Entschluß: „Bach [in der Erzählung Pseudonym für Povòrina A.M.] traf aber einmal einen Deutschen, mit dem sie sich so lieb gewannen, dass sie eine neue Ehe zu begehnen beschlossen, trotz des Ekels, den die Ehe der Bach einflösste, u. trotz der Lebens-Bedingungen, die nicht günstig, ja fast unüberwindlich schienen.“ Povòrina, Flucht aus Paris (wie Anm.24) S.2.

⁵⁴ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.247-248.

Der Aufenthalt in Wjatka

Am 28. November 1912 gab Povòrina ihre definitive Zusage nach Wjatka, am 19. Dezember reiste sie nach Rußland⁵⁵. Sie verbrachte insgesamt ein Jahr dort – vermittelt durch einen befreundeten russischen Ingenieur, der zuvor Hauslehrer ihrer Brüder gewesen war. Ihre Tätigkeit wurde nur durch Aufenthalte in Sankt Petersburg bei ihrer Familie und die Sommerferien bei Ahlers-Hestermann in Hamburg unterbrochen. Nahezu alle Informationen über ihre Arbeit stammen aus den Aufzeichnungen ihres späteren Mannes. „Alexandra hatte mutig und unerfahren ihr Reformwerk in Wjatka begonnen, Schwierigkeiten und Widerstände gab es genug, aber erfreulicherweise keinen engen Bürokratismus. Es war für den März ein Kongreß und eine Ausstellung aller dieser sogenannten Kustari-Unternehmungen der örtlichen Selbstverwaltungen in Sankt Petersburg geplant, und sie sollte mit dem Direktor und einigen Mitarbeitern hinfahren, um ihre Abteilung dort einzurichten. Von ihrem eigenen Wirken waren wegen der Kürze der Zeit noch kaum Ergebnisse zu zeigen, und sie war verzweifelt über die »Häßlichkeiten«, die dort zusammenkommen würden. Daher unternahm sie Schlittenfahrten in entlegene Dörfer, um echte alte Zeugnisse von Volkskunst zu finden, was ihr auch glückte, obwohl sie von den Handwerksmeistern der Ateliers wegen dieses »Gerümpels« ausgelacht wurde.“⁵⁶ Camilla Gray weist darauf hin, daß in Rußland lange Zeit die Volkskunst als etwas barbarisches und bestenfalls bäuerliches galt, als kulturell bedeutend wurden auch im Kunsthandwerk nur ausländische Erzeugnisse gesehen.⁵⁷ Die Ausstellung war für Povòrina ein Erfolg, da sich die von ihr zusammengetragenen Arbeiten sehr gut verkauften.

⁵⁵ Die Daten lassen sich den Taschenkalendern von Friedrich Ahlers-Hestermann entnehmen.

⁵⁶ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.252.

⁵⁷ Gray, Die russische Avantgarde (wie Anm.51) S.12. Gegen diese Haltung opponierten die Künstler, die sich in der Gruppe der Wanderer zusammengeschlossen hatten.

In Sankt Petersburg traf sie sich mit Friedrich Ahlers-Hestermann, nicht zuletzt um ihn ihrer Familie vorzustellen. Ihre Mutter war dazu aus Charkow angereist. Erhalten ist ein Foto, das sie zusammen mit ihrer Tochter und Ahlers-Hestermann zeigt: Die Familie Barsow akzeptierte den jungen deutschen Maler als neuen Schwiegersohn. Neben den familiären Verpflichtungen und dem beruflichen Engagement Povòrinas nutzte das Künstlerpaar auch in Sankt Petersburg den Aufenthalt zu zahlreichen Museumsbesuchen, besonders natürlich der Eremitage.

Offenbar dehnte sich ihre Tätigkeit auf eine breite Palette kunsthandwerklicher Techniken aus. Povòrina fertigte in Wjatka unter anderem Entwürfe von Ornamenten, die auf gedrechselte Holzgefäße gemalt wurden. Erhalten ist eine Vase, die mit stilisierten Blüten verziert wurde, sowie ein Becher aus Baumrinden.⁵⁸ Die Bemalung dieses Gefäßes ist reduzierter, lebt vor allem durch Farbflächen und eine abstrakte Ornamentik. Aus einem Brief Povòrinas an ihren späteren Mann⁵⁹ geht hervor, daß sie außerdem an der Herstellung von Teppichen beteiligt war und mit Näherinnen an Kleidung arbeitete. Zur Sprache kommen aber auch die Probleme, die ihre Arbeit erschwerten: Der Webstuhl für die Teppiche ging kaputt, Materialien für Nähereien waren nur schwer und zu hohen Preisen zu bekommen, außerdem ließen die Handwerker sich offenbar vielfach Zeit mit der Umsetzung ihrer Entwürfe. Interessant ist, daß Ahlers-Hestermann sich so für die Tätigkeit Povòrinas begeisterte, daß auch er begann Ornamente zu entwerfen, die er ihr nach Wjatka zur Umsetzung schickte. Neben dem Entwerfen und der Überwachung in der Ausführung initiierte Povòrina eine Vortragsreihe, mit

⁵⁸ „Holzvase nach einem Entwurf Povòrinas“ (Wv-Nr. K 1); „Gefäß aus Birkenrinde nach einem Entwurf Povòrinas“ (Wv-Nr. K 2). In dem Lebenslauf des Aufnahmeformulars in die Reichskammer der bildenden Künste (wie Anm.14) erwähnt Povòrina Skizzen, nach denen ihre Entwürfe von den Handwerkern ausgeführt wurden. Von diesen Entwürfen sind nur wenige erhalten, darunter Ornamente für die Verzierung von Ostereiern: „Dekorentwürfe für russische Ostereier“ (Wv-Nr. K 3-10).

⁵⁹ Der Brief Povòrinas an Ahlers-Hestermann vom 23. November ist folgendermaßen bezeichnet und datiert: 16. Br., 10,23 VI. Die anderen fünfzehn Briefe aus Wjatka sind nicht erhalten. Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

der sie jedoch ebenfalls auf Widerstände stieß. Trotz der zahlreichen Probleme in Wjatka haben ihr Arbeit und Leben in Rußland so viel bedeutet, daß ihr die Abreise nach Hamburg zu Beginn des Jahres 1914 nicht leicht fiel. In dem oben zitierten Brief wird dies deutlich: Povòrina berichtet von einem Künstlerfest kurz vor dem Ende ihrer Tätigkeit. Sie hatte ein Plakat dafür entworfen und an den Kulissen mitgearbeitet. Die lebhaften Schilderungen sind der einzige direkte Bericht über ihren Aufenthalt in Rußland: „Jetzt das Fest. Ohne Skandal ging es natürlich nicht, aber der Skandal war doch zu groß. Vieles war noch nicht fertig, wenn das Publikum schon da war. 1 ½ Stunden – wurde nichts vorgestellt (!) 300 Menschen gingen weg, weil sie kein Platz um sich auszukleiden hatten – (es war sehr reklamiert und sammelte viel Publikum). (...) alle verzankten sich, man vergaß den Bühnenrideau, niemand wußte, was jetzt sein soll, zu wem man sich zu wenden hätte (...) Ich vergass wieder ganz, dass ich „würdig, ruhig“ und „estetisch“ bleiben wollte, und regte mich furchtbar auf, lief und schrie und befahlte.“⁶⁰ In dem Brief klingen aber auch die Sorgen über ihr künftiges Leben in Deutschland an: „Nachher supierten wir und sangen sehr schön die wunderbaren russischen Lieder, aber ein auch echt-russischer Schutzmann verbat es! Wundervoll und unmöglich ist Rußland, wie werde ich wirklich ohne sie – nu, es wird schon gehen.“

Rückkehr nach Paris

Zu Beginn des Jahres 1914 traf Alexandra Povòrina in Hamburg ein. Zunächst lebte das Künstlerpaar im Haus der Familie Ahlers-Hestermann in der Blumenau. Sie hatte ein Zimmer als Atelier und erstmals seit Paris wieder ausreichend Zeit und Gelegenheit, sich intensiv mit der Malerei zu beschäftigen. In Rußland war sie kaum zum Arbeiten gekommen. Doch bereits im späten Frühjahr „flüchtete“ sie mit angeschlagener Gesundheit, doch vor

⁶⁰ Brief Povòrina (wie Anm.59); die Schilderungen über das Fest erstrecken sich insgesamt über fünf Seiten.

allem vom Leben in Hamburg frustriert nach Paris. Der Aufenthalt dort war die Kur, die sie brauchte – nicht der ruhige Kurort, den ein Arzt empfohlen hatte. Geplant war für die nächsten Jahre, daß sie die Hälfte des Jahres in Paris, die andere in Hamburg wohnen wollten. Die Zeit in Deutschland war schon aus finanziellen Gründen notwendig, denn Ahlers-Hestermann hatte dort Förderer und Freunde, für die er regelmäßig malte.

Povòrina verbrachte den Sommer in einer Malerinnen-Kolonie in Poigny bei Paris, die Marie Vassilieff organisiert hatte. Die Künstlerinnen lebten in einem alten Herrenhaus und arbeiteten in der Natur. Als „besondere Sensation“⁶¹ kam Fernand Léger zu einer Korrektur in die Sommer-Kolonie. Die Idylle endete abrupt, als der Erste Weltkrieg ausbrach.

⁶¹ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.274.

2.3 Kriegsjahre

Auch Povòrina wurde in Poigny von der deutschen Kriegserklärung an Frankreich am 3. August 1914 überrascht; Friedrich Ahlers-Hestermann hielt sich nach einem Besuch dort in Hamburg auf. Er berichtete von ihrer überstürzten Abreise nach Hamburg: „Unser Traum vom Europäertum erwies sich – eben als ein Traum, als eine lächerlich winzige Privatangelegenheit (...). Die Kolonie in Poigny stob auseinander, von schimpfenden und drohenden Bauern verfolgt; die Scheiben des Café du Dôme wurden von »kochender Volksseele« zertrümmert. Alexandra rettete sich ohne ein Stück Gepäck in einem langsam durch Belgien torkelnden Zug nach Deutschland, wurde in Bonn als Spionin verhaftet, von meinem Schwager in Andernach ausgelöst und blieb dort wochenlang, man wagte nicht, sie auf die Straße zu lassen.“⁶² Povòrina befand sich als Kosmopolitin plötzlich mitten im nationalistischen Kriegstaumel: Sie war als gebürtige Russin durch Heirat österreichisch-ungarische Staatsbürgerin geworden und nun aus Paris kommend auf dem Weg zu ihrem deutschen Verlobten. So viel Internationalität paßte nicht in eine Zeit des blinden Patriotismus. Povòrina schrieb offenbar kurz nach der Flucht aus Paris eine fast 50seitige Erzählung, in der sie die abenteuerliche Reise nach Deutschland ausführlich schilderte.⁶³

Ohne daß Einzelheiten bekannt sind, wird von einem Verlust des Frühwerkes in Paris berichtet. Povòrina verfügte ab Ende 1912 über keinen zentralen Wohnsitz mehr. Sie hatte offenbar ihre Sachen in Paris zurückgelassen und nicht nach Hamburg verfrachtet, als sie für das Jahr nach Rußland ging⁶⁴. Ihr Hausstand und ihre Werke befanden sich dann in dem Atelier,

⁶² Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.275.

⁶³ Povòrina, Flucht aus Paris (wie Anm.24) Die Erzählung scheint überwiegend an dem tatsächlich Erlebten orientiert zu sein.

⁶⁴ Erhalten ist eine Karte von J. Bourewska vom 5.7.1913, bei der es sich um die polnische Bildhauerin handeln könnte, die eine Ateliernachbarin Povòrinas war. Sie berichtet, daß sie

das sie zusammen mit Friedrich Ahlers-Hestermann kurz vor Ausbruch des Krieges angemietet hatte. Es gibt keine Hinweise, was mit den Arbeiten passierte und wie umfangreich das verlorene Frühwerk war. Erhalten sind nur einige wenige Grafiken und ein Ölbild aus der Zeit vor 1914.

Als Russin in Hamburg

War Povòrina schon ihr erster Aufenthalt in Hamburg schwergefallen, so gestaltete sich die Situation im Krieg ungleich schlimmer. Sie selbst war Pazifistin und empfand die nationalistische Propaganda und die Hurra-Meldungen über den Fortschritt der Rußland-Offensive als unerträglich. „Was wollen die Deutschen mit diesen Städten, deren Namen sie noch nicht einmal aussprechen können?“⁶⁵ Auch Friedrich Ahlers-Hestermann lehnte den Krieg und den damit verbundenen Nationalismus ab. Seinen Notizen ist zu entnehmen, daß er 1915 in Hamburg begann russisch zu lernen – die Sprache der „Feinde“. Povòrina stieß als Russin vielfach auf Zurückweisung. Das Künstlerpaar traf es sehr, als selbst eine gute Freundin und Förderin Ahlers-Hestermanns sich weigerte, sie zu sehen.⁶⁶

Hinzu kam die angespannte Atmosphäre im Haus der Eltern Ahlers-Hestermanns, die darunter litten, daß Povòrina dort als nicht legitimierte Schwiebertochter wohnte. Entsprechend oft unternahm das Künstlerpaar Reisen: 1915 verbrachten sie einige Zeit in Berlin, lebten in einer Ferienwohnung in Bad Oldesloe und reisten im Sommer zum Malen nach Runkel an der Lahn. Künstlerisch war auch die Zeit in Hamburg fruchtbar, da sich bereits ab 1914 ein kleiner Kreis von Malern – überwiegend Frauen – zum gemeinsa-

umgezogen sei und alle Sachen Povòrinas an Ahlers-Hestermann gegeben habe. Hamburger Staatsarchiv E20.

⁶⁵ Ahlers-Hestermann, Vorwort zu der Ausstellung Alexandra Povòrina (wie Anm.16) ohne Seitenangaben.

⁶⁶ Siehe dazu Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.275.

men Arbeiten häufig auch im Atelier Povòrinas traf⁶⁷. Dazu gehörten Anita Rée, Gretchen Wohlwill und Alma de Banco sowie vermutlich Marie Galimberti, die sich in dieser Zeit in Hamburg aufhielt. Auch Friedrich Ahlers-Hestermann war dabei, denn er mußte zu diesem Zeitpunkt aufgrund einer zurückliegenden Lungenerkrankung noch keinen Militärdienst leisten. Es wurde nach Modellen gezeichnet und gemalt; manches Mal saßen sich die teilnehmenden Künstlerinnen auch wechselseitig Modell. Erhalten sind einige Arbeiten gleichen Motivs von Anita Rée, Alexandra Povòrina und Friedrich Ahlers-Hestermann⁶⁸. Povòrina war keinesfalls künstlerisch isoliert. Im zweiten Kriegsjahr nahm sie an einer Ausstellung in der Hamburger Galerie Commeter teil. Es ist ihre erste belegbare Ausstellungsbeileiligung, doch mit großer Wahrscheinlichkeit nicht ihr Ausstellungsdebut, denn Povòrina war zu diesem Zeitpunkt bereits mehr als zehn Jahre künstlerisch tätig. Diese positiven Tendenzen standen jedoch offenbar in keinem Verhältnis zu der Abneigung, die sie gegen das Leben in Hamburg empfand.⁶⁹

Von Berlin nach München

Gegen Ende des Jahres 1915 zog das Künstlerpaar nach Berlin, wo sie „ein kleines Atelier und die Illusion größerer Freiheit hatten“⁷⁰. Dort sahen sie sich mit ganz anderen Problemen konfrontiert. In einem Brief an eine polnische Freundin schrieb Povòrina rückblickend: „Ich habe das Jahr auch sehr wenig meine Arbeit weiter gebracht. Da Lebensmittel-Besorgen, was in Ber-

⁶⁷ Friedrich Ahlers-Hestermann, Drei Malerinnen, in: Alexandra Povòrina, Alma del Banco, Anita Rée, Katalog der Ausstellung im Kunsthau Hamburg 1966 und Maïke Bruhns, Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933, Hamburg 1986, S.34-37.

⁶⁸ Maïke Bruhns verglich erstmals die Werke gleichen Motivs der drei Künstler aus dieser Zeit: Bruhns, Anita Rée (wie Anm.67) S.34-37.

⁶⁹ In einem nicht verschickten Brief in französischer Sprache an eine befreundete Künstlerin in Paris (Anna Michailowna, ebenfalls aus dem Umfeld von Vassilieff) vom 28. März 1915 beklagt Povòrina sich darüber, daß der Krieg sie in Hamburg gefangenhält. Sie schreibt von großer Langeweile in Hamburg und Haß auf die Stadt: „Cette ville commerciale, bourgeoise, petite, patriote est degoutante.“ Hamburger Staatsarchiv E20.

⁷⁰ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.276.

lin so schwierig war, so viel Zeit u. Kraft in Anspruch nahm.⁷¹ Trotzdem zog sie das Leben dort vor, um „die frischere künstlerische Atmosphäre in Berlin“⁷² zu atmen. Zu Beginn des Jahres 1916 wurde Povòrina schwanger. Eine Heirat war unmöglich, da sie noch immer nicht von Kiss geschieden war. Der Versuch, ihren ersten Ehemann zu finden und die Scheidung zu erreichen, dauerte etliche Jahre. Vor dem Krieg gab es einige wenig nachdrückliche Versuche. Povòrinas Mutter schrieb 1912 an Ahlers-Hestermann, daß sie es nicht wagen würde, Kiss aufzusuchen und um die offizielle Trennung zu bitten, da er ihr ohnehin die Schuld an allem gäbe.⁷³ 1913 bemühte sich Galimberti Kiss zu suchen und Povòrina erwägte eine Reise nach Budapest. Wegen seiner Internierung konnten sie den Ungarn im Krieg und in den Jahren danach zunächst nicht ausfindig machen. In einem undatierten Brief von Freunden aus Wjatka erhielten sie den Hinweis, daß Kiss in der Nähe der Gebietshauptstadt bei Kotel’nic interniert war, aber auf Briefe nicht reagierte.⁷⁴ Die gesellschaftlichen Schwierigkeiten vor allen mit den Eltern Ahlers-Hestermanns veranlaßten die beiden Künstler, ihre Eheschließung vorzutäuschen. Sie verschickten aus Berlin ihre Hochzeitsanzeigen und Povòrina führte fortan in der Gesellschaft den Namen Ahlers-Hestermann. Tatsächlich konnten sie erst sieben Jahre später heiraten, nämlich am 18. Dezember 1923. In dem oben zitierten Brief an die polnische Freundin kommentierte Povòrina die Situation: „Dann sind wir (ich einen Monat) in Hamburg gewesen, wo ich jetzt viele Bekannte u. einige Freunde habe, und da – am Familien-Tisch versorgt, haben wir uns sehr glücklich als Neuvermählte gefühlt, was wir als Wahrheit u. nicht als Betrug auffassen. Diese Klärung der Lage hat uns sehr beruhigt u. viel Freude mitgebracht.“⁷⁵ Die

⁷¹ Langer, in Kriegszeiten nicht zugestellter Brief von Povòrina an Janka Levankowska vom 5. Juni 1916 aus Wolfratshausen, Hamburger Staatsarchiv E20.

⁷² Brief an Janka Levankowska (wie Anm.71).

⁷³ Brief der Mutter Povòrinas an F. Ahlers-Hestermann vom 26.12.1912 aus Charkow. Hamburger Staatsarchiv D394.

⁷⁴ Undatierter Brief von M. Tichanoff aus Wjatka. Hamburger Staatsarchiv E20.

⁷⁵ Brief an Janka Levankowska (wie Anm.71).

Eltern waren beruhigt, wenngleich die Schwierigkeiten sich fortsetzten, denn das Kind würde „zu früh“ kommen. Aus diesem Grund sollte es nicht in Hamburg zur Welt kommen. Ende Mai 1916 zog das Künstlerpaar nach Bayern und wohnte zunächst in Wolfratshausen im Isartal⁷⁶, später in München. Dann wurde auch Ahlers-Hestermann zum Militärdienst eingezogen, jedoch nicht an die Front geschickt, sondern im Bürodienst in Hamburg als Zensor französischer Briefe eingesetzt.

Geburt und Tod des ersten Kindes

Povòrina war in Bayern die meiste Zeit allein, doch war Ahlers-Hestermann in München, als im Oktober ihr Sohn Andreas geboren wurde. „Die Geburt war schwer, aber als ich mich über die aus tiefer Narkose Erwachende beugte, leuchtete bei dem Wort »ein Junge« solch ein Übermaß von Glück in dem aus jenseitiger Welt zurückkehrenden Blick, wie ich es in meinem Leben niemals wieder (...) gesehen habe.“⁷⁷ Das Neugeborene erkrankte kurz nach der Geburt an einer Lungenentzündung.⁷⁸ Weil Ahlers-Hestermann nicht kommen konnte reiste seine Schwester nach München, um Povòrina zu helfen. Anfang Dezember – kurze Zeit vor seinem Tod – schrieb die Künstlerin in einem Brief an Anita Rée über ihren Sohn: „Die letzte Zeit war es ihm schlimmer, ein Schnupfen, eine kleine Veränderung in der Nahrung verursachten graue Abmagerung und Schwäche. Er ist noch zu schwach, so empfindlich, wiegt so wenig, daß alles ihm eine Lebensgefahr sein kann. Nur die Wunde heilt gut zu, u. es sind hoffentlich keine Komplikationen zu befürchten. Wir hüten ihn auch wie nur möglich. Er liegt jetzt in

⁷⁶ Friedrich Ahlers-Hestermann berichtet in einem Brief vom 30. Mai 1916 an Anita Rée von dem Wohnsitz in Bayern: „Meine Frau hat in Wolfratshausen – Maidach (Isartal) bei Czaneck eine Stätte gefunden, wo es ihr sehr wohlgefällt. Sie hat erst recht viel gesucht, dieses Haus gefiel ihr in der Lage so gut, daß sie die Leute, die eigentlich gar nicht vermieteten, darum gebeten hat (...) ja neuerdings kocht die Frau sogar für Schura [so wurde Povòrina von ihren Freunden genannt A.M.].“ Zitiert nach Bruhns, Anita Rée (wie Anm.67) S.202.

⁷⁷ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.276.

⁷⁸ Hinweis von Tatiana Ahlers-Hestermann, Tonbandmitschnitt September 1996.

einem grauen Extra-Zimmer, hat eine Pflegerin für sich, die manchmal 7 Mal in der Nacht zu ihm aufstehen muß, bekommt Ammenmilch, u. ich darf länger bei ihm bleiben. (...) Was eine Mutter empfindet, wenn ihr ihr einziges, das ganze lange Leben ersehnte Kind entrissen wird, hilflos das arme Körperchen sich in Schmerzen reckt – das ist gar nicht zu sagen. Gott gebe es niemandem zu erleben ... U. wieviele Mütter müssen jetzt ihre erwachsenen Söhne dem unnötig-grausamen Tod des Krieges hingeben u. die Männer. Noch mehr schmerzt mir, quält mich jedoch der Schmerz der ärmsten. Man kann jetzt wahrhaft nicht mehr die schönen Künste treiben.“⁷⁹ Es gibt eine einzige Bleistiftzeichnung ihres Sohns Andreas vom 12. November 1916. Nach dem Tod kehrte Povòrina nach Hamburg zurück und lebte einige Monate bei den Eltern Ahlers-Hestermanns, dann begann eine langwierige Wohnungssuche unterbrochen von Reisen nach Berlin.

⁷⁹ Zitiert nach Bruhns, Anita Rée (wie Anm.67) S.204.

2.4 Hauptwohnsitz Hamburg 1917 – 1928

Die lange Zeit des Vagabundierens endete, als Povòrina und Ahlers-Hestermann am 6. Oktober 1917 ihre erste gemeinsame Wohnung im Steintorweg 2 in der Nähe des Hauptbahnhofs bezogen. So sehr wie sich Povòrina diese Form der Unabhängigkeit gewünscht hatte, so problematisch gestaltete sich dann die Frage der Haushaltsführung. Gewöhnt an Personal und ausgestattet mit einem ausgeprägten künstlerischen Ehrgeiz nahm Povòrina nie die klassische Rolle der Hausfrau an. Ahlers-Hestermann nannte ihren ersten gemeinsamen Haushalt improvisiert und von „bohemehafter Unzulänglichkeit“⁸⁰. An anderer Stelle sprach er von einer „Krise in der Bedienungsfrage“⁸¹. Außer in den schlimmsten Notzeiten gab es ein Hausmädchen, doch in den Briefen aus allen Jahrzehnten ist immer wieder von Problemen mit dem Haushalt und neuen Angestellten die Rede. Die Haltung Povòrinas war dabei weniger emanzipiert als vielmehr russisch-großbürgerlich. Sie opponierte nicht gegen die Rollenverteilung, sie wollte vielmehr wie in ihrer Heimat üblich ein offenes, gastfreundliches und zugleich perfekt organisiertes Haus führen.⁸² Das sollte allerdings nicht zu Lasten ihrer künstlerischen Arbeit gehen. In diesem Anspruch lag ein Widerspruch, mit dem die Künstlerin permanent haderte.

Viel Zeit investierte sie in die Ausrichtung von Essen und kleineren Gesellschaften mit Künstlern, Sammlern und Kunstvermittlern. Die Teilnahme am kulturellen und gesellschaftlichen Leben der Hansestadt war unumgänglich, wollte das Paar doch als freie Künstler leben.

⁸⁰ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.277.

⁸¹ Ahlers-Hestermann, Vorwort zu der Ausstellung Alexandra Povòrina (wie Anm.16) ohne Seitenangaben.

⁸² Ahlers-Hestermann schrieb beispielsweise über den Haushalt von Povòrinas Vormund in Sankt Petersburg: „Die weitläufige, großräumige Wohnung (...) war von gemütlicher Eleganz. Im Eßzimmer stand stets ein langer gedeckter Tisch, denn es kamen zu fast jeder Mahlzeit erwartete und unerwartete Gäste, ganz zwanglos und durchaus nicht immer rechtzeitig. Frau Tropowitz würde verzweifelt gewesen sein, und ihre Köchin hätte gekündigt.“ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.253.

Eine „Hamburger“ Künstlerin

Ahlers-Hestermann schrieb über diese Zeit: „Das Steckrübenjahr und das plötzliche Verschwinden aller Gegenstände aus den Läden begleitete den Beginn unserer Selbständigkeit, aber auch Ausstellungen, Erfolge und Verkäufe an Museen.“⁸³ Povòrina etablierte sich als „Hamburger“ Künstlerin und nahm von 1915 bis zum Kriegsende jährlich an den größeren Ausstellungen in der Stadt teil. Die Kunstkritiker bewerteten ihre Arbeit überwiegend positiv und sie galt als eine der besten Malerinnen der Stadt. „Unter den Malerinnen steht die pariserisch-russische Hamburgerin A. Povorina (die ich schon nachdrücklich gewürdigt habe) als eigenwilliges und harmonisches Talent obenan.“⁸⁴ Verkäufe sind in dieser Zeit fast nicht dokumentiert, doch die Ausstellung „Werke neuerer Kunst in Hamburger Privatbesitz“ von 1917 belegt, daß die Künstlerin schon Sammler gefunden hatte. Drei ihrer Bilder von verschiedenen Besitzern wurden in der Hamburger Kunsthalle gezeigt.⁸⁵ 1918 kaufte Gertrud Troplowitz ein Blumenstilleben – sicherlich ein Erfolg für Povòrina, denn der Fabrikant und Beiersdorff-Gründer Oscar Troplowitz gehörte zusammen mit seiner Frau zu den wichtigsten Kunstsammlern der Stadt.⁸⁶ Es bestand eine enge Verbindung zwischen dem Künstlerpaar und der Familie Troplowitz; Ahlers-Hestermann stand beratend beim Aufbau der Sammlung zur Seite.

⁸³ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.277.

⁸⁴ Kritik von Anton Lindner der Ausstellung des Bundes niederdeutscher Künstlerinnen in der Galerie Commeter, ohne Datum, Neue Hamburger Zeitung 1916.

⁸⁵ Es handelte sich um die Werke: Das Erwachen der Straße (Besitz Bertha Rohlsen), Landschaft (Besitz Carl Elkan) sowie Alte Frau (Besitz M. Brosowski). Die Werke sind im Werkverzeichnis unter der Nummer XI „Hinweise auf Werke“ aufgeführt.

⁸⁶ Das Blumenstilleben befindet sich heute in Privatbesitz: „Blumenstilleben“ (Wv-Nr. G 16). Über das Gemälde schreibt Gertrud Troplowitz in einem Brief vom 16. November 1918 an Povòrina: „Der Tod von Nölken hat mich so erregt, daß ich ganz unfähig war, einen Gedanken zu fassen; aus diesem Grund habe ich Ihnen noch nicht für das wundervolle Bild gedankt. Es ist besonders gut gelungen und kann sich neben dem Blumenstück von Renoir sehen lassen ohne zu verlieren.“ Hamburger Staatsarchiv E20.

Integration in regionalen Künstlergruppen

Im letzten Kriegsjahr formierte sich die „Neue Gruppe Hamburg“ und trat im Mai mit einer Ausstellung in der Galerie Commeter an die Öffentlichkeit. Organisator war vermutlich Friedrich Ahlers-Hestermann. In seinem Taschenkalender sind auf einem beiliegenden Zettel die Namen der ausstellenden Künstler und teilweise auch deren Werke vermerkt. In der „Neuen Gruppe Hamburg“ waren die meisten der Malerinnen und Maler versammelt, die sich in den Kriegsjahren zum gemeinsamen Arbeiten getroffen hatten. Dazu zählten neben Alexandra Povòrina, Gretchen Wohlwill, Alma del Banco und Marie Galimberti selbstverständlich auch Ahlers-Hestermann sowie sein Jugendfreund Franz Nölken, der einige Monate später im Krieg fiel. Der erhaltene Zettel zeigt, daß Povòrina mit sechs Gemälden vertreten war, die offenbar sorgfältig zusammen von dem Künstlerpaar ausgewählt worden waren. Zehn Bilder standen in der engeren Wahl, darunter sechs Landschaftsbilder aus Blankenese und einige Porträts.⁸⁷ Die Bilder aus jenen Jahren – vor allem die Blankenese-Motive – markieren den Abschnitt, in dem sich die beiden Maler künstlerisch in ihrer Verehrung für Cézanne und der Auseinandersetzung mit seinen gestalterischen Prinzipien besonders nahestanden.

Die „Neue Gruppe Hamburg“ existierte nur kurze Zeit, denn schon im Sommer 1919 schloß sie sich der neu gegründeten „Hamburgischen Sezession“ an. Auch Povòrina gehörte in diesem Jahr der Sezession an, sie nahm jedoch nicht an der ersten Ausstellung teil. Auseinandersetzungen in der Gruppe waren der Grund dafür, daß sie schon bald zusammen mit zwölf anderen

⁸⁷ Aufgelistet sind die folgenden Werke: Landschaft Blankenese (Kunsthalle) +, Landschaft Blankenese (Spritzenhaus), Landschaft Blankenese (Strand mit rosa Schiff) +, Landschaft Blankenese (Strand mit Bäumen) ?, Landschaft Blankenese (Kleine Treppe), Landschaft Blankenese (Goldfischteich) +, Gorkibild, Knabe mit aufgestütztem Arm +, Blasser Knabe Profil (durchgestrichen) Pelzynski +, Kleiner alter Kopf, Russin (Pappe). Die mit dem Pluszeichen (+) markierten Arbeiten waren offenbar für die Ausstellung vorgesehen. Zettel eingelegt in dem Kalender von 1918, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

Künstlern aus der Sezession austrat.⁸⁸ Ihr Mann blieb dagegen Mitglied. Vielleicht vermittelte er in dem Streit, denn von der 2. Sezessionsausstellung an zeigte sie während der Hamburger Jahre außer 1925 ihre Bilder in diesem Künstlerverband. Mitglied wurde sie jedoch erst wieder 1929 und blieb es bis zur Auflösung 1933. Zusammenfassend läßt sich feststellen, daß die „Hamburgische Sezession“ für die Künstlerin in erster Linie ein Ausstellungsforum war. Anders als ihr Mann, der ab 1923 Vorsitzender war, engagierte sie sich nicht innerhalb der Gruppe. Auch an anderen Zusammenschlüssen beteiligte sie sich nicht, wie beispielsweise am Künstlerrat nach dem Ende des Ersten Weltkrieges.⁸⁹ Dies ist deshalb hervorzuheben, weil ihre weitere Vita zeigt, daß sie durchaus Interesse an Künstlergruppen hatte. Obwohl sie mit zahlreichen hanseatischen Künstlerinnen und Künstlern befreundet war, fühlte sie sich der Stadt und ihrer Kunstszene nie richtig verbunden.

Die anstrengende Romantik des Familienlebens

Am 28. März 1919 wurde in Hamburg ihre Tochter Tatiana geboren. Die Familie suchte eine neue Wohnung in der Hansestadt, aber Povòrina bemühte sich auch um einen Umzug nach München. Ahlers-Hestermann war offenbar ebenfalls nicht abgeneigt und beide knüpften Kontakt mit dort lebenden Künstlern.⁹⁰ Doch zunächst bewohnten sie im Sommer übergangs-

⁸⁸ Siehe dazu Roland Jaeger und Cornelius Steckner, Zinnober. Kunstszene Hamburg 1919-1933, Hamburg 1983, S.197 und Friederike Weimar, Die Hamburgische Sezession 1919-1933, Fischerhude 2003.

⁸⁹ Ahlers-Hestermann nahm dagegen an den zahlreichen Versammlungen der Künstler teil. Belegt wird dies durch die Eintragungen in seinem Kalender.

⁹⁰ Ahlers-Hestermann wurde von einem Freund aus der Pariser Zeit, Dr. Kauders, informiert, wer sich alles in München aufhielt. Undatierte Karte an Ahlers-Hestermann vom Sommer 1920. Hamburger Staatsarchiv D394. „In München sind im Sommer allerlei Genossen früherer Tage aufgetaucht. Fiori auf dem Ammersee in seinem Rennboot allen vorsehend und den von Ihnen und Scheffler aufgedrückten Stempel mit etwas leidender Würde tragend. Roche seit Monaten bei Hessel will Völker verbrüdernd helfen, Uhde von einem jugendlichen Schriftleiter begleitet, Wätjen, Laurencin, Münchhausen elegant und lebemannisch.“ Ahlers-Hestermann war offenbar vor allem wegen des Kontakts zu befreundeten Malern aus der Pariser Zeit gerne bereit, nach München zu ziehen.

weise ein Haus am Strandweg in Blankenese; ab September mieteten sie sich am Bours Park ein. In dieser Zeit intensivierte sich der Kontakt zu Ida und Richard Dehmel, die ebenfalls in Blankenese wohnten.⁹¹

Das Familienleben in der Idylle an der Elbe machte Povòrina jedoch nicht glücklich, und sie lebten dort alles andere als komfortabel. „Wir haben den ganzen Winter in einem Zimmer gehaust. Die Heizungsverhältnisse waren in Hamburg schlimmer als woanders.“⁹² Arbeiten konnte sie offenbar kaum; zum einen fehlte das Atelier, zum anderen kümmerte sie sich um das Baby, das in den schwierigen Verhältnissen oft krank war. „Etwas malen kann man nicht, das ist schrecklich, reißt einen vollständig auseinander, man ist drin oder man ist nicht drin. Ich schöpfe meine innere Kraft aus der Anthroposophie (...)“⁹³ Die Übersiedlung nach München schien ihr ein Ausweg zu sein, doch zahlreiche Probleme stellten sich in den Weg. Die Malerin Maria Elkan schilderte in einem Brief die Schwierigkeiten, eine Wohnung zu finden sowie die bürokratischen Hindernisse in der bayerischen Hauptstadt. Sie bot ihre Hilfe dabei an, Anträge zu stellen. Nicht unterstützen konnte oder wollte sie Povòrina dagegen bei der Suche nach Kontakten, die sie besonders interessierten: „Über Theosophen und malende und nicht malende Russen habe ich mich noch nicht unterrichten können.“⁹⁴ Ahlers-Hestermann trat in Kontakt zu dem in München lebenden Rudolf Levy, den er aus der Pariser Dòmiers-Zeit kannte. Im Juni reiste er nach München, um dort ein Haus oder eine Wohnung zu suchen. Er berichtet in seinen Briefen von zu hohen Preisen und seinem Versuch, in Dachau ein Haus zu finden.⁹⁵

⁹¹ Im Nachlaß Ida Dehmels in der Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg sind einige Briefe Povòrinas erhalten, die den Kontakt belegen.

⁹² Nicht abgeschickter, undatierter Brief Povòrinas an Frau Dibbern (um 1920), Hamburger Staatsarchiv E20.

⁹³ Brief an Frau Dibbern (wie Anm.92).

⁹⁴ Brief von Maria Elkan aus München vom 24. Februar 1920 an Alexandra Povòrina. Hamburger Staatsarchiv E20.

⁹⁵ In einem Brief an Povòrina vom 23. Juni 1920 schreibt Ahlers-Hestermann, daß er ein Haus mit schönem Atelier direkt neben dem des Dòmiers-Künstlers Vrieslander gefunden hätte. Hamburger Staatsarchiv E16.

Povòrina verweigerte ihre Zustimmung: „Kaufe bitte keine Häuser in Dachau, es wäre Blankenese, also das Schlimmste in der Welt. Das wäre wie Hamburg, weiter deutsche Hausfrau. Du glaubst mir immer nicht, wenn ich sage, ich kann nicht mehr so und in Hamburg leben. Mein letzter Rettungsversuch ist von hier wegzukommen. Die Idee hierzubleiben macht mich einfach toll. Fortwährend muß ich daran denken. Ich kann nicht arbeiten, nicht lesen, ich sehe und höre nichts, ich weiß daß das (Hamburg) mir Tod ist. Wenn Du auch darüber lachst. Aber dann besser ein rascher als dieses häßliche Hinsiechen. Also – laß mich sterben oder – in Pension ziehen, um zu versuchen, ob es ein menschliches Leben noch gibt.“⁹⁶ Der übertriebene Pathos ist typisch für die temperamentvolle Künstlerin, doch drückt sich ihre Verzweiflung deutlich aus. Sie suchte nach Lösungen, um in ihrer künstlerischen Tätigkeit weiterzukommen. Eine Idee war die Auflösung des Haushaltes, um in einer Pension ohne hausfrauliche Verpflichtungen leben und arbeiten zu können.

Letztlich scheiterte der Versuch, nach München zu ziehen. Nicht zuletzt war das bayerische Konkubinatsgesetz der Grund dafür, wie Ahlers-Hestermann von einem Beamten des Wohnungsamtes erfuhr. „Denn wenn er auch alles »menschlich durchaus verständ«⁹⁷, so könnte er doch kaum die Einreiseerlaubnis für Dich erteilen, zumal in Bayern als einzigem deutschen Staat das Konkubinatsgesetz noch in Kraft geblieben ist. Das heißt, wir können wegen Zusammenlebens bestraft (!) werden und gezwungen werden nicht in demselben Hause zu leben.“⁹⁷ Die Einreiseerlaubnis war deshalb ein Problem, weil Povòrina noch immer die ungarische Staatsangehörigkeit hatte. So wurde nichts aus dem ersehnten Ortswechsel, doch zog die Familie schon im Oktober 1921 von Blankenese zurück nach Hamburg in das jüdisch ge-

⁹⁶ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann vom 22. Juli 1920, Hamburger Staatsarchiv D390.

⁹⁷ Brief von Ahlers-Hestermann (wie Anm.95).

prägte Viertel am Grindelberg. Povòrina zog die vielen Facetten des städtischen Lebens der gepflegten Idylle vor.

Studienreisen mit Künstlerfreunden

Von 1921 an unternahm das Künstlerpaar mehr und mehr Reisen – immer wieder gab es kurze Aufenthalte in Berlin und Besuche bei Freunden, aber auch einmal jährlich eine circa sechs Wochen dauernde Studienfahrt nach Süddeutschland. Diese Reisen verschafften Povòrina die Möglichkeit zu konzentriertem und produktivem Arbeiten, nicht zuletzt deshalb, weil sie ihre Tochter nicht mitnahm. Sie begleitete ihren Mann, der mit seinen Schülerinnen aus der Malschule Gerda Koppel zum Landschaften fuhr. Außerdem reisten häufig befreundete Künstlerinnen und Künstler mit oder man traf sich zum gemeinsamen Arbeiten, so daß die Aufenthalte in Süddeutschland den Charakter von Künstler-Sommerkolonien bekamen. Das gilt besonders für die Jahre 1922 und 1923 in Wertheim und Hartheim. Die vermutlich erste dieser Studienfahrten ging 1921 nach Dilsburg bei Heidelberg. Es läßt sich nicht nachvollziehen, ob auch an dieser Reise schon andere Maler teilnahmen, denn die Notizen von Ahlers-Hestermann geben keinen Aufschluß darüber. Sie zeigen aber deutlich, daß sich in dem folgenden Jahr der Kontakt zu einer ganzen Reihe von Künstlern intensivierte. Für lange Jahre sehr wichtig war die Verbindung nach Fischerhude zu Clara Rilke-Westhoff und ihrem Bruder Helmut Westhoff sowie den Künstlerinnen und Künstlern im Umkreis der Familie des Malers Heinrich Breling.⁹⁸ Dazu zählen die Tochter Louise Breling mit ihrem Ehemann Otto Modersohn sowie die jüngste Breling-Tochter Olga, die den Keramiker Bontjes van Beek heiratete. Zu dem Kreis gehörten außerdem als häufige Gäste in Fischerhude der Maler Fritz Mühsam⁹⁹ und seine Frau Eva sowie Marie

⁹⁸ Zu dem Künstlerkreis in Fischerhude, siehe: Wolf-Dietmar Stock, Werner Wischnowski, Fischerhude. Künstler in der Stille, Fischerhude 1986.

⁹⁹ Zwischen dem Maler Fritz Mühsam (1881-1946) und Povòrina bestand über einige Jahre ein enger Kontakt. Erhalten sind zahlreiche Briefe Mühsams, die den künstlerischen

Galimberty. Vom 18. Mai bis 3. Juni 1922 ist der erste Aufenthalt von Friedrich Ahlers-Hestermann in Fischerhude dokumentiert, drei Tage später reiste er zusammen mit seiner Frau und Marie Galimberty erneut für knapp zwei Wochen zum Arbeiten an die Wümme; dann wieder im August.¹⁰⁰ Ende August brach Ahlers-Hestermann mit seinen Schülerinnen nach Wertheim am Main auf. Offenbar war in Fischerhude die Idee geboren worden, das gemeinsame Arbeiten in Franken fortzusetzen, denn dorthin folgten die Modersohns sowie Povòrina und Galimberty. Es war vermutlich die tschechische Malerin, die für eine Erweiterung des Kreises sorgte: Aufgrund der bekannten biographischen Daten kann eigentlich nur sie das ungarische Malerehepaar Margit Gráber und Csaba Vilmos Perlrott eingeladen haben, das sie zumindest seit dem Aufenthalt in der Kecskeméter Künstlerkolonie kannte. Perlrott ist für die ungarische Malerei des 20. Jahrhunderts von Bedeutung.¹⁰¹ Auch der kurze Besuch von der Würzburger Malerin Gertraud Rostosky in Wertheim kam wahrscheinlich aufgrund einer Einladung der Galimberty zustande. Vor allem die Modersohns, aber auch Ahlers-Hestermann und Povòrina blieben einige Zeit in Kontakt mit ihr. So traf in Wertheim eine internationale und ganz heterogene Gruppe von Künstlerinnen und Künstlern zusammen, die tatsächlich den Charakter einer Künstlerkolonie hatte.¹⁰² Die Tagebuchaufzeichnungen von Otto Modersohn geben

Austausch zwischen den beiden Künstlern belegen (Hamburger Staatsarchiv E20). Der Nachlaß des in Paris gestorbenen Malers ist verschollen und somit die Briefe Povòrinas.

¹⁰⁰ In der Literatur findet sich immer wieder der Hinweis, daß Ahlers-Hestermann und Povòrina sich in diesem Jahr fünf Monate in Fischerhude aufgehalten hätten. Dies wird durch die Eintragungen in den Taschenkalendern Ahlers-Hestermanns widerlegt. Vergleiche: Stock, Wischnowski, Fischerhude (wie Anm.98) S.42-43.

¹⁰¹ Siehe dazu u.a. in: *The Hungarian avant garde; the Eight and the Activists*, Katalog der Ausstellung im Arts Council of Great Britain, London 1980.

¹⁰² Bislang fand diese Künstlerkolonie und die Verbindung zu ungarischen Avantgarde-Künstlern nur wenig Aufmerksamkeit. Jörg Paczkowski leistete einen ersten wichtigen Beitrag mit seinem Aufsatz: *Wie köstlich der anregende künstlerische Verkehr*, in: Otto Modersohn. Fischerhude 1908-1943, Katalog der Ausstellung in Fischerhude 1992, S.85-88. Eine ausführlichere, unveröffentlichte Fassung des Aufsatzes stellte mir der Autor freundlicherweise zur Verfügung. Siehe dazu auch: Otto Modersohn und Louise Modersohn- Breling. *Die Reisen nach Franken 1916-1927*, Otto Modersohn Museum Fischerhude 2001. Informationen über das künstlerische Umfeld von Gertraud Rostosky,

Einblick in die künstlerischen Themen, mit denen man sich in Wertheim auseinandersetzte: „Zusammenfassung in Form und Farbe, ist das Hauptmittel ein Bild stark zu machen. (...) Ein Klang, nicht soundso viele. Mit je weniger man auskommt, desto besser. (...) Hestermanns haben auch dieses Bestreben.“¹⁰³ Ein Brief des Malers an Friedrich Ahlers-Hestermann spiegelt die freundschaftliche und künstlerisch fruchtbare Arbeitsatmosphäre in diesem Sommer: „Auch unsere Gedanken weilen noch täglich in Wertheim. Und ich bin Ihnen wirklich dankbar für die nähere Bekanntschaft mit dem Orte, der uns soviel künstl. Anregung gebracht hat. Auch ich habe so sehr das kameradschaftliche Zusammenarbeiten mit Ihnen und Ihrer verehrten Gattin u. d. anderen Kollegen genossen, mehr als ich sagen kann. Dadurch wird mir der Sommer unvergeßlich sein. Das habe ich mir oft gewünscht u. fast nie gehabt. Wie grau und eintönig fließen jetzt die Tage dahin verglichen mit jenen.“¹⁰⁴

So wie die Freundschaft zu den Modersohns, blieb auch die gute Verbindung zu Perlrotts bestehen. Die Künstler nutzten auf beiden Seiten den Kontakt, um in den Heimatländern der Freunde auszustellen und zu verkaufen. Dies zeigt ein Brief von Csaba Vilmos Perlrott an Povòrina vom 4. November 1922: „Die Bilder von Hamburg sind angekommen. Wir waren wirklich überrascht, wie gut sie sind. Fräulein Wohlwill und Fräulein Telge sind wirklich talentiert, von Ihren Arbeiten wissen Sie schon unsere Meinung. Wir haben auch Herrn Rovais aus der Slowakei gleich geschrieben, wie gut die Bilder sind, und er soll noch mehr kaufen.“¹⁰⁵ Auf der anderen Seite waren Perlrott und Margit Gráber zu Gast in Hamburg und Friedrich Ahlers-Hestermann vermittelte mit großer Wahrscheinlichkeit die Teil-

die ebenfalls mit Marie Galimberti befreundet war, in: Brigitte Kleinlauth, Gertraud Rostosky (1876-1959), Städtische Galerie Würzburg 1998.

¹⁰³ Zitiert nach: Otto Modersohn (wie Anm. 102) S.110.

¹⁰⁴ Brief von Otto Modersohn an Friedrich Ahlers-Hestermann vom 13.11.1922, Nachlaß Friedrich Ahlers-Hestermann D397.

¹⁰⁵ Brief von Perlrott aus Frankfurt am Main an Povòrina vom 4. 11. 1922, Hamburger Staatsarchiv E20.

nahme der beiden Künstler an der Internationalen Kunstausstellung 1927 in Hamburg.¹⁰⁶

Die Künstlerinnen und Künstler der Wertheimer Sommerkolonie waren so motiviert von ihrem gemeinsamen Arbeiten in Franken, daß vermutlich bis auf Perlotts alle wiederkamen. Die Modersohns verbrachten den folgenden Sommer dort und auch Friedrich Ahlers-Hestermann fuhr mit seinen Schülerinnen an den Main, diesmal jedoch nach Hartheim unweit von Wertheim. Povòrina reiste dorthin, unsicher ist dagegen, ob ihre Freundin Galimberti ebenfalls kam.¹⁰⁷ Auf jeden Fall stieß mit Fritz Mühsam und seiner Frau ein weiterer Künstler aus dem Fischerhuder Umkreis hinzu. Er schrieb eine Karte nach Hartheim und kündigte sein Kommen zum gemeinsamen Arbeiten an. „Ich freue mich, sie beide bald wiederzusehen + mit Ihnen herrliche + unvergessliche Werke in die krause Welt zu setzen. Ach könnten wir doch in diesem Chaos ein paar harmonische klangvolle Wochen erleben.“¹⁰⁸ Über den Aufenthalt in Hartheim ist wenig bekannt; es gibt keine Dokumente darüber, ob sich die Erwartungen an die Künstler-Sommerkolonie erfüllten.

Christian Science

Es ist auffällig, daß die Künstlerinnen und Künstler aus dem Fischerhuder Umkreis neben ihrer Freundschaft die Orientierung an der „Christian Science“ verband. Dazu zählten mit Sicherheit das Ehepaar Mühsam, Clara

¹⁰⁶ Ahlers-Hestermann war bei der Organisation der Ausstellung für die Auswahl von Künstlern aus Frankreich, Spanien, Italien, Rußland und Polen verantwortlich; der ihm gut bekannte Hofrat Brodersen u.a. für Ungarn.

¹⁰⁷ Die Kalender Ahlers-Hestermanns geben Aufschluß über den Zeitraum, den Ahlers-Hestermann und Povòrina dort verbrachten: Am 3. August reiste Ahlers-Hestermann nach Süddeutschland, Povòrina hielt sich zu diesem Zeitpunkt mit Galimberti in Fischerhude auf. Sie folgte nach Hartheim und blieb bis in den Oktober hinein dort, da sie erst am 14. Oktober ihre Tochter von der Betreuung bei Freunden in Edewecht abholte.

¹⁰⁸ Mühsam bezieht sich offenbar auf die fortschreitende Inflation, die erhebliche Probleme im Alltag mit sich brachte. Undatierte Karte von Mühsam an Povòrina nach Hartheim/Baden, Hamburger Staatsarchiv E20.

Rilke-Westhoff¹⁰⁹ und Alexandra Povòrina. Wer damit als erstes in Berührung kam und ob weitere Künstler aus dem Kreis Anhänger der von Mary Baker-Eddy gegründeten Religionsgemeinschaft waren, läßt sich nicht sagen. Auf jeden Fall machte Eva Mühsam Povòrina mit der in Deutschland „Christliche Wissenschaft“ benannten Organisation bekannt. „Schon in Harthem wollten wir Ihnen von der Chr. W. sprechen und trauten uns nicht, wir sind beide jahrelang jeden Sonntag + jeden Mittwoch in die Versammlungen gegangen, halten den Herold seit Jahren, waren auch zusammen hier in der Glacisstraße. Die Lehren der Chr. W. sind mir ein unverlierbarer Besitz geworden; ich bin nicht mehr (oder nie gewesen) Anhänger dieser Sekte, weil mich vieles sehr abstößt & kann daher sagen, dass die Chr. W. für mich der Weg zum neuen Testament oder zum Christentum gewesen ist ...“¹¹⁰ Es ist auffallend, daß die Thesen der Christian Science auch andere Künstler und Intellektuelle ansprachen: Matisse beschäftigte sich, angeregt durch eine Schwägerin Gertrude Steins, ebenso damit wie Gabriele Münter, die auf einer Amerikareise die Lehren der Religionsgemeinschaft kennenlernte.¹¹¹ Mary Baker-Eddy gründete 1892 die erste Gemeinde der Christian Science, die in dem christlichen Glauben wurzelte, sich jedoch durch den starken Akzent auf die Methoden der „geistigen Heilung“ definierte. Die Ideen der Christian Science basieren auf dem Buch der Amerikanerin „Science and health“, das 1875 zum ersten Mal veröffentlicht wurde. Faszinierend war für die Künstler offenbar die Vorstellung, daß Krankheit sowie alle Hindernisse und Probleme durch positives Denken und den Glauben überwunden werden können.¹¹² All diese negativen Dinge ha-

¹⁰⁹ Über den Kontakt von Clara Rilke-Westhoff zur Christian Science, in: Sauer, Clara Rilke-Westhoff (wie Anm.23) S.66-67.

¹¹⁰ Brief von Eva Mühsam vom 17.3. vermutlich 1926 aus Dresden an Povòrina, Hamburger Staatsarchiv E20.

¹¹¹ Siehe dazu: Gisela Kleine, Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares, Frankfurt a. Main und Leipzig 1994, S.247.

¹¹² Zum Thema Christian Science siehe Gary L. Ward, Christian Science: Controversial and polemical pamphlets, New York 1990.

ben nach Baker-Eddy nur dann Einfluß auf den Menschen, wenn man es zuläßt. Sie stand mit der Überwindung einer schweren Krankheit und ihrem eigenen Lebenslauf sozusagen als Beweis für diese Denkweise. Alexandra Povòrina identifizierte sich sehr stark mit dieser Idee der Christian Science. Sie hoffte mit den Methoden der geistigen Heilung ihre eigene Lebenssituation verbessern zu können. In den 20er Jahren traten bei ihr mehr und mehr gesundheitliche Probleme auf, die größtenteils auf eine Tuberkulose-Erkrankung in ihrer Jugend zurückzuführen waren.¹¹³ Hinzu kamen die bereits angesprochenen Schwierigkeiten mit der künstlerischen Arbeit sowie ihren Verpflichtungen im Haus und als Mutter. Wenn sie auch Kollegen wie Gretchen Wohlwill¹¹⁴ oder in späteren Jahren ihre Schülerinnen in langen Briefen von den Möglichkeiten der geistigen Heilung zu überzeugen versuchte, so darf man die Verbindung zur Christlichen Wissenschaft nicht überbewerten. Povòrina war in Sachen Religiosität und Spiritualität Eklektizistin und übernahm aus der Anthroposophie ebenso Ansätze, die ihr weiterhalfen, wie aus der russisch-orthodoxen Kirche oder aus asiatischen Religionen. „Lebenslange Gottsucherei“¹¹⁵ nannte Ahlers-Hestermann einmal etwas salopp das Interesse Povòrinas an religiösen Weltanschauungen und Transzendenz.

¹¹³ Povòrina mußte aufgrund ihrer Beschwerden Kuraufenthalte einlegen, beispielsweise 1922 in Schesel bei Hannover. Ein Brief aus dem Jahr 1925 an Ahlers-Hestermann verdeutlicht die Schwere ihrer Erkrankung: „(...) ich habe Schmerzen in der Schulter u. spucke zuweilen etwas Blut. Zuerst in der Nacht war ich erschrocken, aber jetzt habe ich mich gewöhnt, es ist nicht schlimm, nur kleine Stücke“. Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

¹¹⁴ Povòrina versuchte Gretchen Wohlwill dazu zu bewegen, bei der Lösung ihrer Probleme auf die Christian Science zu vertrauen. Sie muß so beharrlich gewesen sein, daß Wohlwill in einem Brief das Thema sehr deutlich beendete: „Ich will aber den Weg, wie ich zur Heilung gelangen kann, nicht mehr zum Gegenstand der Diskussion machen, und so will ich es mir denn auch schon diesmal versagen, Ihnen einige sehr wesentliche Einwendungen, die ich Ihnen auf Ihre Briefe machen könnte, zu schreiben. Wir wollen uns ja auch nicht weh tun.“ Brief von Gretchen Wohlwill vom 21.12.28 an Povòrina, Hamburger Staatsarchiv E20.

¹¹⁵ Friedrich Ahlers-Hestermann, Povòrina 1885-1963, Typoskript, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann, S.5. Es handelt sich um eine leicht veränderte Fassung des Vorworts zu der Ausstellung Alexandra Povòrina (wie Anm.16).

Kontakte zu Kunstsammlern

In Hamburg arbeiteten Friedrich Ahlers-Hestermann und Alexandra Povòrina daran, sich als freie Künstler zu etablieren. Sie schafften sich einen Kreis von Sammlern, die regelmäßig Werke von beiden Künstlern erwarben. Hilfreich war dabei das hohe Ansehen, das Ahlers-Hestermann seit langen Jahren genoß, sowie sein Engagement in der Kunstszene der Stadt. Doch auch Povòrina fand einen Kreis von Sammlern und erzielte gute Verkaufserfolge. Belegt wird dies von einigen Eintragungen Ahlers-Hestermanns in seinen Taschenkalender, die jedoch vermutlich nicht vollständig sind.¹¹⁶ Zu den Sammlern Povòrinas zählten die Hamburger Familien Jaffé, Huth, Alport, Samson in Rissen, Vollmer und Consul Breymann in Reinbek sowie Wiesner. Auch die zuletzt in der Hamburger Kunsthalle gewürdigte Emmy Ruben besaß Arbeiten von Povòrina. Überwiegend verkaufte sie Stilleben und einige Landschaftsbilder sowie Porträts, die sie im Auftrag ihrer Sammler malte. Dazu reiste sie öfters für einige Tage zu den jeweiligen Auftraggebern.¹¹⁷ Sie erzielte Preise, die verhältnismäßig gering unter denen für die Arbeiten ihres Mannes lagen.¹¹⁸

Es ist vielleicht übertrieben von einer „Verkaufsstrategie“ zu sprechen, doch ganz gewiß dienten die zahlreichen Gesellschaften im Hause Ahlers-Hestermann der Pflege der gesellschaftlichen Kontakte insbesondere zu Sammlern, aber auch zu Künstlern, Literaten und Kunstsachverständigen. Ab 1923 häuften sich die Notizen über Gesellschaften, bei denen Ahlers-Hestermann zu- meist auch die Namen der Eingeladenen vermerkte. Gustav Pauli, Rosa

¹¹⁶ Ahlers-Hestermann notierte in seinen Kalendern Verkäufe in der Zeit zwischen 1923 und 1927 (circa fünf Werke pro Jahr). Doch fehlen u.a. Hinweise auf Verkäufe von Bildern aus Ascona im Jahr 1925.

¹¹⁷ Beispielsweise notierte Ahlers-Hestermann 1922 in seinen Kalender: 18.7. „Schura nach Rissen zu Samson“ und am 29. des gleichen Monats: „Bei Samsons Schuras Bild begutachtet“.

¹¹⁸ Als Beispiel dafür können Verkäufe des Künstlerpaares an Consul Breymann aus dem Jahr 1923 dienen: Ahlers-Hestermann erhielt für eine Landschaft 300 Goldmark und Povòrina für ein Porträt 280 Goldmark.

Schapiro und Erwin Panofsky gehörten ebenso zu den Gästen wie die Künstlerkollegen aus der „Hamburger Sezession“. Ein Kalendereintrag vom 23. Oktober 1921, als die Gesellschaften noch nicht so regelmäßig stattfanden, bestätigt die These der Verkaufsstrategie: „Bilder von Schura [so wurde Povòrina von ihren Freunden genannt A.M.] und mir verkauft (...) erst Gesellschaft, dann verkauft.“ Die Namen der Sammler sind notiert, unterstrichen wurden vermutlich die Namen der Käufer. Doch neben diesem Aspekt entsprachen die zahlreichen Einladungen auch dem Prinzip der Salons, wie sie von vielen Intellektuellen gerade auch in Rußland gepflegt wurden. Ebenso verkehrten Alexandra Povòrina und Friedrich Ahlers-Hestermann in den Salons der Hamburger Kunstszene, beispielsweise bei Margrit Durrieu.

Es muß noch auf einen weiteren wichtigen Sammler hingewiesen werden, den das Künstlerpaar 1923 kennenlernte. Der Kontakt könnte sowohl über Otto Modersohn als auch über den Hamburger Maler Paul Kayser zustande gekommen sein. Der Kieler Arzt Dr. Paul Wassily war Sammler aus Leidenschaft und als Maler erklärter Dilettant.¹¹⁹ Er kaufte nicht nach bestimmten Stilrichtungen, sondern Werke von Künstlerinnen und Künstlern, die er kennen- und schätzengeliebt hatte. Obwohl dies durch das Prinzip Zufall bestimmt wurde, baute er eine interessante und hochwertige Sammlung von annähernd 3.000 Werken auf, die jedoch im Zweiten Weltkrieg überwiegend zerstört wurde. Povòrina und Ahlers-Hestermann verband mit Wassily eine herzliche Freundschaft. Beide besuchten ihn regelmäßig in seinem Kieler Haus. Er hatte zwei Gästezimmer, die er den befreundeten Malern zur Verfügung stellte, mit der einzigen Auflage, daß sie dem als manisch beschriebenen Sammler kleine Skizzen in seine Fremdenbücher zeichnen mußten –

¹¹⁹ Über Paul Wassily: Kunst um 1900 in der Sammlung Dr. Paul Wassily, hrsg. von Klaus Lengsfeld, Husum 1984; Renate Jürgens, Der Kieler Arzt Dr. Paul Wassily (1868-1951) und seine Kunstsammlung: Zeugnisse deutscher Kulturgeschichte von der Jahrhundertwende bis zum 2. Weltkrieg, Kiel 1984 sowie Friedrich Ahlers-Hestermann, Dr. Wassily, Rede zum 80. Geburtstag des Sammlers, 1948, Typoskript, Nachlaß Friedrich Ahlers-Hestermann D 250.

eine Pflichtübung, die den besonderen Unwillen Povòrina hervorrief¹²⁰. Doch war sie gerne bei Wassily in Kiel, vielleicht auch deshalb, weil sie mit der Ostsee Erinnerungen an die Sommermonate ihrer Kindheit verband. Einmal reiste sie zusammen mit dem Freund und Sammler nach Fischerhude.¹²¹ Der Kontakt blieb auch bestehen, als das Künstlerpaar nach Köln übersiedelte. Wassily besaß eine größere Anzahl von Bildern der Künstlerin, von denen jedoch nur vier nicht zerstört wurden.¹²² Aus den Briefen von ihm an Povòrina geht hervor, daß sie – wie viele andere Maler auch – die Patientin von Wassily war. Er hatte sich bereits während seines Studiums der Homöopathie zugewandt und war als Arzt überregional bekannt. Povòrina sorgte auch dafür, daß von ihr geschätzte Künstler den Kieler Sammler kennenlernten. Paul Kayser berichtete ihr in einem Brief von einer solchen Vermittlung „Wassily kam zu mir von Löwengard, dem Ihre Empfehlung genützt zu haben scheint. Jedenfalls war Wassilis Kaufkraft derartig erschöpft, daß er für mich nichts mehr übrig hatte. Das nehme ich ihm nicht weiter übel; er hat nachgerade genug Kayser.“¹²³ Da auch Arbeiten von Marie Galimberti in Wassilys Besitz waren, kann man mindestens von einer zweiten Empfehlung ausgehen.

¹²⁰ Obwohl sie sich dem Willen Wassilys widersetzte, sind auch von ihr drei Einträge im Fremdenbuch erhalten. Das Buch befindet sich im Besitz der Kunsthalle Kiel.

¹²¹ Eintrag vom 5. Dezember 1926 im Taschenkalender von Ahlers-Hestermann.

¹²² Renate Jürgens nennt die vier Gemälde: „Stilleben mit Früchten“ (Wv-Nr. G 17), „Die Brücke“ (Wv-Nr. G 10) sowie zwei Stilleben in Privatbesitz, deren Verbleib nicht aufgeklärt werden konnte; Jürgens, *Der Kieler Arzt Dr. Paul Wassily* (wie Anm.119) S.33. Der Sammler muß darüber hinaus weitere Arbeiten besessen haben, auch abstrakte. Außerdem übernahm er vor dem Umzug nach Hamburg eigentlich ausrangierte Arbeiten, die er entgegen seiner Zusicherung aufhängte. Vgl. Ahlers-Hestermann, *Wassily* (wie Anm.119) S.5. Über den Ankauf dieser Werke schrieb Povòrina in einem Brief an Ahlers-Hestermann: „Wassily hat mich nun überrumpelt; gegen meinen Willen, aber mit dem Versprechen, nicht aufzuhängen, hat er 12 kleine Pappen u. abgespannte Leinwände von den ausrangierten Sachen gekauft.“ Brief vom Januar 1928, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

¹²³ Brief von Paul Kayser an Povòrina vom 21.12.1932, Hamburger Staatsarchiv, E20.

Charlottengrad in Berlin

In den frühen 20er Jahren war für Alexandra Povòrina Berlin mit seinem pulsierenden künstlerischen Leben ein wichtiger Flucht- und Bezugspunkt. Dort arbeiteten viele der Künstler, die Einfluß auf die Entwicklung der Moderne nahmen. Immer wieder reiste sie in die Hauptstadt der Weimarer Republik, besuchte Museen und Galerien und traf befreundete Künstlerinnen und Künstler. Sie nutzte die Auseinandersetzung mit den aktuellen Strömungen in der Kunst, um ihren eigenen Standpunkt zu prüfen und ihren Weg zu finden. Wenngleich sie sich öfters mit Galeristen traf, gibt es in dieser Zeit keine Hinweise auf Ausstellungen oder Ausstellungsbeteiligungen in der Metropole. 1923 berichtet sie von einer Berlin-Reise: „Gestern hatte ich wieder einen tollen Tag, wie alle, die Berlin gewidmet sind (...). An einem Tag sah ich Museum, 3 Kunstsalons, 1 Sammlung, sollte Eurythmie russischem Theosophen vortanzen, nachher Cafe. Slevogt, Levy, Scheffler, Kolbe, Perls (die aus Breslau ausgerissen ist). (...) alle sehr nett, sehr einsehend mit mir.“¹²⁴

Ganz sicher war Berlin auch deshalb so interessant für Povòrina, weil sie nirgendwo sonst Rußland so nahe sein konnte. 1923 lebten rund 300.000 Russen in Berlin: „Berlin war für einen Augenblick Rußlands Dolmetscher in Westeuropa“.¹²⁵ Mehr und mehr Russen – darunter überdurchschnittlich viele Intellektuelle – emigrierten angesichts von Krieg und Terror der Russischen Revolution, die allein in den Jahren zwischen 1917 und 1922 nach Schätzungen 280.000 Menschen das Leben kostete.¹²⁶ Zu den Einwanderern gehörten auch zwei Schwestern der Künstlerin. Maroussia Staats blieb mit ihrer Familie in Berlin; ihre Schwester Sonia ließ sich in Paris nieder. Ein Text des russischen Malers Segal von 1923 verdeutlicht die Atmosphäre im

¹²⁴ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann, genaue Datierung fehlt. Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1. Mit „Perls“ ist das Ehepaar Perlrott gemeint.

¹²⁵ Russen in Berlin 1918-1933. Eine kulturelle Begegnung, hrsg. von Fritz Mierau, Berlin 1988, S.259.

¹²⁶ Manfred Hildermeier, Die Russische Revolution 1905-1921, Frankfurt 1989, S.288.

Berlin dieser Jahre. „Wir Alteingesessenen haben uns daran gewöhnt. Aber einem Zugereisten muß die Fülle russischer Läden, Cafés, Restaurants, Kabarett usw. höchst seltsam vorkommen. Und tatsächlich, man geht im Westen spazieren und es flimmert einem vor Augen vor lauter Aushängen, Vitrinen, Plakaten und Reklamen: ‘Wir sprechen russisch’ (...) Eine friedliche Eroberung! Die Deutschen schert es nicht, sie haben sich daran gewöhnt. Und zum Jux sogar Charlottenburg in Charlottengrad umgetauft.“¹²⁷ Povòrina hat am russischen Leben in Berlin teilgenommen. Dokumentiert sind in den Taschenkalendern Ahlers-Hestermanns unter anderem Besuche in dem bekanntesten russischen Kabarett, dem „Blauen Vogel“ unter der Leitung des Direktors J. Jushnij. Künstler gestalteten die Kulissen und ganz ohne die kabarett-üblichen Zoten wurde dem Publikum anspruchsvolle Unterhaltung geboten. Else Lasker-Schüler nannte den „Blauen Vogel“ „das Herrlichste, was man hier in der Welt sehen kann“, Alfred Polgar beschrieb das Kabarett so: „Eine Spiel- und Traum-Welt für Entkindlichte: Dorthin führt der sonderbare Vogel. Eine Welt, leuchtend in Buntheit, besiedelt von Geschöpfen überlebensgroß oder unterlebensklein, voll Musik, Bizarrerie, Spaß, Unwahrscheinlichkeit und Überraschung.“¹²⁸

Es gab auch eine Verbindung zur russisch-orthodoxen Gemeinde in Berlin, denn am 9. April 1924 ließen Ahlers-Hestermann und Povòrina ihre Tochter Tatiana dort taufen. Für die russisch-orthodoxe Taufe hatte sich die Mutter Povòrinas bei einem Besuch vehement eingesetzt.

Arbeitsaufenthalt in Ascona 1924-25

Üblicherweise unternahmen Povòrina und Ahlers-Hestermann zahlreiche kürzere Reisen im Jahr und – wie an dem Beispiel des Wertheim-Aufenthaltes dargelegt – eine circa acht Wochen dauernde Studienfahrt. 1924 ent-

¹²⁷ S. Segal, „Das russische Leben in Berlin“ zitiert nach: Mierau, Russen in Berlin (wie Anm.125) S.259.

¹²⁸ Sammlung von Stimmen über den Blauen Vogel in: Mierau, Russen in Berlin (wie Anm.125) S.341-345.

schlossen die beiden sich für einen längeren Aufenthalt in Ascona. Zuvor waren sie im August und September gemeinsam nach Süddeutschland gereist, wo sie auch in Würzburg bei Gertraud Rostosky auf der „Neuen Welt“ zu Gast waren.¹²⁹ In Ascona lebte Povòrina dann zusammen mit ihrer Tochter vom 14. November bis zum 10. April, Ahlers-Hestermann kam Ende November an. Der kleine Ort am Lago Maggiore hatte Mitte der 20er Jahre eine bewegte Vergangenheit als Aussteigerzentrum und Künstlertreffpunkt.¹³⁰ Am Anfang des 20. Jahrhunderts stand der Monte Verità für esoterische Lebens- und Denkmodelle. Richard Seewald beschrieb in seinen Lebenserinnerungen die dort ansässige „Gemeinde“: „Theosophen und Anthroposophen, weiße und schwarze Magier, Buddhisten, Yogis, Astrologen, Traumdeuter, Psychoanalytiker, Pendelschwinger, Wahrsager, Geisterbeschwörer, Rohköstler, Sonnenanbeter, Handschriftendeuter, Kartenleger und der genügsame Nudist.“¹³¹ Ida Hofmann und Henri Oedenkoven gründeten 1900 eine vegetarische Siedlung und Naturheilanstalt auf dem Monte Verità, die rasch zu einem internationalen Treffpunkt wurde und auch Künstler anzog. Es gab eine Laban-Tanzschule, die zum Beispiel von Mary Wigman und Isadora Duncan besucht wurde. Rudolf Steiner war Gast in Ascona und hielt 1911 einen Vortrag dort. Die meisten Künstler reisten jedoch nicht wegen der Aussteiger-Kolonie ins Tessin, die vor allem in den ersten 15 Jahren des Jahrhunderts in Mode war. Ascona hatte neben der landschaftlichen Schönheit des Tessins auch noch in den 20er Jahren den Nimbus eines Künstlerzentrums – obwohl es sich langsam zu einem noblen Urlaubsort entwickelte. Zahlreiche Maler ließen sich dort für längere Zeit nieder: Alexej Jawlensky und Marianne Werefkin kamen sehr früh schon

¹²⁹ Karte von Povòrina an Gertraud Rostosky vom 26. August 1924: „Nochmals Ihnen und Ihrer herrlichen Frau Mutter tausend Dank für die überaus schönen Tage auf Ihrem Märchenberg!“ Povòrina und Ahlers-Hestermann reisten dann weiter zum Malen nach Harburg. Povòrina lud Rostosky zusammen mit dem befreundeten Maler Bela Czobel dorthin ein. Nachlaß Rostosky, Städtische Galerie Würzburg.

¹³⁰ Siehe dazu: Harald Szeemann, Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie, Mailand 1978.

¹³¹ Zitiert nach Szeemann, Monte Verità (wie Anm.130), S.144.

vor Beginn der 20er Jahre, Künstler wie Karl Schmidt-Rottluff, Karl Hofer, Christian Rohlfis oder El Lissitzky folgten in einer zweiten „Emigrationswelle“. Darüber hinaus gab es viele Kunstschaffende, die für kürzere Studienaufenthalte nach Ascona reisten, darunter Henry van de Velde, Oskar Schlemmer sowie weitere Bauhaus-Künstler und Else Lasker-Schüler. Die Aufzählung zeigt, daß Künstler der verschiedensten Richtungen und Gattungen das Interesse an Ascona verband. Wenn sich Povòrina und Ahlers-Hestermann für diesen Ort entschieden, vermutlich auch deshalb, um den Austausch mit anderen Künstlern zu finden. So berichtete Povòrina in ihren ersten Briefen aus Ascona an ihren Mann ein wenig enttäuscht über die Maler, die sie dort traf: „Das schlimmste hier ist die Werefkina mit ihren 25 Gemälden, die jetzt zu Ausstellungen expediert werden u. die furchtbar sind; wir werden uns wohl einmal auf der Piazza in die Haare kriegen, wie sie es einmal mit der Lasker-Schüler tat. Es gibt hier die Maler Wilkens, dessen Frau Kolbes Schwester ist, u. Helbig, der Dich kennt u. Kokoschka malt, beide sind netter Verkehr.“¹³² Und in einem weiteren Brief: „Kohler wohl der einzige hier als Maler, der zählt.“¹³³ Da nur aus den ersten Tagen Briefe existieren, als Ahlers-Hestermann noch nicht in Ascona war, gibt es keine Hinweise, mit welchen Künstlern sie in den folgenden Monaten Kontakt hatten. Ahlers-Hestermann unterbrach in der Zeit in Ascona seine sonst so regelmäßig geführten Notizen in den Taschenkalendern und vermerkte nur anfangs dort Treffen mit Marianne Werefkin und Albert Kohler. Mit dem Österreicher Dr. Kauders, nach Beschreibung von Ahlers-Hestermann ein Privat-Gelehrter¹³⁴, trafen sie einen Freund aus den Pariser Jahren wieder.

¹³² Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann vom November 1924 (ohne genauere Datierung), Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1. Auf dem Skizzenblock Nr. 9 gibt es einige Porträtskizzen von verschiedenen Künstlern in Ascona, darunter von Marianne Werefkin (S.31 und S.34), in der Darstellung als schrullig charakterisiert.

¹³³ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann vom 23.11.1924, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

¹³⁴ Ahlers-Hestermann verbrachte u.a. mit Kauders einige Zeit in Meulan: „Uhde war auch in Meulan, ebenso Rudolf Levy und die Schwedenjünglinge, sowie auch ein Dr. Kauders aus Österreich, der bereits den Dr. Phil. und den Dr. Jur. gemacht hatte, aber noch immer still weiterstudierte, was eigentlich wußte man nicht genau. Seine mit Ironie durchsetzte

Im Haushalt half mit der baltischen Malerin Gersfeld eine weitere Bekannte aus dieser Zeit: Sie hatte bei Marie Vassilieff gearbeitet und für die Malerinnen in der Sommerkolonie in Poigny gekocht.

Vor der Reise nach Ascona hatte es zunächst Probleme bei der Suche nach geeigneten Wohn- und Atelierräumen gegeben. Davon zeugt eine Karte von Hanna Kohler, in der sie „das Benehmen der Leute vom Monte“ kritisiert, die zuvor zugesichert hätten „daß Sie sich einen Arbeitsraum wählen könnten, wo es Ihnen beliebt“.¹³⁵ Povòrina und ihre Familie lebten dann in einem sehr einfachen Haus, der Casa Angolo. Sie beklagte den weiten Weg ins Tal, der das Ausgehen an den Abenden verhinderte.

Über den Aufenthalt in Ascona gibt es sonst nur wenig Informationen. Am Geburtstag Povòrinas im Februar traten die beiden Künstler eine fünftägige Reise nach Italien an mit den Stationen Mailand, Verona und Venedig. Im April reisten sie dann über Basel und Berlin zurück nach Hamburg.

Povòrina war zumindest die ersten Wochen in Ascona unzufrieden mit sich: „Mit der Malerei geht es mir auch miserabel, nie war ich so unwissend wie + was ich machen soll, es ist alles wirklich so schlecht, was ich bis jetzt gemacht (...). Das hat ja mit mir schon im Sommer angefangen (...). Nun möchte ich kleine Sachen machen, habe aber keine kl. Pappen oder Keilrahmen mehr, kann ja nicht einen Franc dafür ausgeben (...) aber ich finde schon was, wenn das Wetter nur hält (...) Habe eine Gärtnerei gefunden, werde mich dahin verfügen. Das einfache Sein in dieser Sonne zwischen diesen Menschen, Katzen u. Gemäuer ist schon ein Glück. Nur kann ich das nicht genießen, weil es ist ja nur ein Augenblick, der in meinem Leben nichts zu sagen hat, die schreckliche Zukunft in dieser Hölle, die Hbg. heißt, läßt mir keine Ruhe. (...) Bei jedem Namen, jeder Gesellschaft, die Du be-

Sanftheit war sehr sympathisch.“ Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt (wie Anm.6) S.180-181.

¹³⁵ Karte von Hanna Kohler an Ahlers-Hestermann vom 16.9.1924, Hamburger Staatsarchiv D394.

schreibst, zucke ich zusammen vor Widerwillen (...).¹³⁶ Povòrina haderte zu diesem Zeitpunkt noch immer mit den Problemen, die sie seit ihrer Entscheidung für das Leben in Deutschland begleiteten.

In Ascona fand die Künstlerin jedoch zumindest temporär den Weg aus dieser Krise. Nach Ansicht Ahlers-Hestermanns entstanden einige ihre schönsten Landschaften während des Aufenthalts im Tessin.¹³⁷ Mit einem dieser Bilder erzielte sie auf der „Juryfreien Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler“ einen beachtlichen Erfolg: Das Werk wurde verglichen mit ihren sonstigen Verkäufen zu dem überdurchschnittlich hohen Preis von 700 Mark vom Staat angekauft. Die Ausstellung wurde als Ganzes zwar von der Kunstkritik negativ bewertet, denn es nahmen viel zu viele und vor allem wenig gute Künstler daran teil: „269 Aussteller, 269 Künstler beiderlei Geschlechts, und das in Hamburg. Zur Beruhigung sei gesagt, daß in dieser geschäftstüchtigen Atmosphäre auch nicht viel gedeihen kann. Man kommt bei zwei Dutzend Namen in Versuchung, die Arbeiten zu notieren.“¹³⁸ Doch der Kritiker hob Povòrina, mit ihrer „starken italienischen Landschaft“ ausdrücklich aus der Masse hervor.

Schon längere Zeit hatte die Familie erwogen, ein Haus in Hamburg zu kaufen, um vor allem auch eine befriedigende Lösung für zwei schöne Atelierräume zu finden. Schon 1923 schrieb Povòrina an ihren Mann, daß sie bereit sei „ein Jahr hindurch schlechte Portraitaufträge zu malen, wenn ich damit ein Teil für das Haus erarbeite.“¹³⁹ Im Herbst 1925 fanden sie ein geeignetes Haus in der Ulmenstraße 21, direkt am Hamburger Stadtpark gelegen. Den ehemaligen Stall ließen sie zu Arbeitsräumen für Ahlers-Hestermann um-

¹³⁶ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann (wie Anm.133).

¹³⁷ Ahlers-Hestermann, Vorwort zu der Ausstellung Alexandra Povòrina (wie Anm.16) ohne Seitenangaben.

¹³⁸ Heinrich Kohlhaufen, Juryfreie Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler, in: Der Cicerone, 1925, S.1186.

¹³⁹ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann von 1923 (genaue Datierung fehlt), Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

bauen, in der Hälfte des Dachgeschosses wurde das Atelier für Povòrina eingerichtet. Am 28. November zogen sie ein, Povòrina ließ das Haus von einem russisch-orthodoxen Priester weihen.¹⁴⁰ Die hervorragenden Arbeitsbedingungen versöhnten die Künstlerin erstmals mit dem Leben in Hamburg; sie fühlte sich sehr wohl dort. Dazu trug auch die freundschaftliche Verbundenheit zu dem Juristen Theodor Hannemann bei, der ab ungefähr 1926 mit in dem Haus in der Ulmenstraße wohnte. Er hatte Povòrina auf kuriose Art kennengelernt, indem er sich auf einen Aushang der Künstlerin „Häßliche Modelle gesucht“ gemeldet hatte.¹⁴¹ Erhalten ist das Porträt, das sie 1924 unter dem Titel „Junger Idealist“ von ihm malte.¹⁴² Zwischen den beiden entwickelte sich eine ungewöhnliche Freundschaft und Symbiose. Er war Povòrina sehr zugetan, wurde zu einem wichtigen Gesprächspartner und zu einem Helfer, der sie beim Organisieren und bei Alltagsdingen entlastete.¹⁴³ Der kunstinteressierte junge Mann fand dafür seinen Platz in einer Familie, die er selbst nicht hatte und nahm vor allem am Künstlerleben teil. Ahlers-Hestermann akzeptierte Hannemann nach Einschätzung seiner Tochter vor allem deshalb, weil er das anstrengende Zusammenleben mit Povòrina vereinfachte. Hannemann pufferte oftmals die Launen der Künstlerin ab. Er übersiedelte mit nach Köln und gehörte bis 1937 zum Haushalt der Familie. Nach dem Krieg zog er aus der Kriegsgefangenschaft kommend wie Povòrina auch nach Berlin.

¹⁴⁰ Information von Tatiana Ahlers-Hestermann, Tonbandmitschnitt September 1996. Die Segnung durch den russisch-orthodoxen Geistlichen stieß bei den Nachbarn auf Mißtrauen und Ablehnung.

¹⁴¹ Information von Tatiana Ahlers-Hestermann, Tonbandmitschnitt September 1996.

¹⁴² „Junger Idealist (Theodor Hannemann)“ (Wv-Nr. G 54); außerdem existieren zwei Zeichnungen: „Theodor Hannemann $\frac{3}{4}$ links“ (Wv-Nr. Z 43); „Theodor Hannemann $\frac{1}{2}$ links“ (Wv-Nr. Z 44).

¹⁴³ Gretchen Wohlwill charakterisierte Povòrina in ihrer Autobiografie so: „Povorina, genannt Schura, ist Russin und eine durchaus eigenartige Persönlichkeit, allem Praktischen fremd, eine reine Künstlernatur, immer suchend, immer sich quälend, dabei eine liebe teilnehmende Freundin.“ Gretchen Wohlwill, *Lebenserinnerungen einer Hamburger Malerin*, bearbeitet von Hans-Dieter Loose, Hamburg 1984, S.50.

Künstlerischer Wendepunkt

Das Jahr 1927 brachte zwei Ereignisse, die für die künstlerische Entwicklung Povòrinas von Bedeutung waren. Das erste Mal nach 1914 reiste das Künstlerpaar im April für circa vierzehn Tage nach Paris. Sie trafen dort zahlreiche befreundete Malerinnen und Maler, darunter Jules Pascin, Marie Vassilieff sowie das Ehepaar Perlrott. Doch vor allem diente die Reise dazu, sich mit Positionen zeitgenössischer Kunst auseinandersetzen zu können. Paris war in diesen Jahren im Begriff, seinen Rang als europäische Kunsthauptstadt von Berlin zurückzugewinnen. Mehr und mehr international bedeutende Künstler ließen sich in Paris nieder. Povòrina wird diese Entwicklung bei den Besuchen der Galerien bemerkt haben. Sie sah dort Werke, die sie ansprachen, die mit ihrer Vorstellung von Kunst korrespondierten. „Ein kurzer Aufenthalt in Paris im Mai 1927 und die darauf folgende Europäische Ausstellung in Hamburg öffneten mir die Augen für die neue Kunst, die meine langjährige Sehnsucht erfüllte.“¹⁴⁴ Die oben erwähnte Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“ war mit ihrem breiten Spektrum internationaler Künstler ein Ereignis in Hamburg. Als Mitglied der Ausstellungsleitung wählte Friedrich Ahlers-Hestermann die Werke von Künstlern aus Frankreich, Spanien, Italien, Rußland und Polen aus. Es ist auffällig, daß sich Povòrina direkt nach dieser Ausstellung besonders mit einem Maler beschäftigte, der keineswegs für die „neue Kunst“ stand: mit dem bereits 1916 verstorbenen Odilon Rédon, speziell seinen Blumenstillleben.¹⁴⁵ Doch waren die neueren gezeigten Arbeiten von Picasso und Braque sowie von

¹⁴⁴ Alexandra Povòrina, „Lebensumstände“ (Typoskript), um 1930, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann. Es handelt sich um einen kurzen autobiografischen Text, dessen Verwendungszweck nicht überliefert ist. Da sie vielfach auf ihre Situation als Künstlerin eingeht, könnte er für eine Künstlerinnengruppe entstanden sein, vermutlich die Gedok.

¹⁴⁵ Diese Orientierung wurde von den Kunstkritikern in Hamburg negativ bewertet: „Auf-fallend welche Verheerungen die vorjährige Ausstellung „Europäische Kunst“ unter der Hamburger Künstlerschaft angerichtet hat. Die Povorina-Hestermann wartet mit kitschigen Redon-Plagiaten auf, Braque spukt bei Kronenberg, Utrillo bei Löwengard, Lenz und Plate, Picasso bei Grimm.“ Vossische Zeitung vom 21. April 1928. Der Text wurde mir von Maike Bruhns zugänglich gemacht, Hamburg-Archiv Maike Bruhns, Warburghaus.

ihrem ehemaligen Ateliernachbarn Brancusi langfristig von größerer Bedeutung für sie. Povòrina selbst war in der Abteilung Hamburger Künstler mit einem Blumenstück sowie der Landschaft aus Ascona vertreten, die zwei Jahre zuvor von der Kunsthalle erworben worden war.

In der künstlerischen Produktivität Povòrinas vollzog sich in diesem Jahr eine entscheidende Wende: Bis dahin zeigte sie sich enttäuscht über ihr schlechtes Fortkommen in der Malerei. Dabei gab es durchaus positive Resonanzen auf ihre Entwicklung. So notierte Ahlers-Hestermann beispielsweise am 20. Oktober 1926: „Flechheim bei uns, Bilder gut befunden, spez. Schuras“. Auch in den Kunstkritiken wurden ihre Arbeiten häufig als gelungene Werke hervorgehoben. Doch sie war unzufrieden – immer auf der Suche nach den künstlerischen Mitteln, mit denen sie ihre Vorstellungen und Ideen besser umsetzen könnte. In einem Brief an ihren Mann von 1927 beschrieb sie dann ihre neuen Versuche in der Malerei: „Alle Menschen sind mir lästig, weil ich so in der Arbeit war, wie besessen, so was habe ich seit Paris nicht erlebt. (...) Vom Malen kann man nicht schreiben, ich kann das nicht beschreiben, was ich mach: Früchte, Krüge, Katze, Blumen durcheinander u. aus dem Kopf, habe aber intensive Visionen vorher u. es läßt und läßt mich nicht los. Ich klage nicht, Du, ich bin vielmehr froh, daß ich jetzt die Kraft habe (...).“¹⁴⁶ Povòrina fand einen neuen, aus ihrer Sicht vielversprechenden Anfang.

Zudem gab es ihr Auftrieb, als endlich eine Möglichkeit bestand, Hamburg den Rücken zu kehren. Es zeichnete sich ab, daß die Familie nach Köln umziehen würde, denn Ahlers-Hestermann bekam dort eine Professur für Malerei angeboten. Die letzten Monate in der Hansestadt sind gut dokumentiert. Sie zeigen wie stark Povòrina – bei aller Kritik – am künstlerisch-gesellschaftlichen Leben teilnahm und in gewisser Weise doch zu einer „Hamburger“ Künstlerin geworden war. In einem Brief von Januar 1928 berichtet die

¹⁴⁶ Brief Povòrina an Ahlers-Hestermann (wie Anm.50).

Künstlerin, daß sie bei einer Vollversammlung der Hamburger Gedok (Gesellschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen) gewählt wurde, um die Leitung einer geplanten neuen Ausstellungsreihe zu übernehmen.¹⁴⁷ Ein weiterer Beleg für ihre Integration in das Hamburger Kunstleben ist die zu diesem Zeitpunkt intensivierete Freundschaft mit Emmy Ruben. Legendär waren in Hamburg die Karnevalsfeste der Künstler, die jährlich mit erheblichem Aufwand organisiert wurden. In ihrem letzten Hamburger Jahr beteiligte sich Povòrina an der Vorbereitung des Künstlerkarnevals, malte Dekorationen und suchte mißlungene Arbeiten von sich und ihrem Mann für das sogenannte Zerstörungskabinett heraus.¹⁴⁸

Zu Ehren von Ahlers-Hestermann und Povòrina fanden einige Abschiedsfeste statt, unter anderem bei den Kunstsammlern Alport, die regelmäßig zu kulturellen Veranstaltungen in ihr Haus einluden und zum Mittelpunkt der kunstinteressierten Hamburger Gesellschaft zählten.

¹⁴⁷ Die Gedok-Gründerin Ida Dehmel hatte einen Saal angemietet, in dem die Künstlerinnen ausstellen sollten. Povòrina war von dem Vorhaben nicht überzeugt, und vermutlich wurde das geplante Unternehmen aufgegeben. Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann von Januar 1928 ohne genaue Datierung, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

¹⁴⁸ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann vom 22.2.1922, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

2.5 Köln bei Paris (1928 – 1938)

Ende des Jahres 1927 erhielt Ahlers-Hestermann dann den Ruf als Professor für Malerei an den Kölner Werkschulen, die unter dem neuen Direktor Riemerschmid stärker künstlerisch denn handwerklich ausgerichtet wurden. Ahlers-Hestermann akzeptierte, denn die Ideen Riemerschmids zu modernen Kunstschulen überzeugten ihn. Anders als Povòrina fiel es ihm schwer, Hamburg zu verlassen. Doch beide Künstler waren sich darin einig, daß Köln mit seiner relativen Nähe zu Paris eine wichtige Station für sie sein würde. In der Stadt stand zur Zeit des Umzugs das kulturelle Leben im Zeichen der Pressa, jener großen ersten Messe am Rhein, zu der verschiedene Länderpavillons von Künstlern gestaltet worden waren. Im Januar 1928 zog Ahlers-Hestermann nach Köln; im Mai folgte Povòrina, nachdem sie bereits einige Male als Gast dort gewesen war. Die Familie hatte sich für eine Wohnung in der Goltsteinstraße im Stadtteil Marienburg entschieden. Povòrina wählte den alten Stall mit der Wagenremise im Garten des Hauses und ließ sich dort ihre Arbeitsräume einrichten.

In Köln kannte das Künstlerpaar zunächst kaum jemanden und mußte seinen Platz im Kreis der Künstler und Kunstsammler aufbauen. Viele erste Kontakte kamen über die Kölner Werkschulen zustande. So trafen sie sich anfangs mit Richard Seewald, der ebenfalls als Professor eine Klasse für Malerei leitete, zum gemeinsamen Malen mit Modell. Freunde fanden sie in dem Maler und Grafiker Heinrich Hußmann und seiner Familie, dem deutsch-amerikanischen Architekten Merrill und seiner Frau sowie einem Schüler Ahlers-Hestermanns Heinz Hehmann. Ein guter Kontakt verband das Künstlerpaar mit der Kunsthistorikerin Louise Straus-Ernst. Die erste Frau von Max Ernst hatte sich zu diesem Zeitpunkt als freie Kunstkritikerin etabliert; sie arbeitete für verschiedene, teils überregionale Zeitungen sowie den Rundfunk.

Povòrina nahm nach einer Phase der Eingewöhnung ab 1929 erstmals private Schüler an. Über einen längeren Zeitraum unterrichtete sie Hans Eltzbacher, der zunächst Schüler von Ahlers-Hestermann gewesen war. Die wenigen erhaltenen Abbildungen seiner Werke zeigen eine sehr starke Orientierung an Povòrina.¹⁴⁹ Über die Arbeit mit Privatschülern hinaus lud Povòrina in ihr Atelier zum gemeinsamen Modellzeichnen ein und organisierte einen „Abendakt“.

„Befreiung“ von den Gegenständen

Nach dem Umzug, einigen Schwierigkeiten mit dem Verkauf des Hauses in der Ulmenstraße und den ersten betriebsamen Monaten in Köln knüpfte die Künstlerin an die Phase des intensiven Malens in Hamburg an. Ein Aufenthalt an der belgischen Küste im August und eine Reise nach Paris im September 1928 halfen ihr dabei. Es folgte bis 1933 die produktivste Zeit im Leben der Künstlerin. Ausschlaggebend dafür war die Lösung von der gegenständlichen Malerei, die sie für ihr Werk unbedingt als Fortschritt verstand. Sie entdeckte in der sogenannten abstrakten Malerei das künstlerische Mittel, um Vorstellungen und Empfindungen abbilden zu können. Ihre Bilder sollten „Seismografen des Geistigen“¹⁵⁰ sein. Für Povòrina war dadurch die Trennung zwischen Kunst und Leben aufgehoben, die lange Jahre das größte Hemmnis in ihrer Entwicklung darstellte. Dies hatte verschiedene Konsequenzen. Povòrina gewann an künstlerischer Eigenständigkeit wie an Selbstbewußtsein und versuchte erstmals aktiv, sich in der Kunstszene sowie am Kunstmarkt zu etablieren. Erfolge stellten sich bald ein: 1930 hatte sie ihre erste Einzelausstellung in der Galerie Becker-

¹⁴⁹ Hans Eltzbacher gehörte wie Povòrina in den 30er Jahren der Pariser Gruppe „abstraction-création“ an. In den Jahrgängen 1933 und 1934 finden sich insgesamt drei seiner Werke abgebildet. Der Verbleib seines Nachlasses ist unbekannt; er soll nach Belgien emigriert sein.

¹⁵⁰ Formulierung aus dem Vorwort zu einer Ausstellung Pov rinas im Kunstverein Hamburg 1932 (Doppelausstellung mit Naum Slutzky). Vermutlich hat Pov rina bei der Ausarbeitung des Textes mitgewirkt. Typoskript, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

Newman, die in Köln wegen der Förderung moderner Kräfte bekannt war und durch Ausstellungen international beachteter Künstler wichtige Akzente im Kunstleben der Stadt setzte. Es folgte 1932 die zweite Einzelausstellung im Hannoveraner Provinzialmuseum, das von dem engagierten Alexander Dorner geleitet wurde. Der Kunsthistoriker hatte sich durch die Neugestaltung des Museums unter dem Prinzip der konsequenten Einbeziehung der Moderne sowie als Förderer der sogenannten Avantgarde-Kunst einen Namen gemacht.¹⁵¹ Dorner erwarb im Anschluß an die Ausstellung Povòrinas das Gemälde „Kobold“ für das Museum und sorgte so für den ersten öffentlichen Ankauf eines der neuen Bilder.¹⁵² Dieser Beginn einer Karriere ging jedoch mit privaten Problemen einher. Das Künstlerpaar entfremdete sich, Povòrina empfand es als ein Zurückbleiben, daß Ahlers-Hestermann weiter gegenständlich malte.¹⁵³ Die bis dahin verglichen mit anderen Künstlerpaaren so stabile Beziehung geriet durch künstlerische und persönliche Differenzen ins Wanken.

Gründung der „Imaginisten“

Die Künstlerin nahm weiterhin an den Ausstellungen von Künstlergemeinschaften teil wie beispielsweise der „Hamburger Sezession“ oder auch dem Zusammenschluß der Kölner Künstler. Diese Ausstellungsgemeinschaften versuchten die modernen Kräfte zu bündeln, verfolgten aber keine gemeinsamen künstlerischen Ideen. Darüber hinaus bemühte sie sich um Kontakte zu Künstlern, die ähnliche Ziele verfolgten, und setzte sich erstmals für die Gründung einer thematisch ausgerichteten Künstlergruppe ein. Mit den wenigen Gruppierungen abstrakt arbeitender Künstler in Deutschland wie den „abstrakten hannover“ identifizierte sich Povòrina aufgrund der dominieren-

¹⁵¹ Monika Flacke, Alexander Dorner, in: Henrike Junge (Hrsg.), *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Köln, Weimar, Wien, 1992.

¹⁵² Das Gemälde wurde im Septemberheft „Das Kunstblatt“ 16. Jahrgang, 1932, S.68 anläßlich des Ankaufs reproduziert; (Wv-Nr. V 39).

¹⁵³ Hinweis von Tatiana Ahlers-Hestermann, Tonbandmitschnitt September 1996.

den konstruktivistischen Ausrichtung nicht. Sie suchte und fand einige Künstler darunter Fritz Winter sowie Otto Ritschl, die einen neuen Ansatz in der nicht gegenständlichen Malerei verfolgten. Povòrina war Gründungsmitglied der Gruppe „Imagisten“, die mit einigen wenigen Ausstellungen kurz vor der Machtergreifung der Nationalsozialisten an die Öffentlichkeit traten.¹⁵⁴ Die Aktivitäten liefen ins Leere, denn vor dem Hintergrund nationalsozialistischer Idealkunst blieb den „Imagisten“ keine Zeit für Entwicklung und Profilierung. Die geplante Wanderausstellung „Zeichen und Bilder“ endete vorzeitig bei der zweiten Station im Essener Folkwang Museum. Kurz nach der Reichstagswahl wurde die Ausstellung geschlossen. Die Existenz dieser Künstlergruppe wurde von der Kunstgeschichtsschreibung bis heute praktisch nicht beachtet.

Orientierung nach Paris

Povòrina hatte sich jedoch nicht nur in Deutschland engagiert, sondern ab 1928 immer mehr den Kontakt zur Pariser Kunstwelt gesucht. Die Reisen 1930 und 1932 nutzte sie nicht mehr ausschließlich dazu, sich über die neue Kunst zu informieren, wenngleich die Auseinandersetzung mit den neuen Arbeiten von Picasso und auch Braque für sie sehr wichtig war. Vielmehr stellte sie Künstlern und Galeristen ihre neuen Werke vor. So berichtet sie von einem Besuch bei Brancusi sowie einer „anregenden Korrektur“, die ihr Louis Marcoussis anhand von Werkfotos gab.¹⁵⁵ Doch vor allem bemühte sie sich in diesen Jahren um eine Zusammenarbeit mit einer Galerie. Sie war in Verhandlungen mit der Galerie van Leer – die Povòrina offensichtlich ausstellen wollten – sowie mit Wilhelm Uhde und Daniel Henri Kahnweiler. Der Kunsthändler half Povòrina, indem er ihr Kontakte zu Künstlern

¹⁵⁴ Siehe dazu „Strategien Povòrinas“, S.252ff. Dort ist die Gründungsgeschichte der Imagisten“ soweit bekannt dargestellt.

¹⁵⁵ Die zwei Briefe und eine Karte Povòrinas an Ahlers-Hestermann aus Paris von 1930 sind alle ohne genauere Datierung. Sie hielt sich dort in diesem Jahr vom 8. April bis zum 23. Mai auf.

vermittelte, bei denen er Parallelen im Werk sah. Er nannte ihr 1930 die Maler Cermadek und Gaston Louis Roux, die er vertrat. Doch die Suche nach einem Pariser Galeristen stand unter einem schlechten Stern. In Frankreich waren die Folgen der Weltwirtschaftskrise von 1929 schmerzhaft zu spüren, besonders auch der Kunsthandel befand sich in einer wirtschaftlichen Notlage. Kahnweiler schrieb 1931 dazu: „Oh ja, die Krise, man spricht von nichts anderem, man denkt an nichts anderes. Vage Vermutungen, keiner weiß etwas Genaues. (...) Das ist alles nicht sehr lustig, man sieht nur noch Leute mit Trauerminen. Man spürt es überall: Die Leute kommen noch nicht einmal, um sich die Bilder anzusehen; in der Galerie sieht man keinen Menschen.“¹⁵⁶

Integration ins kulturelle Leben Kölns

Während Ahlers-Hestermann regen Kontakt zu den Kölner Künstlern pflegte, scheint Povòrina sich weniger um eine Integration bemüht zu haben. Zwar notierte ihr Mann einige gemeinsame Besuche im Künstlertreffpunkt „Café Monopol“ oder auch die Teilnahme an den Künstler-Karneval-Festen. Sie war zu Gast bei Malern wie Heinrich Hoerle, doch waren die Beziehungen eher distanziert. Povòrina stand vermutlich nicht zuletzt wegen ihrer künstlerischen Entwicklung, der Suche nach „Gleichgesinnten“, in der regionalen Kunstszene im Abseits. Dies mag der Grund gewesen sein, daß sie bei Ausstellungsbeteiligungen nicht besonders freundlich behandelt wurde. Mehrmals beklagte die Künstlerin das Verhalten der Ausstellungsleitung im Kölner Kunstverein. Sie sprach in einem Brief an ihren Mann von einem „unerhörten Verfahren“, daß ein zunächst angenommenes Bild dann

¹⁵⁶ Daniel-Henry Kahnweiler. Kunsthändler, Verleger, Schriftsteller, Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1986, S.147. Zu der Krise des Kunstmarktes in Paris, siehe auch: Freya Mülhaupt, „Ein Paradies der Gewalt, der Fratzen und des Wahns“. Zum Verhältnis von Kunst und Politik in den 30er Jahren, in: „...und nicht die leiseste Spur einer Vorschrift“ – Positionen unabhängiger Kunst in Europa um 1937, Katalog der Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen 1987.

in der Ausstellung nicht aufgehängt worden war.¹⁵⁷ In einem anderen Zusammenhang schrieb sie: „u. meine künstlerische Lage in Köln ist schlimm, das wolltest Du immer nicht zugeben, als ich das fühlte u. mit Achselzucken kann ich nichts erreichen.“¹⁵⁸ Ein einziges Mal ist ein engerer Kontakt mit der Gruppe der Kölner Künstler nachweisbar – 1931 bei dem regionalen Kunstskandal um den Protest ausstellender Künstler gegen die Kritiker. Povòrina nahm an dieser Ausstellung teil und gehörte unter anderem mit Franz W. Seiwert, Heinrich Hoerle zu den Künstlern, deren Arbeiten in einem Artikel über die Protestaktion abgebildet wurden. Die Künstler hatten wegen der aus ihrer Sicht unsachlichen und oberflächlichen Kritik die Ausstellung kurzzeitig geschlossen und dann ihre Werke mit der Rückseite nach vorne gehängt.¹⁵⁹

Trotz einer gewissen künstlerischen Isolation lebte sie gerne in der Stadt. Aus den Aufzeichnungen Friedrich Ahlers-Hestermanns geht hervor, daß Povòrina sehr viele Ausstellungen in Köln und Umgebung besuchte. Vor allem die Ausstellungen der Galerie Becker-Newman interessierten sie, beispielsweise die Willi Baumeisters 1931. Außerdem unternahmen sie häufig Fahrten zu Ausstellungen nach Düsseldorf oder auch Essen.

Mitarbeit bei der Gedok

Engagiert zeigte sich Povòrina beim Aufbau der Kölner Gedok, die im Februar 1930 gegründet wurde. Sie war von Beginn an Mitglied, überzeugt von den Zielen der Künstlerinnengemeinschaft.¹⁶⁰ Der Zusammenschluß war aus ihrer Sicht wichtig, um künstlerisch tätigen Frauen den Schritt in ein Umfeld Gleichgesinnter, aber auch an die Öffentlichkeit zu erleichtern. Als sie Ende

¹⁵⁷ Karte von Povòrina an Ahlers-Hestermann aus Paris 1930 (wie Anm.155).

¹⁵⁸ Nachtrag zu einem Brief aus Paris (wie Anm.155).

¹⁵⁹ Über die Aktion berichtete der Kölner Stadt-Anzeiger vom 16. Dezember 1931. Abgebildet wurde Povòrinas Gemälde „Komposition“ (Wv-Nr. V 53).

¹⁶⁰ Im Nachlaß Povòrina ist das Typoskript einer Rede erhalten, die sie anlässlich der Gründung in Köln gehalten hat, Hamburger Staatsarchiv E3. Zum Thema Gedok siehe „Hemmnisse und Initiativen“, S.250ff.

1930 in der Kölner Gedok ein Mißverhältnis zwischen den Dilettantinnen und den ernsthaft arbeitenden Künstlerinnen feststellte, trat sie vorübergehend aus. Sie war der Meinung, daß eine solche Konstellation der Sache schade.¹⁶¹ Die Situation muß sich danach geändert haben, denn Povòrina wie auch andere Künstlerinnen darunter Lotte B. Prechner erklärten sich ab 1931 wieder zu einer Mitarbeit bereit. Eine wichtige Integrationsfigur und Mittlerin zwischen den Interessen der Künstlerinnen und Kunstfreundinnen war Alexe Altenkirch. Sie war zu Beginn die einzige Künstlerin im Vorstand der Gedok und Leiterin der Fachgruppe „Bildende Kunst“. Povòrina achtete die Werkschul-Professorin, die sich in Köln wie keine andere um die künstlerische Ausbildung von Frauen verdient gemacht hatte.¹⁶² So widmete sie ihr eine kurze literarische Skizze über ihre Kindheit in Rußland.¹⁶³ Povòrina beteiligte sich an den Ausstellungen der Gedok und hielt vermutlich 1932 einen Vortrag über Goethes Farbenlehre. Am 18. September 1932 berichtete sie ihrem Mann in einem Brief, daß sie „als verantwortlicher Beirat oder Vertreter sämtlicher Malgruppen der Gedok im Reich u. Österreich“¹⁶⁴ gewählt worden sei. Außerdem würde sie in dem Gedok-Buch „Die deutsche Künstlerin“ vertreten sein. Letzteres wurde tatsächlich realisiert¹⁶⁵, dagegen gibt es über die Tätigkeit als Beirat widersprüchliche

¹⁶¹ Den Austritt und die Gründe dafür dokumentiert die Abschrift eines Briefes Povòrinas an eine der Kunstfreundinnen und Vorsitzende der Kölner Gedok Frau Abendroth vom November 1930, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

¹⁶² Literatur über Alexe Altenkirch gibt es kaum. Einzig im Rahmen einer Magisterarbeit wurde bislang der Versuch unternommen, Leben und Werk zu beleuchten. Anna E. Jux, Alexe Altenkirch – Die Malerin und ihre Schüler in Bergisch Gladbach und Köln, Magisterarbeit an der Universität Bonn, 1989.

¹⁶³ Alexandra Povòrina, Zwei „ereignislose“ Sommertage, (wie Anm.3), darauf handschriftlich die Widmung: „Gewidmet Frau Prof. Alexe Altenkirch, 2.ten Vorsitzenden der Gedok in Köln.“

¹⁶⁴ „u. mir ist eine unerwartete große Ehrung zgedacht worden, die ich nicht weiß, ob ich sie annehmen soll? Bin gewählt worden als verantwortlicher Beirat oder Vertreter sämtlicher Malgruppen der Gedok im Reich u. Österreich zu fungieren. Von Mitteln der Dachorganisation soll ich paarmal im Jahr (?) irgendwohin deswegen reisen u. irgendetwas tun, was, weiß ich nicht u. Feinde werde ich genug haben (...)“ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann vom 18.9.1932, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

¹⁶⁵ Die Deutsche Künstlerin. Ein Gedokbuch, hrsg. im Auftrag der Gedok von E. Mendelsohn-Bartholdy, Leipzig 1933. Darin auf Seite 47: Abbildung des Gemäldes „Vogel mit

Informationen. Im Nachlaß Povòrina befindet sich das Typoskript einer Rede, die sie bei einer Generalversammlung der Gedok gehalten hat. Sie legte dort aus Protest gegen nationalsozialistisch motivierte Vorwürfe wie „kommunistische Gesinnung“ und der „bolschewistischen, zersetzenden Art und Intellektualität“ ihrer Kunst ihr Amt nieder.¹⁶⁶ Dies läßt annehmen, daß sie zumindest einige Monate lang als Beirätin tätig war. Dagegen heißt es in dem einzigen historischen Rückblick auf die Arbeit der Gedok, daß sich Vertreterinnen der Gedok auf einer Tagung in Heidelberg für die konservative Düsseldorfer Malerin Augusta von Zitzewitz als Beirätin entschieden hätten, da gegen Povòrina „als Russin“ protestiert worden war.¹⁶⁷ Diese Vorgänge änderten nichts daran, daß die Künstlerin der Kölner Gedok angehörte. Nach 1933 zählten die Ausstellungen der Künstlerinnenorganisation zu den wenigen Möglichkeiten, um an die Öffentlichkeit zu treten.

Die Zäsur: Machtergreifung der Nationalsozialisten

Ahlers-Hestermann und Povòrina registrierten in den 30er Jahren sehr bewußt, daß sich das nationalsozialistische Gedankengut ausbreitete. Die Künstlerin trat einem Friedensbund bei, ihr Mann notierte 1930 „Nazimehrheit in Oberwinter“.¹⁶⁸ Doch ahnten sie nicht, wie schnell die Machtergreifung für ihre Familie Konsequenzen haben würde. Nach der Reichstagswahl am 5. März 1933 kam es an den Kölner Werkschulen zu den ersten Konflikten. Ahlers-Hestermann vermerkte am 14. März in seinem Kalender: „Erregende Schülerversammlung, Wache für With [Direktor der Schule A.M.]

gelber Feder“. Povòrina bezeichnete das Gemälde sonst als „Kleiner Vogel“ (Wv-Nr. G 125).

¹⁶⁶ Typoskript einer Rede, gehalten vor der Generalversammlung der Gedok, undatiert (verm. 1933), Hamburger Staatsarchiv E3.

¹⁶⁷ Gisela Gräfin von Waldersee, Geschichte der Gedok – eine Chronologie, in: Gegenlicht, 60 Jahre Gedok, Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Berlin 1986, S.151.

¹⁶⁸ Erhalten ist die Mitgliedskarte des „Weltfriedensbund der Mütter und Erzieherinnen“, dem Povòrina in der Zeit zwischen 1928 und 1933 beigetreten sein muß. Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann. Die Notiz von Ahlers-Hestermann findet sich im Taschenkalender, eingetragen am 14.9.1930.

gebildet.“ Am Tag, als das Ermächtigungsgesetz in Kraft trat, erhielt er zusammen mit dem Direktor With und zwei weiteren Professoren vom Kölner Oberbürgermeister seine Beurlaubung. Der Grund: Eine Verfügung über die Entlassung von Beamten mit jüdischen Ehefrauen. Nun war Povòrina keine Jüdin und Ahlers-Hestermann bemühte sich um Aufklärung ihrer Abstammung. Korrespondenzen zeigen, daß rasch weitere Vorwürfe gesammelt wurden, darunter „Salon-Bolschewismus“, die Beteiligung an einer Kölner Künstlergruppe etc.¹⁶⁹ Ahlers-Hestermann war verwirrt ob der massiven Vorwürfe gegen ihn, zumal er nie zu den radikal modernen Künstlern gehört hatte. Povòrina und Ahlers-Hestermann verband die rigorose Ablehnung des Nationalsozialismus. Ihre eigenen privaten und künstlerischen Schwierigkeiten traten in den Hintergrund, als sie die Radikalisierung in Deutschland, die Folgen für die Kunst und die Bedrohung ihrer jüdischen Freunde erleben mußten. Der erste Eintrag in den Taschenkalendern über eine Emigration galt Luise Straus-Ernst, die bereits im Mai nach Paris ging.¹⁷⁰ Zahlreiche Abschiede folgten.

Nachdem das Haupteinkommen der Familie weggefallen war, stand die Suche nach einer preiswerteren Wohnung an. Es gab offenbar keine Zweifel daran, in Köln zu bleiben. Nach längerem Zögern entschied sich das Künstlerpaar dafür, Wohnung und Atelier des Künstlerpaares Anton Räderscheidt und Marta Hegemann zu übernehmen, die den Versuch unternahmen nach Italien zu emigrieren.¹⁷¹ Sowohl die Lage der Wohnsiedlung am Stadtrand in Bickendorf als auch die Größe machten den beiden die Entscheidung

¹⁶⁹ Zu dem Vorgang der Kündigung stellte Anke Manigold alle Dokumente im Anhang ihrer Arbeit zusammen. Manigold, Ahlers-Hestermann (wie Anm.5), S.345-355.

¹⁷⁰ Eintrag in dem Taschenkalender vom 24.5.1933: „Bei Becker Abschied von Frau Strauß-Ernst, die nach Paris geht.“

¹⁷¹ Am 28. Mai notierte Friedrich Ahlers-Hestermann in seinen Kalender: „In Bickendorf, Wohnung Räderscheidt besichtigt“, erst am 13. September folgte der Eintrag: „Entschlossen für die Bickendorfer Wohnung (nach langem anderweitigen Suchen)“. Zwischenzeitlich hatten sie in Urfeld bei Wesseling gewohnt. Zur Geschichte des Ateliers: Anke Münster, Der blaue Affe im Atelier. Zur Geschichte eines Kölner Ateliers, Typoskript 1996, unveröffentlicht.

schwer. Povòrina bekam das Atelier im Dachgeschoß; Ahlers-Hestermann suchte sich einen Arbeitsraum in der Innenstadt. Ihre Tochter Tatiana begann ab 1936 ihre Ausbildung als Kunsthandwerkerin an den Kölner Werkschulen.

Ausstellungen und Künstlergruppen in Paris

Alexandra Povòrina erhielt zwar kein direktes Ausstellungsverbot, doch hatte ihr die Schließung der Essener Ausstellung direkt gezeigt, daß sie mit ihrer Kunst im Verborgenen bleiben mußte. „Als Malerin ungegenständlicher Bilder und als Russin bot sie ein Doppelziel für Angriffe“ beschrieb ihr Mann ihre aussichtslose Lage.¹⁷² Ein Hoffnungsschimmer war ihre Orientierung nach Paris, wo sie 1933 mit großer Wahrscheinlichkeit erstmals ausstellte. Mit erheblichem Aufwand – auch finanziell – organisierte sie ihre Teilnahme am Salon des Surindépendants, einem der wichtigen Ausstellungsforen abstrakter Kunst in Paris.¹⁷³ Am 25. Oktober reiste sie aus diesem Anlaß für rund einen Monat in die französische Hauptstadt, die zu diesem Zeitpunkt längst zum Sammelbecken unterdrückter Künstler geworden war – vertrieben sowohl von rechten als auch linken Ideologen. In einem Brief an ihren Mann berichtet sie: „Die Ausstellung ist eine angenehme Überraschung, meine Sachen (6) hängen alle glänzend, sie haben mir eine größere Wand gegeben u. sagen „un envoi épatant, formidable“. In dem enormen Saal leuchten die Bilder von weitem u. ich bin sehr glücklich darüber. Arp u. alle möglichen mich interessierenden haben mit ausgestellt, so ist es mir sehr wertvoll; alle waren sie reizend zu mir u. die Bilder wirken

¹⁷² Ahlers-Hestermann, Vorwort zu der Ausstellung Alexandra Povòrina (wie Anm.16) ohne Seitenangaben.

¹⁷³ In einem Brief an E. Ruben schrieb Povòrina über die Verwendung des Geldes, das sie durch den Verkauf des Gemäldes „Eukalyptus“ (Wv-Nr. G 106) von der Sammlerin erhalten hat: „Auch habe ich von dem Geld die Ausst. in Paris u. z.Z. meinen Aufenthalt da bestritten u. war Ihnen sehr dankbar dafür.“ Brief vom 1.12.1933, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlaß Ruben, Nr.22. Den Hinweis auf diesen Brief verdanke ich Maike Bruhns, Hamburg.

wirklich gut, ganz unerwartet!“¹⁷⁴ Luise Straus-Ernst lobte, daß die Bilder aus der ganzen Umgebung hervorsprängen.¹⁷⁵ Povòrina hoffte, daß dieser Ausstellungserfolg ihr den Weg im Pariser Kunsthandel ebnen könnte, doch sie zeigte sich sehr bald enttäuscht: „All diese Kunsthändler gehen auch nicht zu den Surindependants u. ich weiß nicht, was ich machen soll, um mich zu „lancieren“? Ich befürchte, daß diese Ausstellung für mich so im Sande verlaufen wird (...)“.¹⁷⁶ Nach ihrer Rückkehr aus Paris zog sie in einem Brief an Emmy Ruben die Bilanz ihres Aufenthaltes und der Ausstellung: „Meine Sachen dort in der grossen Ausstellung hatten, das darf ich schon sagen, guten Erfolg, ich hörte sehr viel Lobendes darüber, auch nahm die Galerie van Leer ein paar Sachen zu sich, stellte etwas im Fenster aus, holte Sachverständige herbei, u. alles ermutigte mich sehr. Da ich aber doch noch keinen Namen da habe, u. der Kunsthandel wegen der „crise“ sehr darnieder liegt, war kein Verkauf zu erwarten. Es hiess ich sollte da mehr ausstellen, mehr da anwesend sein; das kann ich ja nicht, so nutzt mir das alles garnicht.“¹⁷⁷

Povòrina stellte noch mindestens zwei weitere Male in Paris aus: Bei ihren beiden Reisen 1935 und 1937 berichtet sie in Briefen von den Vorbereitungen. „(...) die Eröffnung ist leider erst am 4. Juni. (...) Eben war ich auch in der Ausst. sah Vantongerloo + Delaunay u. begriff wie gut, dass ich da ausstelle, weil große Publicität.“¹⁷⁸ Der Künstlerin lag so viel an der Ausstellungsmöglichkeit in Paris, daß sie auch die Schwierigkeiten bei der Or-

¹⁷⁴ Karte von Povòrina an Ahlers-Hestermann vom 26.10.1933, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

¹⁷⁵ Povòrina zitiert in einem Brief an Ahlers-Hestermann vom 29.10.1933 (Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1) aus einem Artikel der Kunstkritikerin. Der Originaltext, der vermutlich entweder in einer Schweizer Zeitung oder in einer Emigrantenzeitung erschien, konnte nicht gefunden werden.

¹⁷⁶ Brief an Ahlers-Hestermann (wie Anm.175).

¹⁷⁷ Brief an E. Ruben (wie Anm.173).

¹⁷⁸ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann vom 24.5.1935, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1. Zwei Jahre später belegt folgende Briefstelle ihre Aktivitäten: „Noch sind die Bilder nicht ‘placiert’ (...)“. Brief von Povòrina an Friedrich Ahlers-Hestermann ohne genaue Datierung vom November 1937, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

ganisation in Kauf nahm. So mußte sie 1935 ihre Werke vorzeitig abhängen lassen, um den Rücktransport nach Deutschland gewährleisten zu können. Die Briefe zeigen jedoch immer auch eine gewisse Enttäuschung, weil sich Erfolge nicht einstellten. „Es heißt, „es läuft sich“ interessant, es gibt für jeden Geschmack was, aber kaum ein Kitsch. Doch prevalieren abstrakte, Picassisten, Braquisten, Lothisten etc. Sie ist sehr groß, gr. Saal, Kabinette, Galerie, Souterrain, aber kaum wo Tageslicht. Mich interessierende Leute habe ich nicht getroffen.“¹⁷⁹

Spätestens 1933 wurde Povòrina Mitglied der Gruppe „abstraction-création“, die Künstler aller Richtungen der nicht-figurativen Malerei vereinigte. Die Offenheit für alle Ausprägungen der Abstraktion war Programm und unterschied „abstraction-création“ von Vorläufern wie „Cercle et Carré“ oder auch „Art Concret“.¹⁸⁰ Der Vorstand mit Künstlern wie Arp, Gleizes, H lion, Kupka und Vantongerloo hatte zunächst das Ziel definiert, für die Mitglieder von abstraction-création auf internationaler Ebene Ausstellungen zu organisieren. So steht es in den Statuten der Künstlergemeinschaft von 1931.¹⁸¹ Doch bekannt wurde „abstraction-création“ weniger durch die Ausstellungen, die zwischen 1933 und 1934 in dem Vereinslokal Avenue de Wagram 44 stattfanden, sondern vielmehr durch die Publikationen. Die Situation der Künstler – fast alle litten unter der Krise des Kunstmarktes – ließ die Organisation kostspieliger Aktionen nicht zu. So mußte nach nur zwei Ausgaben die Produktion von K nstlermonographien eingestellt werden und die Zeitschrift „abstraction-création“ kam anders als geplant nur einmal jährlich heraus. Pov rina war in zwei der insgesamt fünf erschienenen Ausgaben zwischen 1932 und 1936 vertreten. In den Heften von 1933 und 1935 wurden jeweils zwei Arbeiten sowie ein kurzer Text über ihre Kunst-

¹⁷⁹ Brief von Pov rina an Ahlers-Hestermann vom 12.6.1935, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

¹⁸⁰ Zu der Künstlergruppe, siehe: Abstraction-Création 1931-1936. Katalog der Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster 1978.

¹⁸¹ Abstraction-Création (wie Anm.180), S.48.

auffassung publiziert. Ob 1933 auch Bilder von ihr in der permanenten Ausstellung im Vereinslokal gezeigt wurden, läßt sich nicht feststellen. Auf den erhaltenen Ankündigungen der kurzen Sonderausstellungen wurde die Künstlerin nicht genannt.

„abstraction-création“ war als breites Forum für nicht gegenständliche Kunst insbesondere für Künstler aus Hitler-Deutschland und den annektierten Nachbarstaaten von großer Bedeutung. Es bot ihnen die Möglichkeit, sich über die Entwicklungen in der abstrakten Kunst zu informieren. Pov rina sorgte für die Verbreitung dieses Mediums, auch bei Kunstorganisatoren. Erhalten ist ein Dankesbrief von Alexander Dorner aus dem Jahr 1934: „Haben Sie besten Dank für die Übersendung der beiden Hefte „Abstraction et Création“ von 1932 und 1933. Sie sind für mich ausserordentlich interessant. Wie könnte man die Hefte beziehen? Könnten Sie sich vielleicht noch zwei bestellen und mir gegen Erstattung der Unkosten zuschicken? Es wäre furchtbar nett von Ihnen.“¹⁸²

1937 reiste Pov rina noch einmal nach Paris, der Anlaß war ihre Ausstellungsbeteiligung sowie die Weltausstellung. Es sollte für beinahe zwanzig Jahre ihr letzter Aufenthalt dort sein. Sie blieb zwei Monate in der Hauptstadt, trotz widriger Umstände vor allem Geldmangel, der sie am Essen sparen ließ, so daß sie abgemagert und geschwächt nach Deutschland zurückkam. In den Monaten dort überlegte sie, ob sie die Chance zur Emigration nutzen sollte, verwarf die Möglichkeit aber.¹⁸³

¹⁸² Brief von Alexander Dorner, Direktor des Landes-Museums Hannover, an Pov rina vom 8.6.1934, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann. Desweiteren schreibt Dorner: „Gestern war übrigens die für die nächste Zeit entscheidende Besichtigung der modernen Räume durch den Landeshauptmann und seinen Stab. Das Ergebnis ist das, dass das abstrakte Kabinett in der jetzigen Form unverändert erhalten bleibt und dass von den Expressionisten nur ein paar Bilder, die aber für den Gesamteindruck nicht entscheidend sind, herausgenommen zu werden brauchen. (...) Ich wäre Ihnen sehr dankbar, wenn Sie nach den Eindrücken, die Sie hier gewonnen haben, mich etwas in dem Kampf gegen die bösartigen und h blichen W hlereien unterstützen würden.“ Der Brief spiegelt das gute Verhältnis, das Pov rina und Dorner verband.

¹⁸³ Hinweis von Tatiana Ahlers-Hestermann.

Die letzten Jahre in Köln

Mit ihrer Malerei kam Povòrina – nachdem sie in innerer Emigration arbeiten mußte – nicht mehr so weiter wie zuvor. Es gibt einige Briefstellen, die belegen, wie sie unter der Situation in Deutschland und den Konsequenzen für ihre Arbeit litt. „Bis jetzt kann ich nicht richtig arbeiten anfangen: es kommt zu absurd, ja fast unmöglich vor so gegen alle, so praktisch sinnlos u. materiell weiter in meiner Art zu arbeiten; zu für falsch-Erkanntem u. Abgelegtem ist es mir auch unmöglich zurückzukehren. So bin ich jetzt oft ratlos u. der Verzweiflung nahe...“¹⁸⁴ Ihr Mann berichtet 1935 in einem Brief an Carl Georg Heise über die Probleme Povòrinas: „Meiner Frau geht es seelisch nicht gut, sie findet keine Luft zum Atmen, sie hat seit über einem Jahr nicht mehr gemalt.“¹⁸⁵ Es gelang ihr nicht, Kunst im luftleeren Raum zu schaffen. Nur wenige Künstler konnten sich auf diese extremste Form von l'art pour l'art einstellen, darunter Willi Baumeister, der die Isolation vom Kunstbetrieb positiv auslegte und von reineren Gedanken und Empfindungen sprach.¹⁸⁶ Zahlreiche Künstler beschäftigten sich mit „unbedenklichen“ Bildmotiven wie Landschaft, Stilleben oder Porträts. Auch Povòrina versuchte kurzzeitig diesen Weg zu gehen: 1936 setzte sie sich offenbar erneut mit gegenständlicher Malerei auseinander.¹⁸⁷ Auf einer Ausstellung der Gedok im Kölnischen Kunstverein zeigte sie neue Bilder. Die positive Kritik aus dem Westdeutschen Beobachter war aus ihrer Sicht niederschmetternd: „Eine Überraschung bieten die neuen Arbeiten der ehemals überabstrakten Alexandra Povòrina, der Gattin Prof. Ahlers-Hestermanns, dar. Es ist beglückend zu sehen, zu welch reizvoller und far-

¹⁸⁴ Brief an E. Ruben (wie Anm.173).

¹⁸⁵ Abschrift eines Briefes von Ahlers-Hestermann an Carl Georg Heise vom 7.4.1935, Hamburger Staatsarchiv D396.

¹⁸⁶ Peter-Klaus Schuster, Kunst für Keinen – Zur inneren Emigration der deutschen Moderne, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert, Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart 1986, S.457.

¹⁸⁷ Eintrag von Ahlers-Hestermann in seinen Taschenkalender am 5.1.1936: „Schuras angefangenes Kinderporträt bei Professor Kisch angesehen.“

big bestrickender Gegenständlichkeit die Künstlerin in ihren Stilleben und dem hübschen Mädchenbildnis sich zurückgefunden hat.“¹⁸⁸ Ahlers-Hestermann vermerkte in seinen Notizen die Empörung seiner Frau über diese Auslegung ihrer Arbeit.¹⁸⁹ Weder sind die gezeigten Bilder erhalten, noch gibt es weitere Hinweise auf Ausstellungsbeteiligungen mit gegenständlicher Malerei.

Friedrich Ahlers-Hestermann und Alexandra Povòrina waren nach einer längeren Zeit materieller Sicherheit wieder in der Situation, als freie Künstler den Unterhalt für ihre Familie verdienen zu müssen.¹⁹⁰ Ahlers-Hestermann unterrichtete in den letzten Kölner Jahren beinahe täglich. Povòrina gab neben gelegentlichen Zeichenstunden außerdem Russisch-Unterricht. Sie schrieb einige Artikel für die Frankfurter Zeitung, darunter eine Würdigung der verstorbenen Malerin Maria Slavona.¹⁹¹ Es ist auffällig, daß Ahlers-Hestermann erneut anfang Porträts zu malen, während seine Frau diesen Weg ablehnte. Sie begann offenbar zu Beginn des Jahres 1935 Stoffdrucke zu fertigen.¹⁹² Von der Orientierung zum Kunsthandwerk versprach sie sich bessere Verkaufsmöglichkeiten. Aber vor allem konnte sie bei der Herstellung von textilen Alltagsgegenständen wie Tischdecken, Sets, Bänder oder Kissen weiterhin mit abstrakten Formen arbeiten, die auf Stoff als „harmlose“ Ornamente galten. Das Kunsthandwerk wurde auch von anderen Künstlern wie Charles Crodel als Strategie zum künstlerischen Überleben in

¹⁸⁸ Westdeutscher Beobachter, Abendausgabe vom 18.6.1936: „Kölner Künstlerinnen im Kunstverein“. Den Hinweis auf die Ausstellungskritik verdanke ich Ute Haug, Aachen.

¹⁸⁹ Ahlers-Hestermann notierte am 19.6.36 in seinen Taschenkalender: „Kritik über Schura in W.B. abgeschrieben. Sie ist trotz deren Freundlichkeit beim Abendbrot empört.“

¹⁹⁰ Es gibt wenig Informationen über die wirtschaftliche Lage der Familie. In dem Brief an E. Ruben schreibt Povòrina: „Fritz hat etwas verkauft u. hat einige Schüler (ich keine mehr), so geht es vorläufig, wenn auch bei allen Einschränkungen. Die kleine neue Wohnung ist billig u. ganz nett, nur hat sie sich als recht kalt herausgestellt, u. wir können uns noch nicht daran gewöhnen.“ Brief an E. Ruben (wie Anm.173).

¹⁹¹ Alexandra Povòrina, Maria Slavona, in: Frankfurter Zeitung, 17.9.1933.

¹⁹² Ahlers-Hestermann schrieb in dem Brief an Heise (wie Anm.185): „Jetzt will sie Stoffdrucke machen.“ In seinem Kalender findet sich am 3.4.1935 der erste von zahlreichen Hinweisen auf die Stoffdrucke Povòrinas.

der Nazizeit gewählt. Sie erwarb eine Druckpresse und stellte die Stoffe in ihrem Atelier her – vom Entwurf über das Schnitzen der Druckstöcke oder Linolplatten bis hin zum Drucken. Die Technik, die mit einem erheblichen Kraftaufwand verbunden war, lag der gesundheitlich angeschlagenen Künstlerin eigentlich nicht. Sie beharrte jedoch darauf und beschäftigte sich erstmals seit Wjatka mit Textilkunst, vor allem mit traditionellen Techniken. Sie zeigte die Drucke bei Ausstellungen der Gedok und verkaufte an Freunde und Sammler auch in Hamburg, wo sie häufig zu Besuch war. Sie nahm die Stoffe mit nach Paris und suchte auch dort nach Verkaufsmöglichkeiten, offenbar ohne Erfolg.¹⁹³ Erhalten ist die Abschrift eines Briefes, in dem sie sich kurz vor ihrer schweren Erkrankung bei einer Krefelder Textilfirma mit ihren Stoffen als Designerin bewarb. Sie hoffte so, die mühevoll eigene Produktion aufgeben zu können.¹⁹⁴

Tuberkulose-Erkrankung

1938 brach bei Povòrina eine schwere Tuberkulose aus, in Folge einer nicht ausgeheilten Erkrankung in ihrer Jugend.¹⁹⁵ Sie erhielt einen Pneumotorax, der dazu dienen sollte, den erkrankten Lungenflügel regenerieren zu lassen. Nach der Operation in Köln verbesserte sich ihr Befinden nicht, immer wieder hatte sie hohes Fieber. Im August während eines Aufenthalts in Hamburg kam sie mit einer schweren Rippenfellentzündung in lebensbedroh-

¹⁹³ In den Briefen aus Paris berichtet sie darüber, wie sie mit den Stoffdrucken nach Verkaufs- und Ausstellungsmöglichkeiten suchte: „Aber mit den Stoffen gehe ich nirgend mehr, das nahm furchtbar viel Zeit, immer wieder riet man „dorthin gehen sie unbedingt“ u. ich meinte es machen zu müssen.“ Brief an Ahlers-Hestermann (wie Anm.179).

¹⁹⁴ „Nun habe ich: entworfen, Platten und Modeln geschnitten u. sie, hilfs einer kl. Handpresse, gedruckt, hatte auch so viele private Aufträge, dass ich zum Entwerfen nicht genügend kam. (...) Nun möchte ich gerne mit der Industrie zusammen arbeiten, weil der kleine Hausbetrieb kann nicht mit einem ausgestatteten Industrieunternehmen konkurrieren, u. weil ich meine Kräfte u. Können mehr dem Entwurf, der Idee als der wiederholten Ausführung der Motive widmen sollte. Ich habe jetzt Shalws, Umhänge, „Bäffchen“, Bänder, auch Teedecken, Stoff u. Behänge da.“ Abschrift eines Briefes ohne Anschrift und namentliche Anrede vom 18. 5. 38, Hamburger Staatsarchiv E20.

¹⁹⁵ Am 10.6.38 schrieb Ahlers-Hestermann in seinen Taschenkalender: „Arzt verkündet das Urteil über Schura“.

lichem Zustand in das Eppendorfer Krankenhaus. Sie blieb dort bis Ende November, danach ging sie zur Rehabilitation in ein privates Erholungsheim in Blankenese. Vier Monate später kehrte sie erst zurück nach Köln, noch immer sehr schwach und matt. Durch die Krankheit entstanden der Familie enorme Kosten. Vor allem die jüdischen Freunde und Sammler leisteten Spenden, um die hohen Krankenhaus-Rechnungen begleichen zu können.¹⁹⁶

¹⁹⁶ In dem Taschenkalender von 1938 notierte Ahlers-Hestermann, wer die Familie unterstützt hatte. Neben Sammlern wie Blumenfelds und Samsons waren es unter anderen Emmy Ruben sowie die Gedok.

2.6 Untertauchen in Berlin

Bereits 1938 hatten die Diskussionen mit Ahlers-Hestermann begonnen, wo zukünftig der Wohnsitz der Familie sein sollte. Povòrina lehnte es kategorisch ab, zurück nach Hamburg zu ziehen. Sie plädierte für Berlin; die deutsche Stadt, die ihr am meisten lag. Ahlers-Hestermann stimmte zu, denn beide waren der Meinung, daß man in der Großstadt „untertauchen“¹⁹⁷, das heißt, ein unauffälligeres Leben führen könnte. Mit dieser Einschätzung stand das Künstlerpaar nicht alleine. Rainer Zimmermann spricht von einer regelrechten „Emigration nach Berlin“, die bereits 1933 bei den Künstlern einsetzte. „Die Beweggründe dafür mögen sehr vielfältig gewesen sein; wichtigstes Argument war wohl die Flucht aus der örtlichen Bekanntheit und Überwachung in mittleren und kleineren Städten in die Anonymität der Weltstadt (...).“¹⁹⁸ Zahlreiche der abgesetzten Professoren wie Oskar Moll oder Gerhard Marcks übersiedelten in die Hauptstadt, die tatsächlich mehr Freiheiten bot. Als Beispiel sei nur die Ateliergemeinschaft Klosterstraße genannt, in der unter den vierzig ansässigen, vom Regime akzeptierten Künstlern auch Käthe Kollwitz und Werner Heldt verhältnismäßig ungestört arbeiten konnten.¹⁹⁹

Die Sorge über das Leben in Köln war berechtigt, denn die Behörden waren tatsächlich bereits auf das Künstlerpaar Povòrina und Ahlers-Hestermann aufmerksam geworden. In einem Brief vom 24. Februar 1939 der NSDAP Ossendorf berichtet der Ortsgruppenleiter: „Obiger Vg. ist seit ca. 4 Monaten von hier (obiger Adr.) angeblich nach Hamburg verzogen. Soweit hier festgestellt werden konnte ist A. nach seinen eigenen Angaben wegen seiner

¹⁹⁷ Die Formulierung „untertauchen“ verwendete Ahlers-Hestermann, wenn er von dem Umzug nach Berlin schrieb, beispielsweise in: Ahlers-Hestermann, Vorwort zu der Ausstellung Alexandra Povòrina (wie Anm.16) ohne Seitenangaben.

¹⁹⁸ Rainer Zimmermann, Die Kunst der verschollenen Generation, Düsseldorf, Wien 1980, S.142.

¹⁹⁹ Klosterstraße Berlin 1933-1945. Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus, Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin 1994.

Judenfreundschaft aus dem Staatsdienst entlassen worden. Er gehörte keiner NS-Formation oder Gliederung an, flaggte auch nicht bei nationalsoz. Veranlassungen, spendete auch nicht bei Sammlungen. Ob A. arisch ist konnte nicht festgestellt werden, seine Ehefrau schien ihrem ganzen Gebaren nach Jüdin zu sein.²⁰⁰ Offenbar wurden Povòrina und Ahlers-Hestermann von Nachbarn gedeckt, denn wenn sie sich zu diesem Zeitpunkt wegen der Krankheit der Künstlerin zwar nicht in Köln aufhielten, gaben sie Wohnung und Atelier doch erst später auf.

Es war der 1. September 1939 als Povòrina nach Berlin übersiedelte, der Tag, an dem Hitler durch seinen Polenfeldzug den Zweiten Weltkrieg auslöste. Sie reiste mit ihrer Tochter von einem Erholungsaufenthalt am Müritzsee in die Hauptstadt. Friedrich Ahlers-Hestermann kam nach, und zusammen mit ihrer Tochter fanden sie eine Wohnung mit zwei Atelierräumen in der Witzlebenstraße. Povòrina war noch immer sehr schwach und konnte so nur wenig und unregelmäßig arbeiten. Ihr Gesundheitszustand blieb letztendlich die ganzen Kriegsjahre hindurch labil. 1941 stellte ein Arzt fest, daß auch der rechte Lungenflügel angegriffen war. Immer wieder kam es zu Rückschlägen in dem langwierigen Heilungsprozeß. So lag sie zum Jahreswechsel 1943/44 wieder für einige Wochen im Krankenhaus. Dennoch setzte sie ihre Arbeit fort. Sie zeichnete, druckte weiterhin Stoffe und unternahm einige Versuche mit anderen Techniken, die jedoch alle nicht erhalten sind. Sie besuchte Künstlerfreunde, deren Arbeitsweise sie interessierte, und experimentierte mit für sie neuen Materialien. In der Werkstatt des Keramikers Bontjes van Beek fertigte sie Mosaik; zusammen mit dem ungarischen Bildhauer Alexander Gonda arbeitete sie an Plastiken. Ganz selten findet sich in den Notizen ihres Mannes ein Hinweis, daß sie auch malte –

²⁰⁰ Brief des Ortsgruppenleiters Kirschsieper an das Personalamt der Ortsgruppe Ossendorf vom 24.2.1939. Auf den Brief machte mich Maike Bruhns aufmerksam, Akte Alexandra Povòrina, Bundesarchiv Berlin (ehem. Document Center) BA-RKK(BDC)2400/0002/10.

ihre bevorzugte Ausdrucksform war zur Ausnahme geworden.²⁰¹ Bilder aus diesen Jahren sind nicht erhalten. Gelegentlich verkaufte sie noch Arbeiten an Sammler, doch es war ihr in diesen Jahren nicht möglich, regelmäßig zum Familienunterhalt beizutragen. Ahlers-Hestermann übernahm zahlreiche Auftragsarbeiten, reiste zu Förderern und porträtierte viel.

Überleben in Berlin

Berlin bot für Povòrina einen ganz wichtigen Vorzug: Die dort gebliebenen Künstler und Intellektuellen rückten enger zusammen und bildeten Zirkel, in denen mit Gesprächen über Kunst, kleinen Ausstellungen oder Konzerten das gewohnte öffentliche Leben in einem Mikrokosmos weitergeführt wurde. Das gab es zwar auch in anderen Städten, doch nirgendwo sonst in einer solchen Dichte wie in der Hauptstadt der Nationalsozialisten.²⁰² Die Isolation der inneren Emigration wurde durch diese Zirkel zumindest teilweise aufgelöst. Sehr wichtig wurde Povòrina der Kontakt zu dem abstrakten Bildhauer Karl Hartung, der ab der Mitte des Jahres 1940 intensiver wurde. In einem nicht datierten Brief an ihren Mann berichtete sie: „Bei Hart. soll eine Art Club zusammenkommen, mehr oder weniger Gleichgesinnte, Künstler, Gelehrte, eine Art 2geschlechtliche Gedok. (...) Es ist aber noch nichts fest, noch ganz u. gar unbestimmt u. schwierig.“²⁰³ Es läßt

²⁰¹ Die Hinweise auf das Experimentieren mit anderen Techniken stammen aus den Taschenkalendern von Ahlers-Hestermann. Über Malerei finden sich Notizen wie: 3.2.1941 „Leinwand für Schura gekauft“ oder 11.11.1941 „Leinwand für Schura vorbereitet“.

²⁰² Es wurde noch kein Versuch unternommen, das kulturelle Leben in diesen Zirkeln genauer zu beleuchten. Eine Ausnahme stellt der Katalog über die Atelieregemeinschaft Klosterstraße dar, in dem auch Aussagen von Mitgliedern oder Freunden der Künstler gesammelt wurden. Klosterstraße Berlin (wie Anm.199). Des weiteren gibt folgender Aufsatz einen Eindruck dieser Zirkel: Hans Dieter Schäfer, Von der Klosterstraße zur »Zone 5«. Künstlerische Selbstbehauptung im Dritten Reich, in: Kunst in Berlin von 1870 bis heute. Sammlung Berlinische Galerie, Berlin 1986, S.136-152.

²⁰³ Undatierter Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1. Über Hartung sind kaum Schriften oder Briefe erhalten, die sein Leben während des Krieges dokumentieren. Wegen einer Krankheit hielt er sich ab 1941, obwohl er Soldat war, häufig in Berlin auf. Parallelen zum Lebenslauf Povòrinas zeigen sich im Interesse an abstrakter Kunst, der Verbindung zu „abstraction-création“, seiner Liebe zu Paris und der Orientierung an dort lebenden Künstlern wie Brancusi. Zu Hartung siehe: Markus Krause, Karl Hartung 1908-1967, Metamorphosen von Mensch und Natur, Katalogbuch zur

sich nicht feststellen, ob und in welcher Form es diesen Club gegeben hat. Doch Aktivitäten zusammen mit Hartung sind häufig vermerkt, darunter Treffen zum gegenseitigen Porträt-Zeichnen. Trotz schwierigster Bedingungen führten Povòrina und Ahlers-Hestermann, auch als Berlin vom Krieg direkt betroffen war, ein Leben, das reich an Kontakten mit Gleichgesinnten und kulturellen Veranstaltungen war. Sie besuchten Vorträge bei Carl Georg Heise, der ein wichtiger Organisator dieser „Sub-Kultur“ war. Auch der russische Arzt und Maler Vladimir Lindenberg riskierte es, zu Vortragsabenden und Lesungen einzuladen, obwohl er bis 1941 in einem Konzentrationslager inhaftiert gewesen war. Wie in den Jahren in Hamburg veranstalteten auch Ahlers-Hestermann und Povòrina Gesellschaften, bei denen die unterschiedlichsten Leute zusammenkamen. Es war vielleicht kein Tanz auf dem Vulkan, aber der Boden, auf dem man sich in Berlin bewegte, war heiß genug. Es fanden Kunstausstellungen statt mit Werken, die sonst nicht mehr zu sehen waren. Eng war der Kontakt zu dem späteren Geschäftsführer des „Deutschen Künstlerbundes“ Eberhard Seel, der beispielsweise 1941 eine private Ausstellung mit Arbeiten verfeimter Künstler zeigte. „Er hat Nay u. Gilles, sehr phantasievolle surrealistische Aquarelle, mir liegen die nicht, sind aber so gut, einheitlich u. schön in Farbe u. Form, dass sie mir doch gefallen u. ich sie voll u. ganz gelten lassen muss.“²⁰⁴ Seel interessierte sich auch für die Arbeiten Povòrinas²⁰⁵. Eine andere wichtige Adresse war die der Malerin Hanna Bekker vom Rath, die bis 1943 eine Wohnung in Berlin hatte und ihr dortiges Atelier zu einer privaten Galerie machte.²⁰⁶ Ahlers-Hestermann notierte über einen gemeinsamen Besuch mit

Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und im Gerhard-Marcks-Haus Bremen, 1998.

²⁰⁴ Undatierter Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

²⁰⁵ Am 13.2.1941 notierte Ahlers-Hestermann in seinen Taschenkalender: „Schura zeigt ihre Produktion (Seel, Fr. Hartung, Fr. Greiling).“

²⁰⁶ Auch die Aktivitäten von Hanna Bekker vom Rath während des Krieges wurden bislang noch nicht eingehend beleuchtet.

seiner Frau, daß sie dort Werke von Heckel, Baumeister, Jawlensky, Kerkovius und Hartung sehen konnten. Die heute vor allem als Galeristin und Kunstförderin bekannte Hanna Bekker schrieb über diese Ausstellungen: „Ich verbrachte die Kriegswinter in Berlin, wo ich eine Atelierwohnung mieten konnte und Einblick erhielt in die traurige Lage, in der sich Künstler befanden, die sich den Befehlen der damaligen Machthaber nicht beugten. In dem großen Atelierraum in der Regensburger Straße begann ich zaghaft und heimlich Ausstellungen aus dem Kreis des Expressionismus zu veranstalten, um den Kontakt der Künstler mit ihren Sammlern und der jüngeren Generation zu fördern (...).“²⁰⁷ Außerdem trafen sich die Künstler privat und zeigten sich gegenseitig ihre Arbeiten. Vermerkt in dem Taschenkalender 1943 von Tatiana Ahlers-Hestermann ist eine Art Exkursion verschiedener Berliner Künstler zu Woty und Theodor Werner nach Potsdam, darunter Povòrina, Bontjes van Beek und Hartung.²⁰⁸

Zum Überleben in Berlin gehörte es, sich unauffällig zu verhalten. Dies war keine Stärke von Povòrina, die ihre Meinung häufig spontan und naiv äußerte und auch sonst die alltäglichen Gefahren falsch einschätzte. Anfang März 1942 skizzierte sie während eines Spaziergangs den wegen der Luftangriffe mit Tannen verdeckten Lietzensee. Sie entdeckte in den vereisten Bäumen Strukturen und Effekte, die sie interessierten. Daß sie sich dadurch in Kriegszeiten verdächtig machte, kam ihr nicht in den Sinn. Anwohner benachrichtigten die Gestapo, die Povòrina wegen Spionageverdachts mitnehmen wollten. Es war dem Eingreifen des zufällig zum Zeugen der Situation gewordenen Paul Wassily zu verdanken, daß die Verhaftung unterblieb. Die Zeichnungen wurden jedoch beschlagnahmt und die Künstlerin am 3. März zum Verhör bei der Gestapo bestellt. Ahlers-Hestermann ging zusammen

²⁰⁷ Zitiert nach: Die Malerin Hanna Bekker vom Rath (1893-1983), Katalog der Ausstellung im Stadtmuseum Hofheim a. Taunus 1993, S.34.

²⁰⁸ Da der Taschenkalender Ahlers-Hestermanns von 1943 fehlt, war Tatiana Ahlers-Hestermann so freundlich ihre Aufzeichnungen aus diesem Jahr durchzuarbeiten und auf Hinweise bezüglich Povòrina zu prüfen. Am 4. Juni notierte sie: „mit M. 2 Bontjes 2 Hartungs, Feldhäuser, Lindenberg zu abstrakten Maler in Potsdam. Frau schöne Stickereien.“

mit seiner Frau dorthin, zeigte ihre Stoffdrucke und argumentierte, daß die Zeichnungen als Ornament-Studien für diese Drucke hätten diesen sollen. Er konnte die Gestapo-Leute überzeugen, Povòrina dagegen beschwor beinahe eine neue Krise herauf, als sie auf die Aushändigung der Blätter bestehen wollte.²⁰⁹

Im gleichen Jahr ereignete sich im engsten Freundeskreis der Familie ein Unglück, das Povòrina die massive Bedrohung verdeutlichte. Cato, die Tochter von Jan Bontjes van Beek, wurde verhaftet und hingerichtet. Sie hatte zu den jüngsten Mitgliedern der Widerstandsorganisation „Rote Kapelle“ gezählt, die ab Herbst 1942 aufgedeckt und durch die Exekution von mehr als fünfzig Mitgliedern zerschlagen wurde.²¹⁰ Obgleich sie vor allem organisatorische Aufgaben ausführte und zwangsverschleppten ausländischen Arbeitern half, galt die 22jährige den Nationalsozialisten als Landesverräterin. Tatiana Ahlers-Hestermann hatte als gute Freundin Catos von ihrer Arbeit im Widerstand gewußt. Auch sie war überzeugte Antinazistin und hatte konsequent Arrangements mit dem System vermieden. So verließ sie das Gymnasium, da für das Abitur der Beitritt zum BDM unerläßlich gewesen wäre. In Berlin half sie gefährdeten Freunden, die dort illegal lebten. Nach der Hinrichtung Catos war Povòrina in großer Sorge um ihre Tochter.²¹¹ Doch auch selbst hielten sich Povòrina und Ahlers-Hestermann nicht an die Vorschriften der Nazis; zum Beispiel hatten sie illegal ein jüdi-

²⁰⁹ Tatiana Ahlers-Hestermann berichtete über die drohende Verhaftung Povòrinas. Die Daten ließen sich Ahlers-Hestermanns Taschenkalender von 1942 entnehmen.

²¹⁰ Zur Geschichte der Roten Kapelle siehe u.a.: Die Rote Kapelle im Widerstand gegen den Nationalsozialismus, hrsg. von Peter Steinbach und Johannes Tuchel, Schriften der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Berlin 1994 sowie Manfred Flügge, Meine Sehnsucht ist das Leben. Eine Geschichte aus dem deutschen Widerstand, Berlin 1996.

²¹¹ „Lieber Fritz, bitte schreib Tat., sie möchte Franzl lassen. Bis jetzt ist er jeden Abend gekommen, wird hier gefüttert etc. (...) Ich träume buchstäblich von dem angekündigten Besuch der Gestapo, bitte sprich da endlich ein Machtwort. (...) Denk an Cato!“ Undatierter Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

sches Hausmädchen beschäftigt und versucht, sie vor der Deportation zu bewahren – jedoch ohne Erfolg.²¹²

Die letzten Kriegsjahre

In der ersten Zeit in Berlin unternahm Povòrina vermutlich aus gesundheitlichen Gründen verhältnismäßig wenig Reisen – anders als Ahlers-Hestermann, der Auftragsarbeiten quer durch Deutschland annahm. Sie fuhr beispielsweise mit ihrem Mann nach Wrzonca, wo mit der Baronin KapHerr eine Freundin und Förderin Ahlers-Hestermanns lebte. 1943 verließ sie Berlin häufiger und verbrachte nach einem Kuraufenthalt in Marienbad im Herbst einige Zeit im „Blauen Haus“ in Hofheim bei Hanna Bekker vom Rath, die viele befreundete Künstlerinnen und Künstler einlud.²¹³ Karl Schmidt-Rotluff war dort häufiger Gast ebenso wie Ludwig und Else Meidner vor ihrer Emigration. Das „Blaue Haus“ war eine Enklave der Kunst; die Künstler trafen sich zum gemeinsamen Arbeiten, und es gab eine beachtliche Sammlung „verbotener“ Werke. Povòrina genoss den Aufenthalt: „Was mich betrifft, bin ich hier geradezu glücklich, nein: selig! Es ist wahrhaftig das Idealheim für mich, für meine ganze „Weichgliedrigkeit“, angefangen natürlich vom geistig seelischen.“²¹⁴ Sie berichtete ihrem Mann von Besuchen bei Sammlern in Frankfurt und kündigte auch einen Besuch bei Baumeister an.

Im gleichen Jahr hielt sich die Künstlerin in den Sommermonaten bei Paul Wassily in Kiel auf. Aus einem Brief von dort an ihren Mann stammt eines der ganz wenigen Zeugnisse, wie sehr sie unter der Situation im Nazi-Deutschland litt. „Kann aber immer noch nicht die Erinnerungen – an Paul

²¹² Am 8. 2.1943 notierte Tatiana Ahlers-Hestermann in ihren Kalender: „Kripo holt Fr. Koch“.

²¹³ Hanna Bekker vom Rath und die Künstler des Blauen Hauses in Hofheim am Taunus. Katalog der Ausstellung des Kunstvereins Hofheim, 1984. In dem Katalog wird die Verbindung zwischen Hanna Bekker und Povòrina jedoch nicht dokumentiert.

²¹⁴ Brief von Povòrina aus Hofheim an Ahlers-Hestermann vom 2.4.43, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

Kayser u. Busch u. den zwei „verschwundenen“ Familien u. anderen mehr, die gestorben oder wahnsinnig geworden sind – fertigwerden, ihre Schatten bannen.“²¹⁵

Nach ihrer Krankheit zu Beginn des Jahres 1944 verließ sie zusammen mit Ahlers-Hestermann die immer stärker bombardierte Hauptstadt. Durch die Bombenangriffe waren im Winter 43/44 viele Fenster der Wohnung kaputt und die Heizung funktionierte nicht. Sie reisten in den acht Monaten viel umher, verbrachten einige Zeit auf der Burg Flamersheim bei Jürgen Bemberg, einem Schüler Ahlers-Hestermanns, und mußten bei ihren Besuchen in Köln die großen Bombenangriffe auf die Stadt miterleben. Einen Sommermonat lebten sie bei Wassily in Kiel, danach überwiegend in einem Hotel in Euskirchen. Im Oktober faßten sie den Entschluß, nach Berlin zurückzukehren. Povòrina hatte erneut mit gesundheitlichen Problemen zu kämpfen, so daß Ahlers-Hestermann sehr erfreut über eine Einladung Clara Rilke-Westhoffs war, die Povòrina und ihre Tochter in Fischerhude aufnehmen wollte.²¹⁶ Die Lösung gefiel der Künstlerin zwar nicht, doch beugte sie sich den Argumenten, die für den Aufenthalt sprachen. Von März bis Dezember 1945 lebte sie zusammen mit Tatiana in dem Künstlerort an der Wümme im Atelier von Clara Rilke-Westhoff und erlebte dort das Ende des Krieges und der Naziherrschaft. Schon bald fühlte sie sich in der ländlichen Umgebung und als Gast im Haus unwohl. Hinzu kamen Versorgungsengpässe, die Povòrina verhaßte hausfrauliche Arbeiten abverlangten. In die Fischerhuder Zeit fällt der vorsichtige Neuanfang in der Malerei. Im Tausch gegen Lebensmittel begann Povòrina Porträts für die Bauern in der Gegend zu malen.²¹⁷ Die Briefe an Ahlers-Hestermann belegen, daß sie den Weg zur

²¹⁵ Brief von Povòrina aus Kiel an Ahlers-Hestermann vom 25.6.43, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

²¹⁶ Clara Rilke-Westhoff wollte laut Tatiana Ahlers-Hestermann durch die Aufnahme der Freunde einer Einquartierung von Fremden vorbeugen. Dann kamen jedoch zusätzlich Verwandte aus Bremen, die ihre Wohnung durch die Bombardements verloren hatten. Das schaffte sowohl Probleme mit den Räumen als auch mit der Versorgung.

²¹⁷ Hinweis von Tatiana Ahlers-Hestermann, Tonbandmitschnitt September 1996.

Malerei zunächst wieder über das gegenständliche Arbeiten fand. Sie berichtet von Porträts, Blumenstücken und Landschaften. „Für mich ein bedeutsamer Tag. Habe seit Jahrzehnten wohl kurzentschlossen zwei Landschaften skizziert, ganz nah, auf dem Weg zum Milch holen. Die gedenke ich in Öl zu malen. Falls das Wetter bleibt, falls ich von der Leinwand bei mir finde oder Papier und Pappe zur Unterlage bei Frau Rilke. Klein eben 50 x 58, ganz rot u. gold mit Scheune, dasselbe von zwei Seiten (...).“²¹⁸ Die Künstler in Fischerhude organisierten im Sommer 1945 eine kleine Ausstellung, an der auch Povòrina sich beteiligte.²¹⁹

Im Oktober erfuhr sie, daß eine Bombe das Haus von Theodor Werner in Potsdam zerstört hatte.²²⁰ Weil sie mit ihrem Atelier in Berlin im höchsten Maße von Bombentreffern bedroht gewesen war, hatte sie 1943 wie Karl Hartung eine Auswahl ihrer besten Werke nach Potsdam gebracht. Auch alle Glasbilder aus den späten 20er Jahren, von denen keine Fotos existieren, wurden zerstört. Das gleiche Pech hatte sie vermutlich mit einem anderen bei Bekannten deponierten Konvolut kleiner Arbeiten auf Pappe.²²¹ Povòrina und Ahlers-Hestermann verloren zudem alle Bilder und Matrizen, die sie in Flamersheim zur Aufbewahrung gelassen hatten. Großes Glück hatten sie dagegen mit ihrer Wohnung und den Ateliers in der Witzlebenstraße, die den Krieg beinahe unbeschadet überstanden.

²¹⁸ Brief von Povòrina aus Fischerhude an Ahlers-Hestermann vom 20.10.45, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2. Während die Landschaften nicht erhalten sind, existiert ein Porträt aus diesen Jahren: Povòrina malte die in Fischerhude lebende Opernsängerin Dore Blindow (Wv-Nr. G 139).

²¹⁹ Karte von Povòrina aus Fischerhude an Ahlers-Hestermann vom 12.8.45, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2. „Sonntag wird hier eine Fischerh. Ausst. eröffnet. Ich habe nicht nur keine Rahmen, sondern auch keine Keilrahmen für die alten Blumenstücke.“

²²⁰ Karte von Povòrina aus Fischerhude an Ahlers-Hestermann vom 23.10.45, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2. „Lieber Fritz, ich schluchze, meine besten Sachen, alle Glasbilder, Dein Tatiana-Bild am Tisch, Kelim, Behang aus Ascona, Grammofon, Schreibmaschine, sind nun in Potsdam hin. Ich bin vernichtet, das Werk ist weg --“

²²¹ In der Abschrift eines Briefes an einen Schüler Ahlers-Hestermanns versucht sie mit dessen Hilfe dem Verbleib der Bilder auf die Spur zu kommen. Tatiana Ahlers-Hestermann war nicht bekannt, daß sie diese Werke zurückerhielt. Abschrift eines Briefes von Povòrina an den Maler Znamenatschek vom 16.11.45, Hamburger Staatsarchiv E20.

2.7 „Zeichen alten Lebens und neuen Beginns“²²²

Friedrich Ahlers-Hestermann wurde noch 1945 zum Leiter der Hamburger Landeskunstschule berufen. Er wohnte zunächst in den Räumen der Schule. Erst Anfang Dezember kamen Povòrina und ihre Tochter zurück nach Hamburg, denn zuvor war der Aufenthalt in der Kunstschule aufgrund des Kohlemangels praktisch unzumutbar.²²³ Povòrina litt schon in Fischerhude immer wieder unter gesundheitlichen Problemen und mußte am Tag der Rückkehr erneut für fünf Monate ins Krankenhaus. Doch hatte sie schon vorher begonnen, sich über ihren Neuanfang Gedanken zu machen. Sie interessierte sich für eine Dozentenstelle und hätte sich eine Tätigkeit an der Landeskunstschule vorstellen können. „Die Beschäftigung mit Abstraktem hat das Gefühl für Rhythmus und Equilibre wirklich gut weiter gebracht und jetzt könnte und möchte ich der Jugend allerlei mitgeben. Könnte heiligen Schwur abgeben, dass ich nicht zu abstraktem Schaffen beeinflussen würde – wenn Ihr dies zeitgemäße, diesen, sagen wir – Zweig aus der Schule verbannen wollt.“²²⁴ Doch Ahlers-Hestermann berücksichtigte seine Frau bei der Auswahl der Lehrer nicht; lediglich für einen kurzen Zeitraum gab sie einen Zeichenkurs. An der Besetzung der Professorenstellen entzündete sich dann ein Disput zwischen den beiden. Selbstverständlich unterstützte die Künstlerin ihren Mann bei seiner Forderung nach Entlassung aller Lehrer, die in der Nazizeit dort unterrichtet hatten. Der Senat scheute zunächst die hohen Pensionszahlungen, lenkte aber dann ein. Doch konnte sie seine

²²² Die Formulierung stammt aus der Rede von Erwin Redslob anlässlich der Eröffnung der Galerie Gerd Rosen am 9.8.45. Zitiert nach: Markus Krause, Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945-1950, Berlin 1995, S.165.

²²³ Dies geht aus den Briefen der Zeit hervor. Außerdem war im Oktober auch Tatiana Ahlers-Hestermann erkrankt, so daß beide Frauen nicht in ungeheizten Räumen hätten wohnen können.

²²⁴ Brief von Povòrina aus Fischerhude an Ahlers-Hestermann vom 1.9.45, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2. Povòrina bewirbt sich in diesem Brief regelrecht um eine Anstellung und führt ihrem Mann ihre Erfahrung aus den Tätigkeiten in Rußland vor Augen. Sie äußert die Befürchtungen, daß er wegen des Vorwurfs der „Cliqueswirtschaft“ auf ihre Einstellung verzichten würde.

Auswahl von überwiegend Hamburger Künstlern nicht nachvollziehen, mit der er erreichen wollte, „daß die Arbeit der Schule in ihrer Gesamtheit etwas von Art und Wesen unserer Vaterstadt spiegele“.²²⁵ Anke Manigold weist darauf hin, daß dieser Grundsatz sich an den Programmen Alfred Lichtwarks orientierte. Povòrina war dies zu konservativ, sie drängte auf die Einstellung junger, moderner Kräfte. „Aber den „Geschmack“ wie du sagst, meinst wohl das künstlerische, sollen also nur die überaus harmlosen, flauen, Hauptmann, Grimm, u. Mahlau vertreten, alle ganz gute Qualität, u. alle (Grimm kenne ich kaum, nehm' aber an) ganz problemlos, unfähig die Jugend zu begeistern, anzufeuern, schon gar nicht mit dem bekannt zu machen, was faute de mieux man mit zeitgenössisch, fortschrittlicher Kunst im Ausland bezeichnet. (...) Wer wird die Kinder, die sämtlich im Hitler-Regime aufgewachsen sind, ein wenig damit bekanntmachen, was alles in der Welt der Kunst schon geschehen ist u. weiter geschieht, womit die lebendigsten Leute sich jetzt sämtlich auseinandersetzen?? Wenn sie in der Schule nichts davon sehen und verspüren, wo denn?“²²⁶

Povòrina hatte ein Atelier in der Schule und konnte so 1946 wieder regelmäßig arbeiten. Schon bald orientierte sie sich nach Berlin, wo die befreundeten Künstler die ersten Ausstellungen in den Galerien organisierten. Die bereits sechzig Jahre alte Künstlerin entschied sich, nicht noch einmal wegen ihres Mannes im ungeliebten Hamburg zu leben. Zunächst pendelte sie zwischen den beiden Städten, doch ab Oktober 1947 hielt sie sich überwiegend in Berlin auf. Der als Professor an der Kunsthochschule Weißensee beschäftigte Jan Bontjes van Beek hatte sich dafür eingesetzt, daß Povòrina als Lehrerin für „picturale Harmonielehre“ berufen wurde. Für die Künstlerin begann ein neues Leben: auf sich alleine gestellt, mit der ersten festen

²²⁵ Zitiert nach Manigold, Ahlers-Hestermann (wie Anm.5), S.39.

²²⁶ Brief von Povòrina aus Fischerhude an Ahlers-Hestermann vom 2.11.45, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2. In weiteren Briefen flehte sie Ahlers-Hestermann regelrecht an, doch wenigstens Bontjes van Beek einzustellen oder Karl Hartung. Sie argumentierte, daß es für die Kunst in Hamburg besonders anregend gewesen sei, als Karl Ballmer vor dem Krieg dort arbeitete. Sie war entschieden dagegen, nur Hamburger zu berücksichtigen.

Anstellung nach mehr als dreißig Jahren. Außerdem suchte sie die Fortsetzung in ihrem künstlerischen Arbeiten und den Kontakt zur lebendigen Kunstszene Berlins.

Die späten 40er Jahre

Die wenigen Werke aus den späten 40er Jahren zeigen, daß Povòrina die Auseinandersetzung mit den von ihr rund fünfzehn Jahren zuvor erarbeiteten künstlerischen Fragestellungen nicht leicht fiel. So gerne sie ihre Tätigkeit in Weißensee ausübte, so sehr fehlte ihr dadurch die Zeit zum konzentrierten Arbeiten. Hinzu kam, daß Povòrina in einem Zimmer der alten Wohnung in der Witzlebenstraße lebte und bis zur Währungsreform kein Atelier hatte; alle übrigen Räume waren für Ausgebombte beschlagnahmt worden. Außerdem beeinträchtigte die Organisation des täglichen Lebens, die wirtschaftliche Not in der Vier-Sektoren-Stadt die Künstlerin sehr. Jeder Brief nach Hamburg enthielt „Wunschzettel“ mit all den Dingen, die in Berlin nicht zu bekommen waren. Eberhard Roters beschrieb die Situation dieser Zeit so: „Die Jahre zwischen Kriegsende und Währungsreform sind dadurch gekennzeichnet, daß die äußeren Voraussetzungen für die Arbeit der Künstler katastrophal waren, nicht nur im Hinblick auf Kleidung, Heizung und Ernährung, sondern auch im Hinblick auf die Beschaffung von Material für die künstlerische Arbeit, wie Farbe, Papier, Pinsel und so weiter.“²²⁷

Doch trotz aller Hemmnisse malte Povòrina. Bei den Gemälden aus den 40er Jahren fällt auf, daß sie hinsichtlich der Bildthemen und dem Grad der Abstraktion heterogen sind. Es sind augenscheinlich die verschiedenen Versuche, den eigenen künstlerischen Weg wiederzufinden. Sie schwankte zwischen Optimismus und einer gewissen Hilflosigkeit: Das eine Mal forderte sie ihren Mann auf, den alternden Tizian als Beispiel zu nehmen und zu „hoffen dass wir jetzt anfangen werden unsere besten Werke zu schaf-

²²⁷ Eberhard Roters, Bildende Kunst, in: Als der Krieg zu Ende war. Kunst in Deutschland 1945-1950, Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin 1975, S.10.

fen“.²²⁸ Ein anderes Mal schrieb sie: „Seel und Freundin waren zum Bildersehen hier. Nicht zufrieden. Wir haben viel diskutiert. Ich muß ihnen einigermaßen Recht geben.“²²⁹

In der Zeit des kulturellen Wiederaufbaus lag ihr viel daran, im kulturellen Leben der Stadt präsent zu sein. Sie stand in Verbindung mit vielen der häufig mindestens eine Generation jüngeren Künstlerinnen und Künstlern, die für die Nachkriegszeit in Berlin maßgeblich waren. Das waren Freunde aus den Kriegsjahren wie Karl Hartung, Jan Bontjes van Beek oder Theodor und Woty Werner. Hinzu kam vor allem in der ersten Zeit in Berlin der Kontakt zu Juro Kubicek, dann zu der Bildhauerin Louise Stomps, die Povòrina sehr schätzte. Die Künstlerin bemühte sich um Ausstellungsmöglichkeiten in den privaten Galerien, über deren Arbeit Erwin Redslob 1947 schrieb: „Weit mehr als die Bezirkskunstämter bestimmen die Kunsthändler durch gute Ausstellungen das künstlerische Leben der Großstadt (...). Ihre Veranstaltungen geben Berlin das Gesicht einer Weltstadt.“²³⁰ Ihre erste kleinere Werkschau fand im Dezember 1947 in der Galerie Franz statt, die zu diesem Zeitpunkt ein Jahr existierte und verschiedenen abstrakten Künstlern wie Nay oder Kubicek ein Ausstellungsforum geboten hatte. Die Galerie der Autodidakten Reinhard und Elli Franz befand sich in den Räumen ihrer Boxschule, die ihnen in der Nazizeit ein Auskommen ermöglicht hatte.²³¹ Sie wurden künstlerisch von Gustav Seitz und Juro Kubicek beraten, der auch an dem Zustandekommen der Povòrina-Ausstellung beteiligt war. „Vorgestern waren Kubicek und Frau Franz bei mir, kurz, eilig, sie eisig, direkt unliebenswürdig. Eine unmöglich aussehende, bepelzte und bemalte

²²⁸ Brief von Povòrina aus Berlin an Ahlers-Hestermann anlässlich seines 65. Geburtstags vom 11.7.48, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

²²⁹ Brief von Povòrina aus Berlin an Ahlers-Hestermann vom 30.7.50, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

²³⁰ Erwin Redslob, Weihnachtsausstellungen, in: Der Tagesspiegel, 14.12.1947. Zitiert nach Krause, Galerie Gerd Rosen (wie Anm.222) S.52.

²³¹ Zur Galerie Franz und zu weiteren Berliner Galerien der frühen Nachkriegsjahre, siehe: Zone 5: Kunst in der Viersektorenstadt 1945-1951, hrsg. von Eckhart Gillen u. Dieter Schmidt, Berlin 1989.

Person. Kubi war aber wieder nett, hatte sichtbar Interesse und Lust, suchte 10 bis 12 Stück aus, außerdem sollten aus der Kiste etwa 2 - 3 dazukommen und Graphik.²³² Ein geplanter Ausstellungskatalog konnte nicht produziert werden, da die Lieferung einiger Bilder aus Hamburg so spät erfolgte, daß die Ausstellung beinahe nicht stattfinden konnte. Neben dem Kunsthändler Franz war es die Galerie Schüler, mit der Povòrina zusammenarbeitete. Sie berichtet in den Briefen an ihren Mann, daß sie mit einigen Arbeiten dort vertreten war und daß Schüler und Eberhard Seel sie zu einer Ausstellung zusammen mit Friedrich Ahlers-Hestermann bewegen wollten. Ein Vorhaben, das sie nicht überzeugen konnte: „ (...) aber meine Sachen passen zu ihm eigentlich nicht. Es wäre also aus Kuriosität, unsachlich. Ich bin nach Überlegung dagegen, glaube auch nicht, daß es für Dich gut wäre. Er soll Dich allein zeigen.“²³³ Auch zu der Galerie Rosen hatte Povòrina Kontakt, und Tatiana Ahlers-Hestermann war der Meinung, dass ihre Mutter dort auch ausstellte. Doch gibt es keine Belege dafür, denn in den Publikationen der Galerie taucht sie nicht auf. Sie besuchte auf jeden Fall die Ausstellungen dort und war mit den meisten Künstlern der Galerie bekannt. In einem der ersten Briefe aus Berlin beklagt sie, daß Rosen es versäumt habe, ihr eine Aufforderung zur Teilnahme an seinen Ausstellungen zu senden.²³⁴ Offenbar hätte sie 1947 ihre Stoffdrucke gerne dort gezeigt, denn sie berichtet in dem gleichen Brief davon, mit ihren kunsthandwerklichen Arbeiten in der Galerie gewesen zu sein. In den Briefen finden sich einige Hinweise, daß sie auch in diesen Jahren noch ab und zu druckte. Die aus der Not gewählte Technik interessierte sie zunächst weiterhin, obwohl die körperlich anstrengende Arbeit ihr schwer fiel.

²³² Brief von Povòrina aus Berlin an Ahlers-Hestermann vom 22.10.47, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

²³³ Brief an Ahlers-Hestermann (wie Anm.232).

²³⁴ Brief von Povòrina aus Berlin an Ahlers-Hestermann vom 13.10.47, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

Arbeiten zwischen West und Ost

Als Povòrina nach Berlin zurückkehrte, gab es Signale auch im kulturellen Leben, daß eine politische Polarisierung die Stadt auseinanderreißen könnte. Bestimmte Theaterstücke wurden jeweils nur im West- oder Ostteil gespielt, und der erste und letzte gemeinsame Schriftstellerkongress diente den Besatzungsmächten als Forum zur politischen Agitation.²³⁵ Die Künstlerin wird deshalb die Brisanz erkannt haben, die ihre Anstellung in Weißensee mit sich brachte. Sie lebte als freie Künstlerin im Westen und arbeitete in der sowjetischen Besatzungszone. Anfangs waren es nur kleine Probleme, die aus dieser Konstellation entstanden. Die Schwierigkeiten wuchsen mit der Teilung Berlins und der Beeinträchtigung der freien Lehre durch die Machthaber in der DDR.

Die „Hochschule für angewandte Kunst“ in Berlin-Weißensee nahm ihren Betrieb offiziell am 14. Juni 1947 auf. Rund ein Jahr zuvor hatte Otto Sticht unterstützt von verschiedenen Förderern – darunter Erwin Redslob und Karl Hofer – begonnen, mit der „Kunstschule des Nordens“ die erste kunsthandwerklich ausgerichtete Hochschule in der sowjetischen Besatzungszone aufzubauen.²³⁶ Sie sollte das Bauhaus des Ostens werden. So viel Verdienst wie Sticht an der Einrichtung dieser Schule hatte, schaffte er es jedoch nicht, einen geregelten Hochschulbetrieb zu organisieren. Er engagierte sich sehr bei der Überwindung bürokratischer Hemmnisse, bei der Berufung qualifizierter Dozenten wie Bernhard Heiliger, Jan Bontjes van Beek oder Eva Schwimmer sowie bei der Beschaffung der Arbeitsmaterialien aus dem Nichts. Doch die eingeschriebenen Studenten hatten keine verbindlichen

²³⁵ Jürgen Reiche, Zukunft nach dem Ende, in: Soviel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949, hrsg. von Hermann Glaser, Lutz von Pufendorf, Michael Schöneich, Berlin 1989, S.36-49.

²³⁶ Über die Geschichte der Kunsthochschule in Weißensee sind zwei Publikationen von Hildtrud Ebert erschienen: Hildtrud Ebert, Von der „Kunstschule des Nordens“ zur sozialistischen Hochschule, in: Kunstdokumentation 1945-90. Aufsätze, Berichte, Materialien, hrsg. von Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel, Köln 1996 sowie Hildtrud Ebert, Drei Kapitel Weißensee. Dokumente zur Geschichte der Kunsthochschule Berlin-Weißensee, Berlin 1996.

Stundenpläne und wenig Überblick über den Aufbau ihres Studiums sowie über die Lehrpläne.

Am 10. Juli 1947 entschied Direktor Sticht mit seinen Kollegen in der Lehrerkonferenz, Povòrina in Weißensee zu beschäftigen.²³⁷ Doch noch am 13. Oktober sah es so aus, als würden sich die Kulturpolitiker über das Votum der Konferenz hinwegsetzen.²³⁸ Der Etat für die Stelle war zunächst nicht bewilligt worden, doch letztendlich konnte sie ihre Arbeit zum Wintersemester 47/48 aufnehmen. In einem der ersten Briefe über die Arbeit in Weißensee schilderte Povòrina die noch sehr ungeordneten Zustände. „In der Schule ist es schwierig wegen der Überlastung der Stundenpläne. Habe zwar viele Klassen, aber die erscheinen etwa zur Hälfte oder weniger, müssen andere Kurse besuchen, oder zu Verdienst arbeiten gehen. Ich hatte zwar genug aber es ist nicht richtig so und wird eher schlimmer.“²³⁹ Wenige Tage nach ihrer Anstellung wurde Sticht als Direktor entlassen und Bontjes van Beek übernahm kommissarisch die Leitung der Schule. Offenbar wurden infolge von Umstrukturierungen, insbesondere der Auflösung einiger Textilklassen, die Aufgaben Povòrinas erweitert. Sie wird im Lehrkörperverzeichnis mit den Fächern Harmonielehre, Komposition und Textilentwurf genannt. Eine Schülerin berichtete, daß sie Zeichenunterricht für alle Seminare gab und eine eigene Klasse leitete.²⁴⁰ Während die Arbeit mit den Schülern einfacher wurde und sie sehr befriedigte, bekam Povòrina immer häufiger aus ideologischen Gründen Probleme. Sie schrieb bereits im Februar 1948 von Hinweisen, daß sie abgesetzt werden sollte. „Bontjes

²³⁷ Erhalten ist das Protokoll der Lehrerkonferenz, bei der insgesamt über die Einstellung fünf neuer Lehrer verhandelt wurde. Über Povòrina heißt es: „Frau Alexandra Hestermann-Povorina aus Hamburg ist für den Unterricht in picturaler Harmonielehre an den Textil- und Modeklassen vorgesehen.“ Archiv Weißensee, Akte K1/46-50.

²³⁸ „Es ist Fiasko auf der ganzen Linie: Ich bin nicht angestellt, weil der Etat nicht bewilligt ist (...) Man wünscht keine neuen Kräfte für die Schule, trotzdem Sticht und das Lehrerkollegium sehr für mich eingetreten sind.“ Brief an Ahlers-Hestermann (wie Anm.232).

²³⁹ Brief von Povòrina aus Berlin an Tatiana Ahlers-Hestermann vom 29.10.47, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

²⁴⁰ Gespräch mit Erna Pöllnitz in Berlin im September 1995.

möchte aufrichtig und sehr mich behalten, die Schüler auch. Aber (...) Zentralverwaltung und die SED sind mißtrauisch. In der Einheit 'theoretische Zeitschrift des wissenschaftlichen Sozialismus' schreibt man gegen abstrakte Lehrer an den Schulen in der russischen Zone.²⁴¹ Hintergrund dieser Anfeindungen war die Formalismus-Diskussion, die durch einen Artikel von Alexander Dymshitz in der „Täglichen Rundschau“ ausgelöst worden war.²⁴² Dieser Text lieferte das theoretische Grundmuster für die kunstfeindliche Politik der SED.

In der folgenden Zeit versuchte sich Povòrina ihre Freiheit soweit möglich zu erhalten – auch gegen die kulturpolitischen Kräfte der SED. Sie unterstützte Bontjes van Beek einmal dabei, qualifizierte aber nicht parteikonforme Künstler als Dozenten durchzusetzen.²⁴³ An den verordneten ideologischen Schulungen für alle Lehrer nahm sie nicht teil.²⁴⁴ Doch der politische Druck wurde immer stärker und führte zur Beurlaubung von Bontjes van Beek und zur Entlassung verschiedener Dozenten, darunter Heiliger, Schwimmer und Hirche.²⁴⁵ Povòrina hat diese Vorgänge sicher abgelehnt, doch leider gibt es keine Dokumente darüber, welche Gründe sie zur Fort-

²⁴¹ Brief von Povòrina aus Berlin an Ahlers-Hestermann vom 8.2.48, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

²⁴² Ein Abdruck dieses Artikels befindet sich in: Kunst in Berlin (wie Anm.202), S.170.

²⁴³ „In der letzten Konferenz habe ich ein paarmal gesprochen (...) Bontjes und ein Grafiker schlugen zur Neubesetzung für die Aufbauklasse als dritten Mann einen surrealistischen Maler vor, der guter Zeichner und ausgezeichneter Pädagoge sein soll. Stempel, der neue 'große Mann' Kommunist, Stil schlecht, sprach gegen abstrakt. Betretenes Schweigen. Daherein sagte ich, daß ich prinzipiell gegen das Mißtrauen erwidern möchte und bitte prüfen zu mögen, ob diese Maler nicht das Zeichnen unterrichten könnten. Darauf ein Sturm der Bejahung. Viele wollten dasselbe sagen, waren aber zu feige. Im Vorstand saß Graf Brockdorf aus der Verwaltung, der wie man hört, gegen mich war. Nachher war er zerfließend liebenswürdig zu mir. Die Arbeiten der Schüler in meiner Klasse wären die besten gewesen. Bontjes dankte für die Unterstützung und am Abend hatte ich das selige Gefühl einer unerschrockenen guten Tat.“ Brief von Povòrina aus Berlin an Ahlers-Hestermann vom 28.3.48, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2. Die Protokolle aus Weißensee zeigen, daß Povòrina sich ansonsten in den Lehrerversammlungen nicht sehr häufig zu Wort meldete.

²⁴⁴ Hinweis von Tatiana Ahlers-Hestermann, Tonbandmitschnitt September 1996.

²⁴⁵ Über die Hintergründe der Entlassungen bei: Hildtrud Ebert, Von der „Kunstschule des Nordens“ (wie Anm.236).

setzung ihrer Arbeit bewogen haben. Ende 1950 weigerte sie sich zusammen mit drei weiteren Dozenten gegen die Aufforderung des neuen Direktors Mart Stam, ihre Unterschrift unter einen offenen Protestbrief zu setzen. Es ging im wesentlichen um den organisierten Protest gegen die Remilitarisierung der Bundesrepublik, die unter dem Eindruck des Korea-Kriegs ab Mitte des Jahres von Bundeskanzler Adenauer vorangetrieben worden war.²⁴⁶ Den Dozenten wurde mit der Entlassung gedroht, doch auch diese Krise überstand die Künstlerin unbeschadet. Allerdings berichtete sie ihrem Mann, daß ihr einige Wochen später ein „Aufpasser“ zur Seite gestellt wurde. „ (...) ein ‘Rapporteur’ für Rapporte ist mir zugewiesen, linientreu u. will mit mir entwerfen. Rüge von Stam, dass ich ihn nicht strahlend empfangen habe. Morgen werde ich dafür kämpfen müssen, dass er nicht an selben Tagen mit mir da ist, was Stam möchte, also es muß allerlei bedacht werden, auch Lehrpläne sollen jetzt geliefert werden.“²⁴⁷ Nach Povòrina eigener Einschätzung hat ihr der Status – eine alte russische Künstlerin zu sein – in Weißensee einige Freiheiten eröffnet, die sie zugunsten ihrer Arbeit mit den Schülern bis zu ihrer Pensionierung 1952 nutzte.²⁴⁸

Das Leben und Arbeiten zwischen West und Ost wurde mit der Verhärtung der politischen Fronten schwieriger: Das dokumentieren die zahlreichen Briefe an Ahlers-Hestermann aus diesen Jahren. In der Zeit der Berlin-Blockade fuhren keine Bahnen, so daß Povòrina weite Wege zu Fuß zurücklegen mußte. Nach der Währungsreform war ihr Gehalt im Westen praktisch wertlos, bis sie erreichte, daß sie sechzig Prozent davon in D-Mark tauschen konnte. So brauchte sie die Lebensmittel nicht mehr von Ost nach West zu tragen. Sie erwägte mehrfach, ihr selbständiges Leben aufzugeben

²⁴⁶ Povòrina schildert die Ereignisse in einem Brief an Ahlers-Hestermann vom 1.12.50, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

²⁴⁷ Brief von Povòrina aus Berlin an Ahlers-Hestermann vom 13.12.50. Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

²⁴⁸ Hinweis von Tatiana Ahlers-Hestermann, Tonbandmitschnitt September 1996.

und zu ihrem Mann nach Hamburg zu gehen. Doch hielt sie durch und 1951, nach seiner Pensionierung, zog Ahlers-Hestermann nach Berlin.

Das letzte Jahrzehnt

Nachdem Povòrina mit 67 Jahren nicht mehr berufstätig war, blieben ihr noch rund zehn Jahre, in denen sie wieder Zeit und Raum zum Arbeiten hatte. Aus dieser Zeit gibt es wenig Dokumente, wie sie ihre Malerei einschätzte. 1952 bat sie ihren Mann, ihre Werke nicht zu einer Ausstellung einzureichen, da sie zu unzufrieden damit war. Sie schrieb: „Kurz gesagt Stilleben und schon gar Petruschka sind mir einfach zu schlecht. Ich würde das jetzt, wenn auch in selber Art, doch viel besser, freier, leichter und kühner machen.“²⁴⁹ Sie fand aus der Krise der Nachkriegszeit, was sich auch in der Qualität und der Quantität der erhaltenen Werke zeigt. In den Gemälden entwickelte sie wieder einen eigenen Stil, der ganz klar in der Fortsetzung ihrer frühen Wendung zur abstrakten Malerei steht. Die Schaffenskraft und Offenheit Povòrinas wird besonders in den grafischen Arbeiten aus diesen Jahren deutlich, denn dort experimentierte sie mit Materialien und Ideen. Außerdem beteiligte sie sich auch vermehrt an Ausstellungen. Povòrina war ab 1951 Mitglied im wieder gegründeten „Deutschen Künstlerbund“ und stellte relativ regelmäßig mit aus. Außerdem gehörte sie der Hamburger Künstlervereinigung „Die Gruppe“ an, die in den 50er und 60er Jahren zahlreiche Ausstellungen zeigte. Ihrem Werk wurden einige Einzelausstellungen gewidmet, in Berlin 1957 in der Galerie Schlüter und 1961 im Haus am Waldsee sowie im Hamburger Künstlerclub „die insel“ 1960.

Povòrina interessierte sich nach wie vor für die Entwicklung der modernen Kunst. Berlin war jedoch nicht mehr der Mittelpunkt des Geschehens und durch seinen Insel-Status sogar in verschiedener Hinsicht von den aktuellen Strömungen ausgeschlossen. Bedeutende Ausstellungen waren oftmals nicht

²⁴⁹ Brief von Povòrina aus Fischerhude an Ahlers-Hestermann vom Juli 1952 (ohne genauere Datierung), Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

in der ehemaligen Hauptstadt zu sehen. Das brachte der kulturelle Föderalismus der Bundesrepublik mit sich. Povòrina und Ahlers-Hestermann unternahmen in den späten Jahren wieder ausgedehnte Reisen und nutzten diese Gelegenheiten für Ausstellungsbesuche. In Deutschland faszinierte Povòrina vor allem die erste „documenta“ 1955. Sie machte sich vierzehn Tage in Kassel mit der neuen Kunst vertraut, die den Künstlern in Deutschland lange Jahre vorenthalten worden war. Für Povòrina wird die Ausstellung in persönlicher Hinsicht eine gewisse Enttäuschung gewesen sein, hatte sie es nicht geschafft, ihren Platz zwischen den abstrakten Künstlern der Vorkriegszeit in den 50er Jahren zu halten. Doch zugleich waren die gezeigten Tendenzen in der Malerei für sie, die Abstraktion als unbedingten Fortschritt betrachtete, eine Bestätigung ihres Werdegangs. Auch in dieser Zeit waren die Parisreisen für Povòrina von besonderer Bedeutung. 1956 hielt sie sich zum ersten Mal seit 1937 in der französischen Hauptstadt auf: „Habe Matisse gesehen, es ist wunderbar, Du mußt es sehen. Bin wieder wie ein Fisch, den man endlich ins Wasser gelassen hat.“²⁵⁰

Für die Malerei reichten ihre Kräfte gegen Ende der 50er Jahre nicht mehr, so daß sie erneut zu einem Wechsel der Technik gezwungen wurde. Sie nahm sich den kranken Matisse als Motivation und Beispiel, als sie fünf Jahre vor ihrem Tod die letzte Werkgruppe der Collagen begann. 1960 zeigte sie erstmals eine größere Anzahl der Blätter bei einer Einzelausstellung in Hamburg. Hanns Theodor Flemming lobte in der Eröffnungsansprache zu der Ausstellung im Künstlerclub „die insel“ die Collagen als besonders charakteristisch für die Bildgestaltung der Künstlerin. „In ihnen spürt man ihre vielschichtige Phantasie und ihre eigentümlich schwebende Kompositionsweise, – mit den glühenden, ikonenhaften Farben, in denen offenbar russische Elemente ihrer Heimat fortwirken.“²⁵¹ Das Reißen der

²⁵⁰ Brief von Povòrina aus Paris an Ahlers-Hestermann vermutlich von September 1956. Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

²⁵¹ Das unveröffentlichte Typoskript der Ansprache stellte mir Hanns Theodor Flemming, Hamburg, als Kopie zur Verfügung.

Papiere, das Auswählen geeigneter Materialien und das Anordnen waren Tätigkeiten, die sie sogar im Krankenbett fortsetzen konnte. 1962 erhielt sie den Auftrag, Glasfenster für die Kapelle eines deutschen Soldatenfriedhofs in Bastia auf Korsika zu entwerfen. Sie fertigte die Entwürfe ebenfalls als Collagen. Weil sie diesen Auftrag nicht mehr abschließen konnte, übernahm Tatiana Ahlers-Hestermann die Arbeit. Sie legte die Collagen Povòrinas bei der Umsetzung zu Grunde, behielt vor allem Farben und Formen des Entwurfes bei. Die Fenster wurden 1965 eingesetzt.

Bis 1962 reiste das Künstlerpaar durch Europa: Immer wieder hielten sie sich in Rom, Paris und London auf. Sie besuchten Freunde, die in den 30er Jahren aus Deutschland emigriert waren, und trafen Künstlerkollegen. Povòrina strengten die Reisen zunehmend an; sie beklagte sich über die Strapazen.²⁵² Eine weitere große Anstrengung bedeutete für Povòrina zum Jahreswechsel 1961/62 der Umzug in die Leistikowstraße in Charlottenburg, der notwendig geworden war, weil sie ihre alte Wohnung verlassen mußten.

1961 hatte Povòrina einen ersten Herzinfarkt gehabt. Immer wieder kam es in der Folge zu Schwächeanfällen. Nach erneuten Problemen mit dem Herz wurde sie im Mai 1963 ins Krankenhaus eingewiesen. Es ist bezeichnend für die Lebensauffassung der Künstlerin, daß sie darauf bestand, im Sitzen zu dem Krankenwagen getragen zu werden.²⁵³ Zwei Tage nach der Einlieferung erlitt sie einen schweren Schlaganfall, von dessen Folgen sie sich nicht mehr erholen konnte. Sie starb am 23. Dezember 1963 in einem Pflegeheim in Berlin-Spandau. Ihr Mann lebte bis 1973. Zusammen mit ihm und ihrer Tochter liegt sie auf dem Dankesfriedhof in Berlin begraben.

Nach ihrem Tod fanden einige Ausstellungen statt, die das Lebenswerk der Künstlerin würdigten. Sowohl bei der Ausstellung des „Deutschen Künstler-

²⁵² Die ehemalige Schülerin Povòrinas Erna Pöllnitz hat mir freundlicherweise ihre Sammlung mit Briefen Povòrinas zur Verfügung gestellt. Ab 1960 nehmen die Klagen über das Reisen zu; davor zeigte sich Povòrina begeistert von der Möglichkeit, die europäischen Metropolen zu besuchen.

²⁵³ Hinweis von Tatiana Ahlers-Hestermann, Tonbandmitschnitt September 1996.

bundes“ 1964 als auch bei der Großen Berliner Kunstausstellung 1965 wurde der verstorbenen Künstlerin gedacht; bei der letztgenannten Ausstellung gab es eine Sonderschau mit Werken von Hofer, Pechstein, Scheibe und Povòrina. Es war jedoch auch Ahlers-Hestermann, der sich sehr dafür einsetzte, das Werk seiner Frau in der Öffentlichkeit bekannter zu machen. Er unterstützte beispielsweise die Organisation der Ausstellung im Haus am Lützowplatz 1966, die mit achtzig gezeigten Arbeiten den breitesten Überblick über das Œuvre Povòrinas bot. Nach einigen Gemeinschaftsausstellungen in den späten 60er Jahren²⁵⁴ war Povòrina bis heute überwiegend in thematisch ausgerichteten Ausstellungen vertreten. Das waren Ausstellungen zur Hamburger, Kölner oder Berliner Kunstszene sowie zu Künstlergruppen wie „abstraction-création“. Mit dem wachsenden Interesse am Werk bildender Künstlerinnen kamen zahlreiche Ausstellungen mit diesem thematischen Schwerpunkt hinzu: Von „Künstlerinnen international“ im Jahr 1977 bis hin zur 1992 veranstalteten letzten großen Ausstellung dieser Art „Profession ohne Tradition“, die ebenfalls in Berlin stattfand. Mehr als drei Jahrzehnte nach der letzten monografischen Ausstellung fand in Hamburg 2002 eine Werkschau mit Arbeiten aus dem Nachlaß statt.²⁵⁵

²⁵⁴ 1966 fand im Kunsthause Hamburg eine Ausstellung mit Arbeiten von Povòrina, R e und del Banco statt, 1968 im Kunstverein Oldenburg eine K nstlerinnenausstellung mit Povòrina sowie zwei zeitgenössischen Künstlerinnen und schließlich 1970 die Familienausstellung in der Kunsthalle Wilhelmshaven mit Povòrina sowie Friedrich und Tatiana Ahlers-Hestermann.

²⁵⁵ Alexandra Povòrina. Werke aus dem Nachlaß, Katalog der Ausstellung in der Galerie 1 der Haspa, Hamburg 2002.

3 Zwischen der äußeren und der inneren Welt **Entwicklungslinien im Werk Alexandra Povòrina**

„Ihre Bilder sind voll vom Leben und Erlebten, wunderbar sind die Farben, zumal die Rot's. Beglückt hat mich ein ganz neues, die Seele weitendes Raumgefühl und ebenso das völlige Eins-Sein von Form und Umriß. Beide Vorzüge Ihrer Bildgestaltung empfinde ich als einen Weg in die Zukunft und wohl daher auch als geheimnisvoll wie alles, was begnadet und nicht gemacht erscheint.“¹

Erwin Redslob an Alexandra Povòrina (7. Februar 1960)

Von Alexandra Povòrina sind Werke aus fünf Jahrzehnten künstlerischer Arbeit erhalten. Als erstes Gemälde steht der „Knabe vom Ural“² von 1913 für ihre lebenslange Orientierung an der französischen Malerei – der Harmonie in Komposition und Farbe. Das Ende markiert die Werkgruppe der Collagen, in denen Povòrina Positionen ihrer gegenstandslosen Malerei aufgriff und mit anderen Materialien auf kleineren Formaten umsetzte: das Verhältnis von Linien und Flächen und speziell in den Collagen das Schweben der Formen und Farben vor oftmals bewegt strukturierten Hintergründen. Die Werkentwicklung Povòrinas soll im folgenden anhand ausgewählter Fragestellungen verdeutlicht werden. Im wesentlichen orientiert sich die Analyse an der Chronologie des Œuvres. Ein Schwerpunkt liegt darin, die Themen zu beleuchten, die für die Künstlerin dauerhaft wichtig waren – über Veränderungen in der Malweise oder Kunstgattungen hinaus.

¹ Aus einem Brief von Erwin Redslob an Alexandra Povòrina vom 7. Februar 1960, abgedruckt im Faltblatt: Alexandra Povòrina, Ausstellung im Künstlerclub „Die Insel“, Insel-Blatt Nr. 28, Hamburg 1960.

² „Knabe vom Ural“ (Wv-Nr. G 1).

3.1 Distanz und Emotion – ein spannungsreicher Blick auf die Wirklichkeit: Zum gegenständlichen Werk Povòrinas

In der dokumentierten Zeit des gegenständlichen Arbeitens zwischen 1913 und 1927 beschäftigten Povòrina im wesentlichen drei verschiedene Motivgruppen: Sie malte und zeichnete Porträts, Landschaften und Stilleben. Auffällig ist eine entschiedene thematische Konzentration innerhalb der drei Gattungen. Dies war offenbar die Quintessenz aus zehn Jahren künstlerischer Arbeit, denn die wenigen erhaltenen Werke und Hinweise auf verschollene Gemälde zeigen noch ein breiteres Themenspektrum.³

Eingrenzung der Motive

Besonders deutlich tritt eine Fokussierung in der Landschaftsmalerei Povòrinas zutage. Bei mehr als achtzig Prozent der erhaltenen Werke sind Häuser in Dörfern oder allein stehende bäuerliche Häuser in Verbindung mit landschaftlichen Motiven dargestellt. Oft finden sich einzelne, zumeist arbeitende Menschen ohne erkennbare Physiognomien oder nennenswert narrative Elemente in den Bildern. Manchmal deuten aber auch allein Häuser oder Boote die Anwesenheit der Menschen in der Natur an. Eine von Menschenhand unberührte Landschaft malte die Künstlerin so gut wie nie. Ganz offensichtlich ist das Verhältnis von Mensch und Natur nicht von Harmonie bestimmt: So verschlossen und einsam die Leute auf den Bildern wirken, so abweisend sind die Häuser. Mit kleinen Fenstern in übermächtig wirkenden Steinwänden sind sie regelrechte Bollwerke gegen äußere Einflüsse und

³ Aus der Zeit vor 1913 sind lediglich einige wenige Zeichnungen und Mischtechniken erhalten, darunter Interieurs und eine Gartenszene nach Cézanne („Studienblatt“ Wv-Nr. P 1; „Gesellschaft im Garten“ Wv-Nr. P 2; „Studienblatt“ Wv-Nr. Z 1; „Interieur mit vier Personen“ Wv-Nr. Z 2; „Condolenz-Besuch“ Wv-Nr. Z 3) In der späteren Zeit gab es solche Motive nicht mehr. Auch ein von Povòrina beschriebenes Gemälde in der Tradition des Symbolismus steht singular: „So malte ich in Paris ein größeres Bild, darstellend einen vor einer Jungfrau knienden Jüngling, dessen nackter, schmaler Rücken unter übertrieben breiten Schultern ein Teufel, glaube ich, mit Peitschenhieben bearbeitete, die der Mann ertrug, ganz seiner Anbetung der Vergötterten hingegeben.“ Alexandra Povòrina, Liebes Geschichten, Manuskript aus den 50er Jahren, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

lassen im Gegenschuß keinen Gedanken an das Innere der Häuser und Höfe zu. Verstärkt wird der abweisende Charakter zuweilen durch eine Untersicht, die Mauern von Häusern oder Brücken übermächtig erscheinen lassen.

In den Bildern sind unterschiedliche Jahreszeiten erkennbar, doch mehr über Stimmungen als über konkrete Abbildungen beispielsweise von Schnee oder flirrender Hitze. Auch interessierten Povòrina die geografischen Besonderheiten sowie typische Bauwerke in einer Landschaft weitaus weniger als eine charakteristische Atmosphäre.⁴ Es ist deshalb oftmals unmöglich, die Motive der Künstlerin in der entsprechenden Region aufzuspüren oder auch die erhaltenen undatierten Bilder einer bestimmten Studienreise zuzuordnen. Nur selten gibt sie selbst im Bildtitel Auskunft über den Ort oder die Region, in der die Werke gemalt wurden. Wenn überhaupt, so weisen die verschiedenen Häusertypen auf den Entstehungsort. Dies gilt zum Beispiel für einige in den frühen 20er Jahren entstandene fränkische Landschaften, bei denen eine Zuordnung durch die prägnanten Giebel- und Dächerformen möglich war.⁵

Die thematische Konzentration auf Dorfszenen läßt sich nicht biografisch begründen: Verwunderlich ist das Desinteresse der überzeugten Städterin an urbanen Landschaften.⁶ Die Gruppe der Blankenese-Landschaften bildet keinen Widerspruch zu dieser Beobachtung, denn sie behandelte die Elblandschaft mit den Häusern künstlerisch ebenso wie die Dörfer auf ihren

⁴ Eine Ausnahme stellt das Bild „Runkel an der Lahn“ (Wv-Nr. G 11) mit der leicht zu identifizierenden Burgruine des Ortes dar.

⁵ So konnte der Direktor des Grafschaftsmuseums Wertheim, Dr. Jörg Paczkowski, bei der Eingrenzung und Zuweisung von Landschaften aus Wertheim und Hartheim nützliche Hinweise liefern.

⁶ Wenn überhaupt, so kann man von zwei urbanen Landschaften der Künstlerin sprechen. Zum einen handelt es sich um das Aquarell „Haus und Palast“ (Wv-Nr. P 6) von 1917, dessen Entstehungsort unbekannt ist. Es zeigt in starker Untersicht die Fassaden von Häusern einer verwinkelten Altstadt und im Hintergrund einen klassizistischen Palast. Das zweite, nicht minder untypische Bild ist die Rheinlandschaft „Remagen“ (Wv-Nr. G 86) mit der städtisch geprägten Uferpromenade.

Studienreisen. Vor allem die Darstellung der Vegetation erweckt bei diesen Arbeiten den Eindruck südländischer Landschaften.⁷ In der Natur beschäftigten sie grundsätzlich die unterschiedlichen Formen von Büschen und Bäumen, sanften Hügeln sowie Wasseroberflächen. Extreme Formationen sucht man in den Bildern Povòrina vergebens: Selbst bei einer Gebirgszene erscheinen die hohen Berge als Felsenfläche im Hintergrund, die auch ein Hügel oder Himmelsstreifen sein könnte.⁸

Eine Eingrenzung der Motive läßt sich auch bei den Porträts erkennen. Die Künstlerin malte Bildnisse von Männer, Frauen und Kindern.⁹ In den meisten Fällen sind es Einzelpersonen – Ausnahmen bilden zwei Gemälde mit Frau und Kind sowie die Darstellungen von zwei Jungen, vermutlich Brüdern.¹⁰ Wie bei den Landschaften verzichtete sie auch in den Porträts fast immer auf narrative Momente, die beispielsweise Hinweise auf Berufe oder auf das soziale Umfeld der Dargestellten geben könnten. Sie konzentrierte sich vielmehr auf die Individualität der Gesichtszüge. So präsentierte sie sich in ihren Selbstdarstellungen nicht als Malerin, sondern lenkte auch hier

⁷ Von den Blankenese-Bildern lassen sich heute die folgenden Bilder und Zeichnungen nachweisen: „Am Elbstrand“ (Wv-Nr. G 21); „Blankenese“ (Wv-Nr. G 22); „Blankenese (Treppe zur Elbe)“ (Wv-Nr. P 7); „Blankenese (Häuser und Bäume)“ (Wv-Nr. Z 15); „Blankenese (Allee)“ (Wv-Nr. Z 16); „Blankenese (Mann eine Treppe hinaufsteigend)“ (Wv-Nr. Z 17). Blankenese war zu dieser Zeit noch ein kleiner Ort außerhalb von Hamburg. Doch Povòrina mied ganz bewußt jedes Zeichen einer nahen städtischen Kultur.

⁸ Es handelt sich um das Gemälde „Mann im Gebirge“ (Wv-Nr. G 65) aus der Zeit um 1925.

⁹ Bei einem Großteil der Porträts wird es sich um Auftragsarbeiten gehandelt haben, denn in den 20er Jahren leistete das Porträtieren der Hamburger Sammler und Freunde einen wichtigen Beitrag zum Einkommen von Ahlers-Hestermann und Povòrina. Doch gibt es auch einige Bilder, bei denen bekannt ist, daß sie ohne Auftrag entstanden. Die wichtigsten sind: „Porträt Anita Rée“ (Wv-Nr. G 2), „Marussia“ (Wv-Nr. G 53) und „Junger Idealist (Theodor Hannemann)“ (Wv-Nr. G 54). Es gibt keinen grundsätzlichen Unterschied in der Darstellung zwischen diesen aus eigener Motivation gefertigten Bildnissen und den erhaltenen Auftragsarbeiten.

¹⁰ Gemeint sind die folgenden Werke: „Mutter und Kind“ (Wv-Nr. V 21) abgebildet in: Spörhase, Rolf, »Werke Hamburger Malerinnen auf der Juryfreien Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle«, in: Frau und Gegenwart. Zeitschrift für die gesamten Fraueninteressen, Heft 43, 1925, S.3 sowie „Bäuerin mit Kind“ (Wv-Nr. G 14); „Zwei Knaben mit Ball“ (Wv-Nr. G 55); „Zwei Knaben“ (Wv-Nr. G 56).

die Aufmerksamkeit auf Physiognomie und Stimmung.¹¹ In den Bildern ist immer die Situation des Modellsitzens thematisiert. Oftmals zeigt Povòrina die Menschen en face, doch der Blick geht leicht an dem Maler oder Betrachter vorbei. Dennoch kann man den Dargestellten nie „unbeobachtet“ anschauen. Diese psychologische Dimension des sich Exponierens und das Wechselspiel zwischen Sehen und Gesehenwerden ist ein wesentliches Element in den Porträts der Künstlerin. Dies ist der Grund für die eigentümlich befangene Atmosphäre, die auch bei den Kinderbildnissen zu spüren ist. Selbst die Jungen und Mädchen können sich nicht unbeschwert und fröhlich zeigen.

Mit ihrem flüchtigen Charakter war die Zeichnung für Povòrina ein wichtiges Medium zur Darstellung von Menschen. Es sind weit mehr Porträt-skizzen als sonstige ausgearbeitete Zeichnungen erhalten. Bis in die späten 20er Jahre hinein skizzierte sie oft die Menschen, mit denen sie in Hamburg oder auf ihren Reisen in Kontakt kam. Danach finden sich nur noch wenige Porträtzeichnungen in ihrem Nachlaß. Bei den grafischen Arbeiten ist die Konzentration auf den Menschen noch unmittelbarer als bei den Gemälden. Die Zeichnungen beschränken sich allein auf eine Studie der Physiognomie ohne räumliche Angaben oder erklärende Attribute.

Die verhältnismäßig geringe Anzahl erhaltener Stilleben sind ein Hinweis darauf, daß Alexandra Povòrina sich vor 1926/27 nicht so intensiv mit dieser Gattung der Malerei auseinandersetzte.¹² Diese Beobachtung bestätigt sich, wenn man anhand von Katalogen und Zeitungskritiken die ausgestellten Bilder auflistet. In nur zwei von zwölf Fällen zeigte die Künstlerin

¹¹ Es gibt ein Ölbild und fünf Grafiken, in denen Povòrina sich selbst darstellte: „Selbstporträt“ (Wv-Nr. G 8); Studie zu „Selbstporträt“ (Wv-Nr. Z 9); „Selbstbildnis mit geneigtem Kopf“ (Wv-Nr. P 14); „Selbstbildnis“ (Wv-Nr. Z 24); „Selbstbildnis“ (Wv-Nr. Z 39) sowie das „Selbstbildnis“ (Wv-Nr. Z 13), das Povòrina mit der Adresse „Alter Steinweg 130“ bezeichnete. Außerdem existieren zwei Studien in dem Skizzenbuch Nr. 3 (Wv-Nr. Sk 3), die von der ansonsten gewählten Darstellungsart abweichen: Povòrina zeigt sich mit verschiedenen Symbolen, die eine Überforderung thematisieren.

¹² Insgesamt sind bis 1926 nur sieben Bilder dieser Gattung erhalten; auch bei den verschollenen Werken ist der Anteil der Stilleben proportional nicht größer.

Stilleben, wobei das Thema einer Ausstellung explizit „Bildnis und Stilleben“ lautete.¹³ Um so mehr fällt der thematische Wechsel in den Ausstellungen der Hamburger Sezession 1927 und 1928 ins Gewicht, bei denen sie bis auf eine Ausnahme ausschließlich Stilleben zeigte. In dieser letzten Phase des gegenständlichen Arbeitens wird diese Bildgattung zum zentralen Motiv.

Die wenigen frühen Arbeiten – insbesondere drei Obststilleben – lassen hinsichtlich der Darstellung eine Orientierung an Cézanne erkennen. Von ungefähr 1918 an handelt es sich dann zumeist um Blumenstücke, bei denen Povòrina immer ganz bewußt die gleiche Anordnung wählte: Sie malte Blumensträuße in Vasen oder Gefäßen, die auf einem nicht näher definierten Untergrund stehen. Erst nach der Mitte der 20er Jahre erweitert und modifiziert sie die Darstellungen und hebt die Reduktion der dargestellten Gegenstände auf: Die Stilleben werden die Arrangements betreffend üppiger und in der Komposition variantenreicher.

Distanz als Thema

In den Jahren bis 1926 bilden die Landschaften und Porträts das Hauptwerk Povòrinas. Die Analyse der Motive macht deutlich, daß die Künstlerin sehr früh ihr zentrales Thema gefunden und dann auch beibehalten hat.

Die Landschaften in den Bildern sind auf den ersten Blick freundlich und harmonisch. Die Vermeidung von Extremen sowohl in der Topographie als auch in der Stimmung scheint den Zugang zu den Bildern zu erleichtern. Diese Anlage der Motive korrespondiert mit der suggerierten Offenheit der

¹³ Es handelt sich um eine Ausstellung, die 1921 in den Hansawerkstätten von Hamburg gezeigt wurde. Povòrina zeigte dort neben zwei Porträts ein Bild namens „Blumen“ und ein „Stilleben“, die aufgrund der fehlenden Bezeichnungen weder zugewiesen noch als verschollen deklariert werden können. Die andere Ausstellung, auf der die Künstlerin ein Stilleben präsentierte, fand 1922 in Helsingfors statt. Sie verkaufte dort unter anderem ein „Blumenstück“, das nicht mehr nachweisbar ist. Grundsätzlich fällt auf, daß Povòrina verhältnismäßig viele Stilleben für Sammler malte. Die Notizen Ahlers-Hestermanns belegen, daß Porträts und Stilleben auf das größte Interesse der Käufer stießen.

Menschen in den Porträts. Sie präsentieren sich freimütig und ungeschützt den Blicken der Betrachter; nichts Wesentliches lenkt von ihrer Physiognomie ab. Doch sehr bald stellt man fest, daß die Wirklichkeit der Bilder eine ganz andere ist. Povòrina verbirgt hinter einer Fassade das eigentliche Thema, das sie beschäftigte: Die Menschen in der Landschaft sind isoliert und in sich verschlossen; sie gestatten kein Gefühl von Verbundenheit oder einem Miteinander. Die Zeichen der Zivilisation in der Natur – die Häuser und Gebäude in den Landschaften – sind ebenso abweisend. Ähnliches gilt für die Menschen in den Porträts der Künstlerin. Sie geben nur wenig über sich preis und ihr Blick zeigt, daß sie Distanz zum Betrachter wahren wollen.

Die Anlage der Motive ist somit immer widersprüchlich und bedeutet eine gewisse Irritation. Nimmt man die zunächst offensichtliche Einladung ins Bild zu kommen an, so zeigt sich bald, daß man vor verschlossenen Türen steht. In den Landschaften ist dies ganz wörtlich zu nehmen. Povòrina konstruiert in ihren gegenständlichen Gemälden ein Wechselspiel zwischen Distanz und Nähe. Letztendlich behält der Eindruck von Fremde und Entfernung jedoch die Überhand.

Der Bildraum als Spiegel der Motive

Im folgenden wird dargelegt, inwieweit Povòrina die Aussage der Motive durch die Komposition stützt.

Landschaften

Bei den Landschaften ist besonders prägnant, daß die Künstlerin gleichzeitig Tiefe suggeriert und verneint. Dies läßt sich gut an einem der frühesten erhaltenen Werke dieser Gattung zeigen, dem Gemälde „Die Brücke“ aus der Sammlung Wassily im Städtischen Museum Flensburg.¹⁴ Das Motiv ist wie

¹⁴ „Die Brücke (Runkel/Lahn)“ (Wv-Nr. G 10)

so oft bei Povòrina eine Dorfstraße, sehr wahrscheinlich in Runkel an der Lahn. Zu sehen sind zwei Dorfbewohner, einer in Rückenansicht die Straße entlang gehend; der andere sitzt – in der Körperhaltung und mit Hut einem Kartenspieler von Cézanne verwandt – rechts davon am Ufer der Lahn. Über ihm wölbt sich der steinerne Bogen einer Brücke, der den Mann von seiner Umgebung isoliert. In das Bild hinein wird der Betrachter von der Straße geführt, die zunächst sehr breit ist und gut zwei Drittel des vorderen Bildrandes in Anspruch nimmt. Jedoch macht die Straße eine Kehre und schneidet so dem zweiten Mann wie auch dem Betrachter den möglichen Weg ins Bild ab. Die Straße mündet bezogen auf die Komposition in einem spitzen Winkel von ungefähr 40 Grad und wird so zu einer Sackgasse. Hinter der Straße versteht ein Haus und im Anschluß daran die Brücke den Tiefenraum des Bildes. Die Brücke hat den Charakter einer Sperre: Unter ihr befindet sich das Wasser als Fläche, darüber wirken die Bäume wie eine dunkle Wand. Der Blick des Betrachters wird vor allem zum Haus gelenkt, zu einer erleuchteten, in falscher Perspektive dargestellten Giebelseite. Durch die Modifikation der räumlich korrekten Darstellung des Hauses akzentuiert die Künstlerin eine Ecke des Hauses, die so sehr deutlich gegen den Betrachter des Gemäldes gerichtet ist. Die über die Straße suggerierte Einladung ins Bild wird dadurch ins Gegenteil gekehrt: Es dominiert eine in mancher Hinsicht aggressive Ablehnung und Abschottung gegen den schweifenden Blick. Povòrina vertieft so das Gefühl von Distanz und Fremde, das bereits im Motiv durch die Einsamkeit der dargestellten Menschen verankert ist.

Die Verriegelung des Bildraums prägt in den meisten Fällen die Komposition der Landschaftsbilder Povòrinas. Häufig bietet sich dem Betrachter zunächst ein Einstieg, der dann regelrecht verbaut wird. Beispiele dafür sind „Drei Bauern mit Hund“ von 1916 als weiteres frühes Werk ebenso wie die „Dorflandschaft“, die zu Beginn der 20er Jahre entstand.¹⁵ In dem zuerst

¹⁵ Die Bilder wurden aus einer größeren Gruppe von Werken ausgewählt, die alle eine verwandte, aber keinesfalls stereotype Bildarchitektur verbindet: „Drei Bauern mit Hund“ (Wv-Nr. G 12) und „Dorflandschaft“ (Wv-Nr. G 35).

genannten Bild sind es Säcke, Pferdewagen und Karren, die den Weg versperren; das Motiv aus Süddeutschland ist ein Beispiel für die Verwendung von Gewässern als natürliche Sperre. Besonders charakteristisch im Werk der Künstlerin sind farbige, geometrische Flächen, die von Dächern und Dachformationen gebildet werden. Sie stellen in einer großen Anzahl von Bildern Barrieren dar, die räumlicher Tiefe entgegenwirken.¹⁶

Um Offenheit zu suggerieren und so die Spannung der Motive auch auf kompositioneller Ebene zu erzeugen, setzt die Künstlerin oftmals den Blick in die Weite ein. Dabei spielen in der künstlerischen Umsetzung Flächen und horizontale Linien eine wichtige Rolle. Diese Beobachtung zeigt sich unter anderem in der Blankenese-Landschaft von 1919 im Altonaer Museum.¹⁷ Bei diesem Gemälde fällt der abweisende Charakter der unteren Bildhälfte auf. So bietet sich dem Betrachter aufgrund des abfallenden Ufers zur Elbe kein Standort. Es sind die geometrischen Formen der Dächer, die den Zugang zum Bild versperren. Darüber öffnet sich der Bildraum scheinbar durch die Weite der Wasserfläche und des Himmels. Doch ist es vor allem die Horizontlinie, die den Blick nicht etwa in die Tiefe, sondern statt dessen aus dem Bild herausführt. Die Wolkenformationen am Himmel sind ausschließlich flächige Darstellungen, die ebenfalls horizontal ausgerichtet sind. Allein die Flußlandschaft mit Schiffen und angedeuteten Strömungen wirkt tatsächlich perspektivisch. Selbst in dieser Partie aber stoppen wiederholt die horizontalen Linien von Landzungen oder auch Schiffen den Blick in die Tiefe. Dieses kompositorische Prinzip taucht in verschiedenen Variationen immer wieder auf. In dem zwei Jahre später entstandenen Bild „Häuser am Fluß“ aus der Sammlung von Emmy Ruben befinden sich die

¹⁶ Besonders prägnante Beispiele dafür sind die Bilder: „Blankenese“ (Wv-Nr. G 22); „Landschaft mit rotem Haus (Oldesloh)“ (Wv-Nr. G 9) sowie „Alte Mühle“ (Wv-Nr. G 38).

¹⁷ „Blankenese“ (Wv-Nr. G 22)

Flächen mit den horizontalen Linien am unteren Bildrand und werden durch den Fluß und die Uferregion gebildet.¹⁸

Zwei späte Landschaften lassen zwar auf stilistischer Ebene entscheidende Änderungen feststellen, doch am Bildplan hat die Künstlerin unverändert festgehalten. Bei der Strandszene von 1928¹⁹ verriegeln erstmals menschliche Körper den Raum, vor allem eine liegende Figur am unteren Bildrand. Das Aufeinandertreffen von Flächen, horizontalen Linien und Riegeln bleibt dabei unverändert zentrales kompositorisches Element. Das gilt auch für die Rheinlandschaft „Remagen“ von 1929, der letzten erhaltenen gegenständlichen Arbeit dieser Gattung und eine von lediglich zwei urbanen Landschaften.²⁰ Der städtische Charakter entsteht durch ganz wenige Boulevard- oder Promenade-Motive wie Balkone mit gestalteten Gittern, einer Laterne sowie kleinen Flächen eines Bürgersteigs, die zugleich als Riegel an der vorderen Bildfläche fungieren.

Porträts

Der Bildaufbau der Porträts orientiert sich noch stärker an der Fläche als die Landschaften. Die Künstlerin verzichtet bei mehr als drei Viertel der Gemälde vollständig auf Angaben zu Raum, Möblierung oder Dekor. Der Aufbau von Distanz zum Betrachter ist auch hier ein wichtiges Thema. In den weiblichen Halbfigurenbildern erfolgt die Abgrenzung beispielsweise über die Arme und Hände der Dargestellten. Ein Beispiel dafür ist das einzige Selbstporträt Povòrinas in Öl aus der Zeit um 1915/16.²¹ Die Sperre des Bildraums ist in diesem Fall die an den Kragen gelegte rechte Hand – in eigentümlich manierierter Haltung. Dies erinnert an die Abweichungen von der perspektivisch korrekten Darstellung in den Landschaften, denen eine

¹⁸ „Häuser am Fluß“ (Wv-Nr. G 33)

¹⁹ „Strandleben (Belgien)“ (Wv-Nr. G 85)

²⁰ „Remagen“ (Wv-Nr. G 86)

²¹ „Selbstporträt“ (Wv-Nr. G 8)

ähnliche Funktion zukam. Lange Handaußenflächen als Riegel finden sich auch zehn Jahre später in dem Porträt ihrer Schwester Marussia.²² Bei dem Selbstporträt steht die auffällig gemalte Hand in Korrespondenz zu der Halspartie, die zwar in der Körperhaltung schlüssig ist, jedoch ebenfalls zu lang wirkt. Die Malerin lehnt den Kopf an ihre hochgezogene linke Schulter und den hohen Kragen, so daß sie dem Betrachter Kinn und Hals entgegenstreckt. Die Pose steht zugleich für Verwundbarkeit und Zurückweisung und wird zu einer wesentlichen Aussage des Bildes erhoben, denn im Zentrum des Bildes steht die Fläche des Halses, flankiert von Hand und Gesicht. Bei diesem frühen Gemälde läßt sich bereits eine Beobachtung machen, die für die Werkgruppe der Porträts von großer Bedeutung ist: das Ineinanderweben von Elementen aus dem Hintergrund und der dargestellten Person. Aus diesem Grund stehen Vorder- und Hintergrund gestalterisch oftmals in ganz engem Bezug. Im Falle des Selbstbildnisses ist der Hintergrund ein gräulicher Vorhang, der Falten wirft. Der Faltenwurf entspricht jedoch nicht den Gesetzen der Logik, da er am linken Bildrand wie ein liegender und nicht wie ein hängender Stoff aussieht. In Farben und Formen ist er dem Blusen- kragen Povòrinas sehr ähnlich, der letztendlich so den Hintergrund in die vordere Bildebene trägt. Durch diese Verwebung erscheinen die anderen Partien der Kleidung isoliert als reine Fläche oder Form, so daß sich die linke Schulter wie ein Kegel aus dem Bild hebt.

In dem Bildnis der Malerin Anita Rée tritt die Gleichbehandlung von Kleidung und Hintergrund noch stärker zutage.²³ Die Falten und dunklen Flächen um Hals und Kopf gehen ineinander über und heben den Kopf der jüdischen Künstlerin geradezu unwirklich aus dem Bild heraus. Anders dagegen ist die Vorgehensweise bei dem frühesten erhaltenen Gemälde, dem „Knaben vom Ural“²⁴. Hier erscheint der Körper des Jungen praktisch wie

²² „Marussia“ (Wv-Nr. G 53)

²³ „Porträt Anita Rée“ (Wv-Nr. G 2)

²⁴ „Knabe vom Ural“ (Wv-Nr. G 1)

ein Schatten auf dem hellen, nicht definierten Hintergrund: eine Doppelung der Form, die den Vorder- und Hintergrund näher zusammenrücken läßt. Das plastische Hervortreten des Körpers verhindert Povòrina jedoch durch eine sparsam eingesetzte farbige Verankerung: Ein Rand unter der Mütze des Knaben ist in dem gleichen hellen Ton wie der Hintergrund gehalten. Obwohl diese gleichen Farbflächen nicht direkt aneinanderstoßen, registriert das Auge sie als zueinander gehörig. Eine entsprechende Wirkung mit anderen Mitteln erzielt die Künstlerin bei einem an sich untypischen, stärker am Frühkubismus orientierten Männerporträt von ungefähr 1920²⁵. Prägnante in kleinen Farbflächen ausgeführte Formen an Haaransatz, Bart, Kragen etc. finden direkt oder in Umkehrung ihren Wiederklang in dem farblich ähnlich gestalteten Hintergrund. Dies sind einige Beispiele für die Bandbreite an Variationen, die Povòrina zur Verwebung der Bildebenen einsetzte.

Das Ineinandergreifen von an sich getrennten Bildebenen ist ein wichtiges gestalterisches Mittel Povòrinas, um den Bildern die räumliche Tiefe zu nehmen und die Gestaltung der Fläche selbst zum Motiv werden zu lassen. Diese Beobachtung spielt im Zusammenhang mit dem späteren Prozeß der Abstrahierung eine Rolle. Doch auch wenn es um den Aufbau von Distanz in der Anlage des Bildraums geht, ist sie von Bedeutung. Die Künstlerin nimmt dem Betrachter die Sicherheit eines logischen Bildaufbaus und betreibt in den Bildern in unterschiedlicher Ausprägung eine Verunklärung des Raums. Die daraus resultierende Irritation ist ein Gegenpol zu der suggerierten Offenheit und Nähe der Dargestellten.

Im Verlauf der 20er Jahre wird eine andere Vorgehensweise zur Verwebung der Bildebenen kennzeichnend für die Porträtmalerei der Künstlerin. In der Beschreibung kommt es zu einem Vorgriff auf die Farbgestaltung, die an dieser Stelle von dem Bildaufbau nicht zu trennen ist. Povòrina findet zu

²⁵ „Mann mit Bart“ (Wv-Nr. G 18)

einem dünneren, bewegten Farbauftrag, in dem viel mehr einzelne Abstufungen als zuvor zu erkennen sind. Diese Vorgehensweise und die Bedeutung für den Bildraum läßt sich an dem Porträt einer „Russin“ aus der Zeit um 1925 gut darstellen²⁶: Die rote und blaue Fläche im Hintergrund zerfällt in unterschiedliche kleine Farbpartien zwischen gelb, rot-orange oder blau-rot. Aus genau diesen Farben setzen sich auch Gesicht und Kleidung der Dargestellten zusammen. Besonders deutlich wird die Verwebung hier in der Armpartie am linken Bildrand, die direkt in die Farbe des Hintergrundes übergeht. Damit korrespondieren wiederum die überroten Wangen und die ornamentale Verzierung des Kleides im Brustbereich. Es gibt bei diesem Porträt keine Formen mehr, die vom Hinter- in den Vordergrund übergehen.

Ein Bildnis widerspricht in vielen Punkten den dargestellten gestalterischen Prinzipien Povòrinas. Es ist auch interessant, weil es sich zugleich um eine der letzten gegenständlichen Personendarstellungen vor dem Krieg handelt. Schon der Titel „Harlekin“ weist auf einen wichtigen Unterschied²⁷: Ganz selten stellte die Künstlerin Menschen nicht als sie selbst, sondern in einem konstruierten Umfeld dar. Das Bild zeigt ein kostümiertes Kind auf einem Stuhl sitzend in Ganzfigur – zum ersten und einzigen Mal. Für Povòrina ist zudem ungewöhnlich, daß ihre Tochter Modell saß. Hinter dem Kind öffnet sich der Blick in einen Raum mit Teppichen, Fußleiste, Fenster und Vorhängen. Die sonst so typische Verwebung zwischen Figur und Hintergrund fehlt; statt dessen setzt die Künstlerin mehr als sonst bei dieser Bildgattung die Verriegelung des Raums ein. Die Extremitäten des Körpers bilden in unterschiedliche Richtungen laufende Diagonalen, die von verschiedenen Bestandteilen des Kostüms verstärkt werden. Am auffälligsten sind die Klataschen in den Händen des Harlekins, die wie Schranken wirken. Aber auch der spitze Hut übernimmt die Funktion eines Riegels. Das Bild steht weder am Anfang noch am Ende einer Entwicklungslinie, vielmehr hebt es sich

²⁶ „Russin“ (Wv-Nr. G 59)

²⁷ „Harlekin“ (Wv-Nr. G 87)

wie das im gleichen Jahr entstandene Landschaftsbild „Remagen“ und das Interieur „Das Atelier (Goltsteinstraße 215)“²⁸ sowohl was den Bildaufbau anbelangt als auch stilistisch überraschend aus dem Gesamtwerk heraus.²⁹

Die emotionale Wirkung der Farbe

Die Gestaltung des Bildraums war für Povòrina, wie dargestellt, das wichtigste künstlerische Mittel, um Distanz zum Betrachter aufzubauen. Das Gegengewicht dazu ist die Farbgebung. Sie steht für Emotionalität und stützt – zusammen mit anderen Gestaltungselementen wie Linienführung – die positive Wirkung der Bilder. In der Dialektik der Bilder Povòrinas gehört die Farbe zu der in den Motiven vielfach suggerierten Harmonie und Offenheit.

Povòrina durchlief in der Zeit der gegenständlichen Malerei hinsichtlich Farbpalette und Farbauftrag verschiedene Phasen. Gewisse gestalterische Prinzipien aber haben Kontinuität und weisen so auf die Eigenständigkeit des Œuvres. Die Künstlerin verwendete praktisch ausschließlich zusammengesetzte Farben, keine Primärfarben. Vor allem die Rot- und Grüntöne sind nuancenreich und gehen sowohl in die Plus- als auch in die Minusseite, entsprechend der Definition Goethes³⁰. Oftmals stehen sich in kleinen, eng beieinanderliegenden Farbflächen die mit Gelb oder Blau gemischten Töne gegenüber. Es ist eine subtile Farbgebung, die in einer Reihe von Bildern als Unterbau einem auf größere Flächen angelegten Komplementär- oder Hell-

²⁸ „Das Atelier (Köln, Goltsteinstraße 215)“ (Wv-Nr. G 90)

²⁹ Zu den gestalterischen Besonderheiten der Werke aus der Zeit um 1927/28 siehe auch „Über die Imagination zum Motiv“ S.126ff.

³⁰ § 696 der Farbenlehre Goethes: In der Polarität der Farben schreibt Goethe der Plusseite „Gelb“ folgende Eigenschaften zu: „Wirkung, Licht, Hell, Kraft, Wärme, Nähe, Abstoßen, Verwandtschaft mit Säuren“. Die Minusseite „Blau“ charakterisiert er folgendermaßen: „Beraubung, Schatten, Dunkel, Schwäche, Kälte, Ferne, Anziehen, Verwandtschaft mit Alkalien“. Johannes Pawlik, Goethe Farbenlehre. Textauswahl mit einer Einführung und neuen Farbtafeln, Köln 1974.

Dunkel-Kontrast dient³¹. Dieses Verfahren trägt entscheidend zu der intensiven Wirkung der Bilder bei.

In einer Reihe von Bildern – vor allem frühe Porträts und einige Landschaften – verwendete Povòrina fein abgestufte erdige Farben mit leuchtenden Farben als Kontrast. Die warmen Braun- und Beige-Töne lassen die Intensität von Rot, Blau oder Grün stärker zutage treten. Beispiele für diese Farbgestaltung sind die Knabenbildnisse, die bei gemeinsamen Modellstunden zusammen mit Anita Rée und Friedrich Ahlers-Hestermann entstanden sind, konkret der „Knabe mit Bilderbuch“ von 1915³². Insgesamt gibt es drei Farbzonen im Bild: Die erdigen Töne konzentrieren sich auf den Jungen mit braunem Haar und gleichfarbiger Jacke sowie einen schmalen Streifen im Hintergrund. Die Stuhllehne und die sichtbare Partie vom Tisch sind in abgestuften Rottönen gehalten. Der Hintergrund ist ein drapiertes blaues Tuch. Jede der drei Zonen ist mit den anderen farblich verankert: So hat der Junge seine Hand in dem zur erdigen Zone gehörenden Buch – offenbar ein Bildband – auf einer blauen Farbfläche liegen. Das Blau des Hintergrundes ist neben dem Kopf des Jungen durch die Beimischung von Rot beinahe Lila. Durch das von oben rechts einfallende Licht kommt es zu einer farblichen Annäherung der Schulterpartie seiner Jacke mit der sichtbaren Lehne.

³¹ Povòrina baut in den gegenständlichen Werken nicht selten Komplementärkontraste auf, vor allem mit Blau und Rotgelb sowie Grün und Purpur. Gelb und Lila tauchen dagegen praktisch nicht auf. Es ist nicht nachvollziehbar, inwieweit Goethes Farbenlehre die Künstlerin in dieser Zeit beschäftigte. Erst später bezieht sie sich explizit auf dessen Traktate über die „Sinnlich-sittliche Wirkung der Farbe“ sowie die „Ästhetische Wirkung“. So heißt es beispielsweise im Vorwort zu ihrer Ausstellung im Hamburger Kunstverein 1932: „Rot, Hellblau, Gelb, Grau – all dies vermittelt auf zwingendste Weise Empfindungen, Erlebnisse, Inhalte und Impulse, die unverwechselbar sind.“ Alexandra Povòrina, Vorwort zu der Ausstellung im Hamburger Kunstverein 1932, Typoskript, Nachlaß Alexandra Povòrina (E10), S.2.

³² „Knabe mit Bilderbuch“ (Wv-Nr. G 5) sowie das Porträt „Knabe“ (Wv-Nr. G 4); Ahlers-Hestermann malte das gleiche Motiv: „Knabe mit Bilderbuch“ 1915, Öl/Lw, 69 x 69cm, Privatbesitz Nürnberg. Werkverzeichnisnummer 92 (Manigold). Anita Rée porträtierte den Jungen am Tisch sitzend, jedoch ohne Buch: „Knabenbildnis“ 1915, Öl/Lw, Verbleib unbekannt, Abb. in: Maike Bruhns, Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin, Hamburg 1986, S.34. Eine ähnliche Farbgestaltung findet sich auch bei den folgenden Landschaften: „Runkel an der Lahn“ (Wv-Nr. G 11), „Drei Bauern mit Hund“ (Wv-Nr. G 12) sowie „Alte Mühle“ (Wv-Nr. G 38).

In der Tischdecke finden sich blaue Karos und damit wieder die Verbindung zum Hintergrund. Durch Schatten und Lichtreflexe sind im Inkarnat auch die Farbtöne der anderen Zonen enthalten.

Bei den allermeisten gegenständlichen Werken Povòrinas läßt sich feststellen, daß sie zwar hinsichtlich der Bildarchitektur einen flächigen Aufbau verfolgte, jedoch die Flächen selbst praktisch nie als monochrome Farbpartien behandelte. Hier erreichte sie vielmehr aufgrund von Licht und Schatten eine Auflösung der Flächen durch die Abstufung von Farben. Dabei gibt es Unterschiede in der Realisation: Bei undefinierten Flächen wie den Hintergründen der Stilleben kommt es durch Wechsel in der Richtung der Pinselstriche und Nuancen zu einem wolkigen Farbauftrag, der je nach Intensität das Bild belebt oder sogar eine gewisse Unruhe bringt.³³ In der Landschaftsmalerei sind die Flächen aufgrund der Motive variantenreicher. Povòrina arbeitete mittels Farbe die unterschiedliche Stofflichkeit der Dinge heraus: von Wasser und Luft oder Gras und Bäumen. Einige Flächen darunter Wege oder auch Steine behandelte sie anders. Hier reduzieren sich die konkreten Aussagen über Materialien, und die reine Farbe tritt in den Vordergrund. Dies wird bei dem immer wiederkehrenden Motiv der Dächer besonders deutlich. In dem Bild „Blankenese“ von 1919 reicht das Farbspektrum der Dächer von einem Gelb-Braun im Vordergrund über Blau, Lila bis hin zu einem Braun-Rot.³⁴ Schlüsse auf die offenbar verschiedenen Materialien der Dachbedeckung lassen sich praktisch nicht ziehen. Doch auch wenn es allein um Farbe geht, sind die Flächen durch das Nebeneinander von helleren oder dunkleren Partien oder durch die Wiederholung ganz anderer Töne gebrochen.

³³ Dieses Verfahren ist beispielsweise bei folgenden Bildern erkennbar: „Kaktus“ (Wv-Nr. G 24) oder „Sommerstrauß“ (Wv-Nr. G 71).

³⁴ Das Motiv wurde ebenfalls von Friedrich Ahlers-Hestermann dargestellt, doch ist diese Arbeit verschollen und nur noch als Schwarzweiß-Abbildung erhalten. Ein Vergleich wäre vor allem deshalb interessant, weil Povòrina sich oft wesentlich stärker vom Motiv entfernt hat als ihr Mann. Siehe dazu: „Annäherung und Entfernung: Das Künstlerpaar Povòrina und Ahlers-Hestermann“, S.274ff.

Besonders reich ist das Farbspektrum bei der Auflösung der Flächen in einer Reihe von Porträts. Es fällt auf, daß eine ähnliche Vorgehensweise in den frühen Bildern um 1915 und dann verstärkt um 1923 zu erkennen ist. Hier kann eigentlich nicht von einer dominanten Farbe gesprochen werden, die durch andere Töne ergänzt oder erweitert wird. Vielmehr ergibt sich die Farbe der Fläche durch eine größere Anzahl verschiedener Farbwerte, die sozusagen gleichberechtigt nebeneinander stehen. Die Farben haben oftmals den Charakter einer Lasur, die unterschiedlichste Abstufungen von Pigmenten zusammenhält. So wird eine rötlich scheinende Fläche durch verschiedene Farbwerte in Rosa, Orange, Blau und Gelb gebildet. Die Leinwand schimmert vielfach hell unter und zwischen den dünn aufgetragenen Farbpartien hindurch. Gut erkennbar ist diese Vorgehensweise in den verschiedenen Schaffensphasen anhand des frühen Porträts aus Bayern, der „Bäuerin mit Kind“ sowie der bereits beschriebenen „Russin“ aus der Zeit um 1924.³⁵

Schon mehrfach klang in den kurzen Bildanalysen ein weiteres Charakteristikum der Farbgestaltung Povòrinas an: Durch Wiederholungen von Farben und deren Modifikationen in unterschiedlichen Hell- und Dunkelwerten erscheinen die Gemälde der Künstlerin ausgewogen und harmonisch. Die Verankerung der Farben in den verschiedenen Zonen des Bildes ist kennzeichnend für das gesamte gegenständliche Werk. Am Beispiel des frühen Porträts „Frau aus Bayern“³⁶ sowie einer späten Landschaft soll dieses Verfahren noch einmal zusammengefaßt dargestellt werden. Die frontal zur Bildfläche sitzende Frau trägt eine hell rosafarbene Bluse und einen blauen Rock, von dem nur der Bund zu sehen ist. Das Blau findet sich in verschiedenen Abstufungen im ganzen Bild: In den Vorhängen, Fensterrahmen und der Wandfläche, die am stärksten aufgehellte ist. Die Blauwerte sind außerdem in allen Schattenpartien gesetzt, ebenfalls im Inkarnat. Auch der rostrote Farbstreifen rechts hinter der Frau findet sich in verschiedenen

³⁵ „Bäuerin mit Kind“ (Wv-Nr. G 14)

³⁶ „Frau aus Bayern“ (Wv-Nr. G 13)

Partien des Bildes wieder, beispielsweise in einzelnen Nuancen der Bluse. Die Wiederholungen wirken aufgrund der Veränderungen niemals eintönig. Dem gegenübergestellt sei die späte Landschaft „Mann im Gebirge“ aus der Zeit um 1924.³⁷ Hier ist die dominierende Farbe ein Gelbrot, in der dargestellten Weise in unterschiedliche Farben aufgelöst. Der Farbwert ist besonders stark in den steinigen Hügeln des Vordergrundes. Als direktes Zitat findet er sich in dem Dach des Hauses. Die Berge im Hintergrund nehmen den Ton als bläulich gebrochene Farbe auf, die bereits im Vordergrund in einigen wenigen Partien zu finden ist. Dort mischt sie sich mit dem Grün-schwarz der Bäume, das den Widerpart zu der leuchtenden Farbe des Vordergrundes bildet.

Auch bei der Farbgestaltung lassen sich zentrale Fragestellungen erkennen, die Povòrina mit unterschiedlicher Gewichtung immer wieder aufgriff. Sowohl der Farbauftrag als auch die Auswahl der Farben zielte auf eine starke emotionale Wirkung der Bilder. Grundsätzlich ist der Tenor der Gemälde lebhaft; vor allem bei den Landschaften und Porträts mit einem gewissen Pathos. Dies ist nicht zuletzt in der vermehrten Verwendung dunkler Töne als Kontraste begründet. Die fränkischen Landschaften aus Wertheim und Hartheim sind Beispiele dafür. Farbe war von Beginn an ein zentraler Bedeutungsträger in der Kunst Povòrinas. Dies wurde auch durch die zeitgenössischen Kritiker hervorgehoben: Man attestierte der Künstlerin immer wieder koloristisches Können mit „schwerer Farbenpracht“³⁸ bei den Landschaften sowie einer „warm, mystisch durchglühten“³⁹ Farbpalette.

³⁷ „Mann im Gebirge“ (Wv-Nr. G 65)

³⁸ „Mit geradezu männlicher Kraft bestätigt dagegen Alexandra Povòrina-Hestermann ihr starkes Können in drei Ölbildern von schwerer Farbenpracht. Der „Durchbruch in der Mauer“ ist das Wuchtigste, die „Dunklen Häuser“ das poesivollste.“ Dr. Carl Müller-Rastatt über die 3. Ausstellung der Hamburger Sezession, in: „Hamburgischer Correspondent“ vom 23. Februar 1922.

³⁹ „Auch seine Gattin, Frau Povòrina-Hestermann, legt das Schwergewicht auf die bonne peinture. Ihre Farbe ist warm, mystisch durchglüht, die Form oft absichtlich verflüchtigt.“ Über die siebte Ausstellung der Hamburger Sezession, in: Hamburger Fremdenblatt vom 24. Januar 1927.

Impulse durch das Werk anderer Künstler

Die gegenständlichen Werke Povòrinas sind hinsichtlich Inhalt und Ausdruck eigenwillig und erscheinen zunächst in gewisser Weise zeitlos; Strömungen der damals aktuellen deutschen Malerei spiegeln sie nicht. Weder der Spätexpressionismus noch die Neue Sachlichkeit hinterließen Spuren in ihrem Werk. Lediglich in der Zeit um 1916 – als Povòrina verstärkt die Verzerrung von Formen einsetzte – gibt es Berührungspunkte mit der Malweise von Künstlern wie Heinrich Nauen und dem Expressionisten Conrad Felixmüller. Doch rührt dies keinesfalls aus einer intensiven Beschäftigung mit dieser Stilrichtung, sondern ist als zufällige Parallele zu bewerten. Sie lehnte wie Ahlers-Hestermann den Expressionismus ab, denn die Derbheit der Darstellungen widersprach ihrer Bildauffassung, in der Harmonie einen hohen Stellenwert besaß⁴⁰: „Der Deutsche Expressionismus ist hassenswert, ist einfach unexistierend in der Kunst, weil seine Mittel nicht zu den Mitteln der Kunst gehören; es sind Übertreibungen der naturalistischen Illusionsform, Brutalitäten der Farbe, Unausgeglichenheit der Komposition.“⁴¹ Innerhalb der Hamburger Künstlerschaft lassen sich keine Parallelentwicklungen mit anderen Künstlern außer Friedrich Ahlers-Hestermann feststellen.⁴² Dies ist insofern nicht verwunderlich, da es in Hamburg auch im engeren Kreis der Sezessions-Künstler zu keiner Ausbildung eines prägenden Stils kam.

⁴⁰ Ahlers-Hestermann äußerte seine Ablehnung mehrfach, unter anderem in einem Brief an Max Sauerlandt, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlaß Sauerlandt, Mappe 10. Povòrina schrieb einmal in einem undatierten Text: „Ohne Schönheit könnte ich nicht einen Tag weiterleben, wenigstens ohne Vorbereitung, Nachsinnen und Ersinnen ihrer.“ Alexandra Povòrina, Sammlung von kurzen Texten über Kunst und Leben, um 1930, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

⁴¹ Konzept eines Briefes von Povòrina an Alexander Dorner, S.3, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

⁴² Über die wechselseitige Beeinflussung von Ahlers-Hestermann und Povòrina siehe Kapitel: „Annäherung und Entfernung: Das Künstlerpaar Povòrina und Ahlers-Hestermann“ S.274ff.

Povòrina sah ihre Wurzeln in der französischen Moderne - besonders Cézanne war mit seiner Orientierung an der Fläche ein wichtiger Bezugspunkt. Es gibt eine Reihe von Landschaftsmotiven, die in der Komposition mehr oder weniger direkt auf seine Bilder aus der Zeit um 1880 verweisen. Auch bei der Verriegelung des Bildraums bezog sie sich ohne Zweifel auf Cézanne. Doch grenzte sie sich auch klar ab: Angefangen von der Ablehnung einer analytischen Malweise bis hin zu ihrer ausdrucksvollen Linienführung, die Parallelen zu Richtungen wie dem Symbolismus oder dem Fauvismus aufweist.

Povòrina orientierte sich nicht an künstlerischen Moden. Dies läßt sich am Beispiel ihres Paris-Aufenthaltes um 1912 belegen, als der Kubismus beinahe schon wie eine Krankheit die Künstler in der französischen Hauptstadt ansteckte. Viele erprobten die Möglichkeiten mit der Mehransichtigkeit der Gegenstände – darunter auch Marie Vassilieff, in deren Atelier die Künstlerin arbeitete. Wie Ahlers-Hestermann in seinen Lebenserinnerungen berichtet, fiel Povòrina durch die leuchtende Farbigkeit ihrer Bilder und eine spontane und temperamentvolle Malweise auf;⁴³ Hinweise auf eine Auseinandersetzung mit dem Kubismus gibt es nicht.⁴⁴

Abschließende Betrachtung

Alexandra Povòrina fand in den Jahren zwischen 1913 und 1928 sowohl hinsichtlich der Bildthemen als auch der künstlerischen Umsetzung zu einer

⁴³ „Während ich zögernd und überlegend eine Harmonie auf meiner Leinwand zu erstehen lassen suchte, fuhr ihr Pinsel temperamentvoll, Ausdruck und Stellung übertreibend, in leuchtenden Farben auf der ihrigen herum.“ Friedrich Ahlers-Hestermann, Pause vor dem dritten Akt, Berlin 1949, S.243.

⁴⁴ In einem Manuskript über die Flucht aus Frankreich nach Ausbruch des Ersten Weltkrieges 1914 wird Povòrinas Haltung gegen den Kubismus deutlich. Eine Künstlerin namens Bach, in der Erzählung das Pseudonym Povòrinas, sagt in einer Unterhaltung mit einer befreundeten Malerin (Marie Galimberti): „Nach dem Kriege denke ich, wird es mit dem Kubismus aus sein. (...) Der Kubismus drückt doch eine Unruhe, ein Sehnen nach etwas Ungewöhnlichem, Gewaltigem aus. Nach dem Kriege wird man aber wieder Harmonie und hohe Ruhe in der Kunst suchen.“ Alexandra Povòrina, Manuskript über die Flucht aus Frankreich 1914, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann, S.8.

individuellen Ausdrucksform. Sie hatte sich damit sehr schnell in Hamburg einen Namen gemacht. Nach wie vor ist sie bis heute vor allem als Künstlerin der Hamburger Sezession bekannt. Die Ausstellungsbeteiligungen belegen, daß sie bis 1927 nur selten überregional in Erscheinung trat. Auf ihr Werk wurde jedoch durchaus jenseits der Hamburger Lokalpresse aufmerksam gemacht, unter anderem in den Kunstzeitschriften „Kunstchronik“ oder „Cicerone“.⁴⁵

Ganz sicher ist ein Grund für die zunächst zögerlich verlaufende Entwicklung die private Situation der Künstlerin – die von ihr als schwierig empfundene Mutterrolle und das ungeliebte „Exil“ in Hamburg. Bedeutete dies doch zugleich ein begrenztes Maß an Zeit und ein als wenig inspirierend empfundenen künstlerisches Klima. Povòrina versuchte dem durch Reisen nach Berlin und Studienreisen entgegenzuwirken. Doch vor allem war die Künstlerin von ihrer eigenen Arbeit nicht überzeugt. In Briefen klingt oftmals eine Unzufriedenheit mit ihrer schöpferischen Kraft an. An ihren Mann schrieb sie 1927: „Ich glaube mehr als an Talent fehlt es mir noch immer an richtiger innerer Haltung, an (...) unerschrockener Zärtlichkeit.“⁴⁶

Es fällt auf, daß aus der Zeit praktisch keine theoretischen Äußerungen über ihre eigene Kunstauffassung erhalten sind, so wie das ab 1928 der Fall ist. Rückblickend äußerte sie sich eher despektierlich über das gegenständliche Malen: „Wir sind gelehrt zu malen: man suche das Motiv (dieses ewige Suchen nach Motiven!), man finde, dass das Kompositionelle in der zufälligen Landschaft stimme (stimmt nie!) dann biege und schiebe man ein wenig um, nach der Regel, nur ja nicht ohne Perspektive, ändere die Farben ein biss-

⁴⁵ Beispielsweise über eine Sezessionsausstellung in: Kunstchronik 1922, 34, S.632 oder über die Juryfreie Ausstellung von 1925 in: Cicerone 1925, 17, S.1186.

⁴⁶ Brief von Povòrina an Friedrich Ahlers-Hestermann vom 5.9.1927, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

chen, aber bewahre nicht so, dass der Lokaltone, die Wahrscheinlichkeit des Dargestellten verletzt wird, denn dann entstünde eine Unmöglichkeit (diese Unmöglichkeit ist jetzt zu der Möglichkeit geworden), ein Schuss Poesie herein, etwas „Persönlichkeit“ in der erlaubten Uebertreibung – und das „anständige“ Produkt ist fertig!“⁴⁷

Der Umzug von Hamburg nach Köln 1928 war als Einschnitt und Neuanfang für Povòrina von großer Bedeutung. Sie setzte ihre Suche nach neuen künstlerischen Ausdrucksformen mit gesteigerter Intensität fort.

⁴⁷ Alexandra Povòrina, Abschrift aus einem Brief um 1930, event. an Alexander Dorner, S.2, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

3.2 „Früchte, Krüge, Katze, Blumen durcheinander“: Der Übergang zur abstrakten Malerei

So wenig Bedeutung den Stilleben in der Zeit des gegenständlichen Arbeitens zukommt, so wichtig wurden sie in einer kurzen Phase unmittelbar vor den ersten Versuchen mit der Abstraktion. Die frühen Stilleben stellten offenbar nur insofern eine Herausforderung für Povòrina dar, als daß sie ihre malerischen Fertigkeiten daran beweisen konnte. Das und die Freundlichkeit der Motive interessierte die Sammler jedoch weit mehr als die Künstlerin.

Die Abkehr von der Reduktion

Die Orientierung an der Fläche und – wie bereits dargestellt – ein sehr eng umgrenztes Repertoire an Motiven kennzeichnet die Stilleben aus der Zeit bis 1926. Ein wichtiger Faktor war auch bei den Bildern dieser Werkgruppe der Verzicht auf räumliche Tiefe. So findet sich in drei frühen Obststilleben nicht nur eine thematische Reminiszenz an Cézanne⁴⁸, sondern auch eine den Bildraum betreffende. Charakteristisch dafür sind vor allem die gegen die Perspektive und damit zum Betrachter hin hochgeklappten Tischplatten, die den Blick in den Raum versperren.

Bei den Blumenstücken sind die Angaben zum Raum ebenfalls reduziert: Die Blumen in der Vase befinden sich meist an der vorderen Bildfläche und die einzige räumliche Dimension gibt das Aufeinandertreffen der Tischplatte mit dem Hintergrund, vergleichbar einem Horizont. Dies ist besonders klar erkennbar bei einem Rosenstilleben von 1923, dessen Verbleib unbekannt ist⁴⁹. Hier ist der Krug mit den Blumen vergleichsweise tief ins Bild gerückt. Die Farben von Tisch und Wand – Braun mit Rot- und Purpurtönen gegen das Blau des Hintergrundes – verstärken den Eindruck eines Horizontes.

⁴⁸ Gemeint sind die Arbeiten: „Kriegsstilleben“ (Wv-Nr. G 6), „Stilleben mit Flasche“ (Wv-Nr. G 7) sowie „Obststilleben“ (Wv-Nr. G 17).

⁴⁹ „Rosenstilleben“ (Wv-Nr. V 19)

Jedoch verunklären die ebenfalls bräunlichen Schatten rechts hinter dem Krug das Aufeinandertreffen der Farbflächen. In dem Bild „Sommerstrauß“⁵⁰ von 1926 übernimmt ein Tuch die gleiche Funktion wie die Schatten im Rosenstilleben. Der genaue Standort der Vase auf dem Untergrund läßt sich aufgrund des gewellten Stoffs nicht mehr erkennen. Bei einigen Werken aus der gleichen Entstehungszeit verschwindet der haltgebende Horizont ganz und die Vasen schweben im Raum.⁵¹ Diese Verneinung eines realistischen Bildraums kann auf jeden Fall mit Povòrinas Rezeption der Werke von Odilon Rédon in Verbindung gebracht werden, mit dem sie sich – angeregt durch die Hamburger Ausstellung „Europäische Kunst der Gegenwart“ – ab 1927 beschäftigte.

Charakteristisch für die Blumenstücke ist auch die Plastizität des Motivs. Ein frühes Beispiel dafür ist ein Blumenstück, das Povòrina im Auftrag des Sammlerehepaars Tropelowitz malte.⁵² Die bauchige Vase und der Blumenstrauß treten deutlich aus dem flächigen Hintergrund hervor. Der Bildraum selbst wird praktisch gelegnet, doch die Orientierung an der Fläche durch das Motiv durchbrochen. Bei späteren Arbeiten ordnet die Künstlerin auch noch die Vase der Fläche zu und allein die Blumen treten leuchtend und plastisch hervor.⁵³

Povòrina hält an den dargestellten kompositorischen Grundsätzen fest, auch als sich die Bildthemen der Stilleben ab 1926 wandeln und die Gemälde üppiger werden. Zwar ist aufgrund der Arrangements mit Früchten, Tieren oder Dekorationen mehr von Raum und Einrichtung zu sehen, doch setzt sie die Strategie der Verunklärung weiter fort. Dies wird schon bei dem „Orientalischen Stilleben“ deutlich, einem der ersten „neuen“ Bilder dieser

⁵⁰ „Sommerstrauß“ (Wv-Nr. G 71).

⁵¹ Es handelt sich um Arbeiten wie „Blumenstrauß in Keramikvase“ (Wv-Nr. G 72) oder das Pastell „Blumenstilleben mit Muscheln“ (Wv-Nr. P 32).

⁵² „Blumenstilleben“ (Wv-Nr. G 16)

⁵³ Besonders deutlich wird dieses Verfahren bei dem Bild „Blumenstilleben auf dunklem Grund“ (Wv-Nr. G 73).

Gattung.⁵⁴ Auf einem Tisch mit rotgemusterter Decke sind Obststücke, ein Zierkürbis dazu weitere Dekorationen wie eine Porzellandose und Fächer angeordnet. Dahinter ist ein Ausschnitt eines Wandteppichs mit orientalischen Motiven zu sehen. Das Aufeinandertreffen der beiden Flächen wird an vielen Stellen durch die Gegenstände auf dem Tisch verborgen. Dies verstärkt den flächigen Effekt der leicht hochgestellten Tischplatte im Vordergrund. Povòrina greift hier zudem das für zahlreiche Porträts charakteristische Verweben von Vorder- und Hintergrund mit leichter Ironie auf: Auf dem Wandteppich ist die Kopf- und Brustpartie eines Mannes zu sehen, dessen Körper optisch von dem Zierkürbis weitergeführt wird.

Es fällt auf, daß die Künstlerin sich kurzzeitig mit traditionellen Elementen der Stillebenmalerei beschäftigte. Als Beispiel dafür kann das „Stilleben mit Fasan“ von 1928 dienen⁵⁵. Auf einem Tisch mit geschwungenen Beinen sind unterschiedlich farbige Paprikaschoten, Tücher und ein Fasan angeordnet: als Zitat der klassischen Motive dieser Bildgattung. Dort, wo der Tisch an die vordere Bildfläche grenzt, richtet sich eine leicht geöffnete Schublade gegen den Betrachter. Dies und die angedeutete Schrägstellung des Tisches bewirken die aus der Landschaftsmalerei bekannte Verriegelung des Bildraums und die Zurückweisung des Betrachters. Nun kommen jedoch ganz unpräzise und dadurch irritierende Kompositionselemente hinzu, die bei Stilleben normalerweise der Illusion dienen. Gemeint sind Gegenstände, die über Tischflächen ragen oder herunterhängen. Povòrina greift dies auf, jedoch ohne konkrete Verankerung im Sinnzusammenhang des Bildes. Ein Beispiel dafür ist die Schale einer Frucht, die über der geöffneten Schublade liegt. Zunächst einmal ist vage, um was für eine Frucht es sich handelt, denn es gibt nur die gelb-orange Schale, die sie sich zudem den Gesetzen der Schwerkraft widersetzt. Sie scheint entgegen der normalen Konsistenz von Obstschalen Spannung zu haben, so daß die Schneckenform nicht aufgeht.

⁵⁴ „Orientalisches Stilleben“ (Wv-Nr. G 70)

⁵⁵ „Stilleben mit Fasan“ (Wv-Nr. G 82)

Ebenso „unlogisch“ ist eine rote Paprika am rechten Bildrand positioniert, die eigentlich vom Tisch fallen müßte. Auch das Arrangement des Fasans wirft Fragen auf: Die Schwanzfedern des Vogels ragen so steil nach oben, daß man an Jagdstilleben mit hängendem Geflügel erinnert wird. Doch hängt der Fasan eben nicht an einer Wand, sondern die Brust des Tieres liegt auf dem Tisch. Beispiele wie diese sollen genügen, um die drastischen Veränderungen zu der vorher viel strafferen Komposition der Stilleben aufzuzeigen.

Über die Imagination zum Motiv

Die Stilleben der Übergangszeit irritieren angesichts der Fülle sowie dem deutlich erweiterten Spektrum der ausgewählten Motive. So finden sich zunehmend Tiere in den Blumenstücken: Katzen, Schmetterlinge oder auch ein Porzellanpudel.⁵⁶ Bei einem an sich klassischen Blumenstilleben ist auf der Vase ein kniender Mönch dargestellt. Dahinter schlängelt sich ohne logische Positionierung ein Stoffband mit einer christlichen Aufschrift.⁵⁷ Povòrina selbst äußerte sich in einigen Briefen an Ahlers-Hestermann über diese Werke: „Vom Malen kann man nicht schreiben, ich kann das nicht beschreiben, was ich mach: Früchte, Krüge, Katze Blumen durcheinander u. aus dem Kopf, habe aber intensive Visionen vorher u. es läßt und läßt mich nicht los.“⁵⁸ Es wird deutlich, daß die Künstlerin begann, sich von der gestellten Komposition zu lösen und allein aus der Vorstellung heraus zu arbeiten. Sie begann gleichzeitig, Banales zu malen. Dinge, die aus ihrer Sicht offenbar zuvor „bildunwürdige“ Motive gewesen wären: „Ich habe das Eßzimmer gemalt, die Ecke mit dem Spiegel u. Blumenstrauß, habe nachmittags u. beim Lampenlicht gemalt, es ließ mir keine Ruhe. Es ist ganz gegenständ-

⁵⁶ Einige Motive tragen ganz ungewohnt süßlich-sentimentale Züge: „Blumen und Hände“ (Wv-Nr. G 74), „Blumen mit Katze“ (Wv-Nr. G 79) sowie das Pastell „Blumenstilleben mit Pudel“ (Wv-Nr. P 31).

⁵⁷ „Blumen mit Mönchsvase“ (Wv-Nr. G 78)

⁵⁸ Undatierter Brief von Povòrina an Friedrich Ahlers-Hestermann aus dem Jahr 1927, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

lich, scheint mir sehr dumm, die Leinwand schon unmöglich zum Ummalen, nur die erste Schicht schön. Ach, es hat mich sehr gequält u. ist wieder ein Unsinn u. Niederlage.“⁵⁹ Beide Briefstellen zeigen das Suchen und die Unsicherheit Povòrinas in dieser Zeit. Sie ließ ganz neue Motive zu und entfernte sich von den gelernten Regeln der Komposition. Grundsätzlich kam diese Art zu arbeiten ihrer Malweise entgegen, denn von Beginn an malte sie schnell und intuitiv.⁶⁰ Die Orientierung nach Innen ließ den Malprozeß selbst zu einer Form von Meditation werden. Manche Motive erhielten dadurch einen beinahe surrealen Charakter. „Ich habe heute eine ganz komische Sache gemalt, kann das gar nicht beurteilen, es ist eine rote Schlange, Artischocke u. Kaktus auf glattem Sandhintergrund.“⁶¹ Sie zeigte wenig Interesse an der Kunst von Malern wie Max Ernst oder auch an der französischen Ausprägung des Surrealismus von André Masson. Berührungspunkte ergaben sich jedoch dadurch, daß der Prozeß des Malens bei Povòrina an Bedeutung gewann. Immer schon hatte sich die Künstlerin durch Gebete, Meditation oder Eurythmie auf das Malen vorbereitet.⁶² Die Imagination wurde in der Zeit ab 1927 dann selbst zu einer wichtigen Inspirationsquelle. Doch ging sie nicht so weit, die Vernunft auszuklammern und die Kontrolle über das Gemalte aufzugeben. Dies waren Faktoren, die André Breton in seiner Surrealismus-Definition benannte: „Surrealismus ist die reine psychische Selbstbewegung (...). Ein Diktat des Denkens unter Aus-

⁵⁹ Brief von Povòrina an Friedrich Ahlers-Hestermann vom 8.10.1927, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

⁶⁰ Dies wird auch bei der Restaurierung der Werke Povòrinas deutlich. Ihre Leinwände gründierte die Künstlerin oftmals nur spärlich, offenbar um schnellstmöglich weiterarbeiten zu können. Auch verzichtete sie zuweilen auf den Firnis, so daß zahlreiche Arbeiten stark verschmutzt sind und daß kleinere Farbflächen auch abgeplatzt sind. Die Hinweise verdanke ich der Restauratorin Petra Böhler, Hamburg.

⁶¹ Brief von Povòrina an Friedrich Ahlers-Hestermann nach Prag vom 20.10.1927, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1.

⁶² Auskunft von Tatiana Ahlers-Hestermann im September 1996, Tonbandaufnahme.

schaltung jeglicher von der Vernunft ausgearbeiteter Kontrolle, außerhalb jeglicher ästhetischer oder moralischer Bedenken.“⁶³

Insofern ist nachvollziehbar, warum Odilon Redon in der Übergangszeit zu einer Identifikationsfigur für Povòrina wurde. Mit einem Teil seines Werkes steht er in gewisser Weise zwischen Symbolismus und Surrealismus. Redon präsentierte sich als ein Ideenmaler in der Tradition der Romantik, für den bildnerische Gesetze die Harmonie der Komposition betreffend uneingeschränkt Gültigkeit hatten. Er war der französischen Malerei verwurzelt, doch fand er zu neuen suggestiven Darstellungen, die ihn rückblickend betrachtet zu einem Vorläufer des Surrealismus werden ließen.⁶⁴ Die Kombination verschiedener auf den ersten Blick nicht im Zusammenhang stehender Bildelemente bei Povòrina wurde sicherlich von der Rezeption des französischen Malers angeregt. Außerdem faszinierte sie das Schweben von Gegenständen im Bildraum sowie seine reiche Farbpalette, zu der – wie bei Povòrina – auch Goldtöne gehörten.⁶⁵ Sie löste sich jedoch recht schnell von diesem Vorbild, denn in zweierlei Hinsicht führte der Weg Redons für sie in eine Sackgasse. Wie die oben zitierten Briefe an Ahlers-Hestermann zeigen, kam sie mit der gegenständlichen Realisation der Imagination nicht zurecht. Zum anderen wandte sich Redon explizit gegen das Übersinnliche und Mystische in der Kunst, ließ vielmehr das Unbewußte der Traumwelten in seine Bildgestaltungen einfließen. Das stand der Position Povòrinas geradezu diametral entgegen.

⁶³ André Breton, Die Manifeste des Surrealismus, in: Walter Hess, Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei, Köln 1997, S.183.

⁶⁴ Zu Redon und seiner Mittlerrolle zwischen Surrealismus und Symbolismus siehe: Odilon Redon. Prince of Dreams 1840 – 1916, Katalog der Ausstellung in The Art Institute of Chicago 1994.

⁶⁵ Das wurde auch von den Kritikern in überwiegend ablehnender Bewertung konstatiert: „Frau Povorina-Hestermann kommt mit neuen Experimenten. Auf dem Weg zur Entmaterialisierung ihrer Form und Überführung in rein malerische Essenz, den sie seit einiger Zeit beschritten, hat sie nun in Redon einen Führer zu finden geglaubt.“ Zeitungsausschnitt ohne Angaben, Hamburg-Archiv Maike Bruhns, Warburghaus. „Alexandra Povorina stellte einige Stilleben aus, die eine neue Entwicklung andeuten, wenn auch zur Zeit Odilon Redons Vorbild zu stark sich in ihnen bemerkbar macht.“ Zeitschrift für bildende Kunst vom 28. Februar 1928, Hamburg-Archiv Maike Bruhns, Warburghaus.

Reduktion mit neuen Mitteln

Zeitgleich mit den letzten üppigen Stilleben entstanden die ersten Werke, bei denen Povòrina sich in einzelnen Bildelementen der Abstraktion näherte. Im gleichen Jahr wie das beschriebene „Stilleben mit Fasan“ malte die Künstlerin das „Stilleben mit Muschel“⁶⁶. Bei diesem Bild bekommt die Zurücknahme räumlicher Angaben zugunsten eines betont flächigen Aufbaus eine neue Dimension: Die Tischfläche ist grundsätzlich wie bei den frühen Obststilleben nach vorne geklappt. Doch ist das Gegenständliche soweit zurückgenommen, daß der Tisch beinahe nur noch eine ovale Form ist, die wie ein Rahmen die anderen Bildelemente umgibt. Noch ist die Tischplatte nicht vollständig zur Fläche abstrahiert, denn zwei angedeutete Tischbeine sorgen für eine Definition der Form, auf der eine Muschel, Obst, Blätter, eine Vase sowie Stoffe oder Papiere angeordnet sind. Die um neunzig Grad dem Betrachter entgegengerichtete und damit bildparallele Tischplatte erinnert jedoch eher an eine Tafel oder Staffelei. Die Gegenstände haben dementsprechend keinen Halt; sie stehen nicht, sondern „kleben“ am Tisch. Durch den Verzicht auf Perspektive sind sie in Schichten vor- und hintereinander gefügt und weisen den Charakter einer Collage auf. Räumliche Tiefe existiert praktisch nicht mehr.

In der Zeit zwischen 1928 und 1931 sind die entstandenen Bilder heterogen, was den Grad der Abstraktion und die Orientierung an der Fläche anbelangt. Das „Stilleben mit Kopf“⁶⁷ in der Sammlung der Berliner Nationalgalerie bietet beispielsweise noch konkrete Anhaltspunkte für die Position der Gegenstände auf einem Tisch. Zwar rückt Povòrina immer weiter von einer für den Betrachter „logischen“ Komposition ab, doch die Orientierung an perspektivischen Darstellungen verankert die Objekte in gewisser Weise im Bild. Es sind – typisch in diesen Jahren – Blätter erkennbar, eine Muschel

⁶⁶ „Stilleben mit Muschel“ (Wv-Nr. G 84)

⁶⁷ „Stilleben mit Kopf“ (Wv-Nr. G 101)

und Obst. Auf einem Sockel leicht aus der Bildmitte gerückt befindet sich der Gipskopf. Die weiteren Gegenstände sind stärker abstrahiert und deshalb nur teilweise zu benennen, denn sie erscheinen als Flächen, Muster und Formen. Povòrina setzt Kontraste, indem sie in bestimmten Partien Gegenstände und Perspektive mehr oder weniger genau ausführt. So ist das Obst in der Schale neben dem Gipskopf recht deutlich als Bananen, Pflaumen sowie Äpfel oder Birnen erkennbar. Die Schale hingegen befindet sich in einem Zustand der Auflösung. Die Form ist durch eine schwarze Linie angedeutet, die weiß umrandet ist. Doch endet dieser Strang von Linien abrupt, ohne einen Fuß oder eine andere Standfläche zu beschreiben. Hinzu kommt, daß keine Hinweise auf die Beschaffenheit der Schale zu finden sind; die Materie wird sogar geleugnet, da der Betrachter Teile von grauen und lila Farbflächen sieht, die eigentlich verdeckt sein müßten. Povòrina baut so einen Widerspruch zu dem realitätsnah gemalten Obst auf, das im Bildraum zu schweben scheint.

In dem zeitgleich entstandenen Bild „Kleines Stilleben“⁶⁸ verschwindet der Bildraum ganz zugunsten einer flächigen Komposition. Besonders augenfällig wird dies durch die zwei monochromen bläulichen Rahmen, die das eigentliche Stilleben umgeben und mehr als die Hälfte des Bildes einnehmen. Sie sind reine Fläche – nicht länger Zitate von Tischplatten oder anderen Einrichtungsgegenständen. Zur Mitte hin verdichtet sich die Komposition durch einen hellen und einen dunklen Rahmen, die in der Form amorph und nicht geometrisch sind. Darin ruht ein unzweifelhaft erkennbares Glas sowie ein großer Kreis, der vermutlich eine Orange oder ähnliches symbolisiert. Eindeutigkeit gibt es bei diesem zweiten Gegenstand nicht mehr. Dafür sorgen unter anderem die darin befindlichen vier weiteren kleinen runden Formen mit einem Kreuz aus zwei Linien in der Mitte. Sie könnten ebenso die stilisierte perspektivische Darstellung eines runden Obststücks sein wie auch die angedeutete nach vorne weisende Öffnung eines Kruges oder einer

⁶⁸ „Kleines Stilleben“ (Wv-Nr. G 97)

Flasche. Ganz vage erinnern die Farbflächen im Hintergrund noch an Dekorationselemente wie geraffte Tischtücher oder Stoffbahnen.

Verwandte Kompositionselemente finden sich in den meisten der letzten Stilleben, so auch in dem surreal anmutenden Bild „Rosa Muschel auf Blau“, ebenfalls aus dem Jahr 1930⁶⁹. Anstelle der Rahmen gibt es hier nur noch eine übermächtige blaue Farbfläche, auf der eine dunklere Form horizontal ausgerichtet schwebt, einem fliegenden Teppich gleich. Darauf ruht die in einzelne Farben und Formen zerlegte, aber klar erkennbare Muschel. Das Motiv des Schwebens, das schon in früheren Blumenstücken beschrieben wurde, tritt hier sehr deutlich in den Vordergrund. Es sollte für die Künstlerin bis hin zu der letzten Werkgruppe der Collagen in den frühen 60er Jahren von größter Bedeutung bleiben.

Abschließende Betrachtung

Povòrina vollzog in einer relativ kurzen Phase von fünf Jahren zunächst überwiegend bei den Stilleben einen extremen Wandel in der Wahl der dargestellten Gegenstände, aber auch den Abstraktionsgrad und Bildraum betreffend. Insofern ist es berechtigt, diese Zeit von 1926 bis 1931 als Phase der Neuorientierung zu bezeichnen. Zu keinem anderen Moment lassen sich im erhaltenen Werk vergleichbar tiefgreifende Veränderungen feststellen. Bei der Betrachtung dieser Entwicklung unter den Aspekten Motiv, Bildkomposition und Konzept des Bildraums wird aber deutlich, daß es trotz dieses Bruchs Konstanten im Werk gibt. Doch fand die Künstlerin vor allem zu verschiedenen Antworten auf eine zentrale künstlerische Frage: Hatte sich in den frühen Landschaften, Porträts und Stilleben das Bekenntnis zur Fläche hinter dem Motiv verborgen, so trat nun die Beschäftigung mit einem nicht an der Zentralperspektive orientierten Bildraum in den Vordergrund.

⁶⁹ „Rosa Muschel auf Blau“ (Wv-Nr. G 105)

Es fällt auf, daß Povòrina kurzzeitig eine ansonsten charakteristische Reduktion aufgab und „aus dem Vollen“ schöpfte. Dieses Verfahren half ihr offenbar dabei, sich über den eigenen Weg Klarheit zu verschaffen. Als sie diesen gefunden hatte schrieb sie: „Im Tun und Lassen ist das Lassen das Bestimmende, das wichtigste fast. So im Kunstwerk, so im modernen Leben.“⁷⁰

Die Übergangsphase zeigt deutlich, daß sich die Künstlerin auch in diesen Jahren nicht an künstlerischen Moden orientierte, die vor allem auf internationaler Ebene im Schmelztiegel Paris in Richtung einer neuen Abstraktion wiesen. Sie vollzog den Wechsel in der Malerei in eigenwilliger Art und Weise. Das soll selbstverständlich nicht heißen, daß Povòrina im luftleeren Raum experimentierte. Als künstlerisches Vorbild wurde bereits Redon genannt; bei den teilweise abstrahierten Stilleben und der Behandlung der Linien ist eine Auseinandersetzung mit Braque zu erkennen. An seinen Stilleben aus den späten 20er Jahren interessierte sie vor allem die räumliche Anordnung sowie das Hinterlegen runder Flächen, die in Spannung mit der eckigen Begrenzung des Bildes treten. Auch bei Picasso finden sich gegen Ende der 20er Jahre ähnliche Bildkompositionen.⁷¹ Es ist auffällig, daß bei anderen Malern aus dem späteren Umfeld der „Imagisten“ und der Ausstellung „Zeichen und Bilder“ eine ganz ähnliche Entwicklung und Orientierung festzustellen ist: Sowohl Fritz Winter als auch Otto Ritschl interessierten sich in dieser Zeit für den synthetischen Kubismus und damit auch verstärkt für Stilleben in unterschiedlichen Abstraktionsstufen. In allen Fällen währte die Beschäftigung damit nur eine kurze Phase, doch war sie offenbar von Bedeutung bei der Manifestierung einer eigenen Position der gegenstandslosen Malerei. Ganz sicher nahmen die Stilleben Povòrinas eine Schlüsselrolle ein, während ihrer Suche nach einem neuen Weg.

⁷⁰ Alexandra Povòrina, Sammlung von Texten (wie Anm.40).

⁷¹ Gemeint sind Arbeiten wie beispielsweise: Pablo Picasso, „Figure“, 1927/28, Öl/Lw, 55 x 33cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, Toward Surrealism 1925-1929, San Francisco 1996, S.105.

3.3 Die Entwicklung von „Formen für den Inhalt“⁷²: Die frühen abstrakten Bilder Povòrinas (1930-1934)

Die Orientierung hin zur abstrakten Malerei setzte bei Povòrina Schaffenskraft frei. Aus den rund vier Jahren künstlerischer Arbeit sind ungefähr vierzig Gemälde erhalten; hinzu kommen ungefähr dreißig verschollene.⁷³ Darüber hinaus gibt es eine größere Gruppe von beinahe siebzig Mischtechniken, die weit mehr als nur Studiencharakter haben und auch in zeitgenössischen Ausstellungen zu sehen waren.

Abstrakt, wesenhaft oder ideoplastisch

Der Auseinandersetzung mit dem Werk soll ein Exkurs über Povòrinas Kunstauffassung vorangestellt werden, zunächst über die von ihr verwendete Terminologie bezogen auf zeitgenössische Abstraktionstheorien. Dabei gilt es zu berücksichtigen, daß es der Künstlerin grundsätzlich widerstrebt, ihre Arbeit in Worte zu fassen. „Kunst ist Weltanschauung. Ich wage nicht diese zu schildern, mir scheint jedes Wort, was ich dafür gebrauchen würde, falsch, der schriftliche Ausdruck ist nicht meine Sache.“⁷⁴ So sind von ihr nur einige Texte erhalten, in denen sie ihre Positionen und Gedanken festhielt. Sie suchte zur Absicherung und Überprüfung ihrer neuen Ideen jedoch den Dialog mit Malern und Kunstkennern und mußte schon deshalb den Versuch unternehmen, die Themen ihrer künstlerischen Arbeit schriftlich zu konkretisieren. Von Bedeutung war in diesem Zusammenhang der Kontakt

⁷² Die Formulierung verwendete Povòrina in einem erhaltenen Entwurf für einen Brief an Alexander Dorner um 1930 (Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann): „Nun stand fest, dass das Nachbilden der in Wahrheit unexistenten Erscheinungswelt eine doppelte Lüge, glatt – ein Unding ist, u. es fing an das Suchen nach Formen für den Inhalt. Aber ganz planlos.“ S.1.

⁷³ Außerdem gab es noch Hinterglasbilder, bei denen nicht bekannt ist, wie umfangreich diese Werkgruppe war. In einer Karte an Friedrich Ahlers-Hestermann vom 23.10.1945 aus Fischerhude (Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2) heißt es dazu: „... meine besten Sachen, alle Glasbilder, Dein Tatiana-Bild am Tisch (...), sind nun in Potsdam hin. Ich bin vernichtet, das Werk ist weg.“

⁷⁴ Briefentwurf an Alexander Dorner (wie Anm.72), S.1.

zu Alexander Dorner; zwei Entwürfe von Briefen an ihn enthalten wesentliche Informationen über ihre Vorstellung von Abstraktion.⁷⁵

Zunächst einmal läßt sich feststellen, daß Povòrina wenig Interesse an der „Nomenklatur“ hatte. Reflexionen über die verschiedenen möglichen Bezeichnungen der an organischen Formen orientierten abstrakten Malerei stellte sie nicht an. Sie vermied weitestgehend eine direkte Benennung und somit eine stilistische Einordnung: Vor allem in Texten aus der Zeit nach 1945 findet sich dann die Formulierung die „sogenannt abstrakte“ Malerei.⁷⁶ Sie gab diesem Hilfskonstrukt den Vorzug vor anderen zuweilen verwendeten Begriffen wie „wesenhaft“. Es signalisierte eine Distanzierung von dem Begriff, bot jedoch zugleich die Möglichkeit einer groben Einordnung. Die Ambivalenz und gemischten Gefühle bei der Verwendung des Begriffs „abstrakt“ sind kennzeichnend für die Künstler und Kunsttheoretiker in dieser Zeit. Alfred H. Barr schrieb 1936, daß sich beinahe jeder für dieses Wort entschuldige.⁷⁷

Angesichts ihres erkennbaren Desinteresses an kunsttheoretischen Diskussionen ist es besonders bemerkenswert, daß Povòrina sich in einer kurzen Phase in den frühen 30er Jahren an der Suche nach einem Namen und damit an der Benennung eines Stils beteiligte. Es ging um die Formierung einer Künstlergruppe in Deutschland – nach dem Vorbild von „abstraction-créa-

⁷⁵ Es handelt sich um zwei Entwürfe, die ähnliche Themen behandeln. Abschriften der endgültigen Fassungen sind nicht erhalten. Ein Nachlaß mit den persönlichen Korrespondenzen Alexander Dorners konnte nicht ermittelt werden. Briefentwurf an Alexander Dorner (wie Anm.72); Abschrift aus einem Brief (Typoskript), vermutlich an Alexander Dorner um 1932, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

⁷⁶ Erstmals findet sich diese Formulierung in der Korrespondenz mit ihrem Mann: Brief aus Paris von Povòrina an Friedrich Ahlers-Hestermann vom November 1937, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 1: „Es ist jetzt eine ganz neue Richtung in der sogen. abstrakten Kunst da, die alles auf den Kopf stellt. Jedes Bild von Poussin aufwärts wird auf diese These hin geprüft, weil sie nimmt die Tradition der Form und Lichtgestaltung auf.“ Nach 1945 schrieb sie einige Texte über ihre Kunstauffassung. Darin taucht die Formulierung sehr häufig auf, beispielsweise in: Alexandra Povòrina, ohne Titel (Text über abstrakte Malerei), S.2, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann: „Sogen. abstrakte Kunst ist in Wahrheit realer u. natürlicher als die sogen. naturalistische: sie ist organisch, da aus den organischen Motiven u. Rhythmen aufgebaut.“

⁷⁷ Alfred H. Barr, *Kubismus und abstrakte Kunst*, New York 1936, S.11ff.

tion“ in Paris. Dabei läßt sich nicht nachvollziehen, von wem der Vorschlag „Imaginisten / Imaginismus“ ursprünglich stammt, doch zählen Otto Ritschl und Povòrina zu den möglichen Namensgebern.⁷⁸ In dem programmatischen Text zur Gründung der Gruppe wird auf den Prozeß der Namensfindung und den vorläufigen Charakter hingewiesen: „Doch das oben bezeichnete scheint immerhin eine allen gemeinsame Abgrenzung gegenüber der Umgebung zu enthalten, so dass, das Einverständnis der Beteiligten vorausgesetzt, vielleicht am ehesten der aus mancherlei Gesprächen kristallisierte Name „Imaginismus“ als Bezeichnung der in der Ausstellung zum ersten Mal gezeigten „Richtung“ Berechtigung hätte.“⁷⁹ Vorsichtiger läßt sich ein Gruppenname schwerlich vorschlagen; die Bezeichnung konnte sich auch tatsächlich nicht durchsetzen, denn für die Ausstellungstournee wurde der Name „Zeichen und Bilder“ gefunden. Einen kurzen Zeitraum verwendete Povòrina jedoch „Imaginisten“ als Gruppenname, dagegen nie die ebenfalls denkbare Formulierung „imaginistische Kunst“. Die Gründe für die Ablehnung von „Imaginismus“ sind nicht überliefert. Es mag eine Rolle gespielt haben, daß es in der russischen Literatur in den frühen 20er Jahren eine Richtung gleichen Namens gegeben hat, die jedoch keine inhaltlichen Berührungspunkte bot.⁸⁰ Mit der Bezeichnung „abstrakt“ identifizierte sich die Künstlergruppe in Gründung nicht: Sie differenzierten in ihrem Programm zwischen der Kunst der „rationalen intellektuellen Abstraktion“ und der einer „phantasiemässigen Wesensrealität“. Diese sperrige Formulierung war jedoch auch wenig geeignet die Zielsetzung zu beschreiben. Dies wird in einem längeren Textpassus deutlicher: „Unsere Vorstellung von der abstrakten Kunst hat im Verlauf der letzten Jahre eine Wandlung durchgemacht. Es erschienen unter

⁷⁸ Die wenigen erhaltenen Briefe und Dokumente vermitteln den Eindruck, daß Ritschl und Povòrina die Initiatoren der Organisation waren, siehe dazu „Die Gründung der „Imaginisten“ S.252ff.

⁷⁹ Verfasser unbekannt, Programm der Imaginisten (Typoskript), um 1931, S.2. Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

⁸⁰ Bettina Althaus, Poetik und Poesie des russischen Imaginismus. Anatolij B. Mariengof, Hamburg 1999.

der Produktion der allerletzten Zeit Werke, die, obgleich ungegenständlich, eben grade nicht „abstrakt“ im Sinne heutiger Kunst- und Philosophieterminologie sind, eher in einer bisher unbekanntem Weise „wesentlich“. (...) Was gemeint ist sind Kunstwerke, die unter Verzicht der Dingerscheinung rein phantasieartig in sich ruhende Gebilde darstellen, deren Sinngehalt nicht restlos durchschaubar ist, deren Gestalt eine eigengesetzliche imaginative Welt zeigt.“⁸¹ Von den im Programm genannten Künstlern sind kaum Texte aus diesen Jahren erhalten, so daß nicht nachvollzogen werden kann, welcher Künstler welche Formulierung bevorzugte.⁸² Einzig von dem auch kunstschriftstellerisch tätigen Schweizer Maler Karl Ballmer ist eine kurze Erklärung über die Benennung seines Stils erhalten. In einer Reaktion auf Ausstellungskritiken argumentierte er, warum die Bezeichnungen „Gegenstandslosigkeit“ und „begriffliche Kunst“ für seine Arbeiten abzulehnen seien; eigene Vorschläge entwickelte er jedoch nicht.⁸³

Povòrina blieb bei der Umgehung einer konkreten Benennung, später dann bei der Formulierung „sogenannt abstrakt“ – wenn es sich nicht vermeiden ließ. Nur ein einziges Mal zeigte sie Ablehnung gegen die Bezeichnung abstrakt. Bei diesem Text muß jedoch die Intention und das Publikum besonders berücksichtigt werden, handelte es sich doch um eine Rede vor der Gedok aus dem Jahr 1933. Der Hintergrund waren Vorwürfe gegen Povòrina, sowohl ihre Herkunft als auch ihre Kunst betreffend. Dort sprach sie von ihrer „fälschlich abstrakt genannten“ Malerei⁸⁴, eine Strategie verfol-

⁸¹ Programm der Imaginisten (wie Anm.79), S.1.

⁸² Genannt wurden die Künstler Altripp, Ballmer, Bertoluzzi, Kuhr, Mysztrik, de Monda, Ritschl, Povòrina, Winter und Haizmann. Bei einigen wenigen Künstlern finden sich Hinweise auf die Ausstellung „Zeichen und Bilder“ (Altripp und Haizmann), über ihre Kunstauffassung oder die Gruppenbildung konnten keine Äußerungen gefunden werden.

⁸³ Brief von Karl Ballmer an Dr. M. K. Rohe vom 11.4.1932, abgedruckt in: Karl Ballmer, 1891-1958. Der Maler. Katalog der Ausstellung im Aargauer Kunsthaus, Aarau 1990, S.164.

⁸⁴ „Meine deutschen Kollegen und ich werden demnächst öffentlich dem Kampfbund für deutsche Kultur Erklärungen über unsere – fälschlich abstrakt genannte – Kunst vorlegen.“ Alexandra Povòrina, Typoskript einer Rede, gehalten vor der Generalversammlung der Gedok, undatiert (verm.1933), Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

gend, die zu Beginn der Nazizeit einige Künstler ausprobierten.⁸⁵ Sie argumentierte nicht gegen die Kunstpolitik der Nazis, sondern versuchte ihre Bilder als systemkonform darzustellen: Ihre Kunst sei nicht bolschewistisch, sondern individuell; nicht zersetzend, sondern aufbauend. „Diese Kunst ist deutsch, weil sie die besten deutschen künstlerischen Fähigkeiten sich ausleben lässt, wie z.B. starkes zeichnerisches Empfinden, Entschlossenheit und Sauberkeit der Gesinnung und Ausführung, ausdrucksvolle Farbigkeit usw.“⁸⁶ Jenseits dieser aus heutiger Sicht naiv anmutenden Versuche formulierte Povòrina in diesem Redemanuskript eine prägnante Positionsbeschreibung: „Zunächst behaupte ich, dass die sogenannte gegenstandslose Kunst nicht gegenstandslos, sondern auf das Wesenhafte gerichtet, imaginativ und nicht materialistisch, sondern im Gegenteil ganz und gar idealistisch und geistig zu sein bestrebt ist. (...) Weiterhin behaupte ich, dass (...) diese Kunst nicht intellektuell und kalt verstandesmäßig, sondern im Gegenteil ganz von Gefühl, Wärme und Phantasie empfangen und gespeist wird, wobei wir theoretisch auf Goethe fussen, der der Phantasie das Primat im künstlerischen Schaffen gab (...)“⁸⁷ Die Ablehnung des Begriffs „abstrakt“ resultiert in diesem Zusammenhang vor allem aus der pejorativen Verwendung durch die Nationalsozialisten. Grundsätzlich tolerierte Povòrina die Bezeichnung, legte allerdings Wert darauf, die inhaltliche Ausrichtung ihrer Kunst zu akzentuieren.

Die Bezeichnung „abstrakte Kunst“ hatte sich in den frühen 30er Jahren de facto als Überbegriff durchgesetzt – nicht zuletzt aus Pragmatismus, denn damit brachte auch eine breitere Öffentlichkeit die nicht naturalistische Ma-

⁸⁵ Es wurde mehrfach darauf hingewiesen, daß zahlreiche Künstler anfangs versuchten, ihre Arbeit als „deutsche Kunst“ zu etablieren, um so dem Vorwurf der entarteten Kunst entgegenzutreten. Die Verwendung nationalsozialistischer Terminologie ist dabei typisch. Siehe dazu u.a. Peter-Klaus Schuster, „Kunst für Keinen – Zur inneren Emigration der deutschen Moderne“, in: Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert. Malerei und Plastik 1905-1985. Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart 1986, S.455.

⁸⁶ Povòrina, Rede vor der Generalversammlung der Gedok (wie Anm.84).

⁸⁷ Povòrina, Rede vor der Generalversammlung der Gedok (wie Anm.84).

lerei in Verbindung. Auch Barr befürwortete die Verwendung: „Die Vieldeutigkeit des [...] Wortes „abstrakt“ ist durchaus nützlich, denn sie enthüllt die Vieldeutigkeit und Verwirrung, die mit dem Gegenstand untrennbar verbunden ist.“⁸⁸

Dagegen wandte sich Ernst Kállai vehement gegen dieses Wort bezogen auf die bildenden Künste. Die Ausführungen Kállais werden im folgenden intensiver beleuchtet, denn in seinem Text „Zeichen und Bilder“ von 1933 formulierte er einige wichtige theoretische Positionen im Kontext der gleichnamigen Ausstellung, an der auch Povòrina teilnahm.⁸⁹ Es ist der einzige Versuch einer kunsttheoretischen Beleuchtung dieser Tendenzen in der Malerei vor 1933, der jedoch bis heute beinahe unbeachtet blieb. Er ist als Quelle vor allem deshalb von Bedeutung, da er weniger kunstkritisch als programmatisch zu nennen ist. Kállai lehnte die Bezeichnung „abstrakt“ ab, weil man aus seiner Sicht nicht „sinnlich wahrnehmbare Gebilde aus Farbe und Form“ mit dem gleichen Wort benennen könne wie „unanschauliche Denkerzeugnisse“.⁹⁰ Ebenso wenig akzeptierte er den Begriff „gegenständlich“ aufgrund seines negativen Impetus. Diese Bezeichnung war für ihn zudem in der Sache falsch, da in den Werken der Künstler durchaus gegenständliche Bezüge enthalten waren. Kállai selbst verwendete in seinem Text letztendlich zwei Begriffe. Hauptsächlich bezeichnete er die neue Richtung als die Kunst der „Zeichen und Bilder“. Die ungewöhnliche Bezeichnung abseits der Kunst-Ismen hatte aus seiner Sicht den größten Aussagewert. Für die entsprechenden Kunstwerke dieser Richtung fand er die folgende Definition: „Es geht um eine Kunst, die nicht an den Vordergrund, an den gegenständlichen Abspaltungen und stofflichen Verkrustungen der Wirklichkeit haftet, sondern im Stande ist, auf das tiefere

⁸⁸ Barr, Kubismus (wie Anm.77), S.13.

⁸⁹ Ernst Kállai, »Zeichen und Bilder I und II«, in: Forum, 3. Jahrgang 1933, Nr. 4, S.122-123 und Nr. 5, S.150-151.; abgedruckt in: Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933, Leipzig, Weimar 1986, S.212-224.

⁹⁰ Kállai, Zeichen und Bilder (wie Anm.89), S.214.

Gefüge dieser Wirklichkeit hinzuweisen: auf die Urbilder und Universalien, die unsere Wirklichkeit vom Grunde her er-wirken und durch-wirken, ihr eine innere Triebkraft, eine idelle Spannung, ein umfassendes Gesetz erteilen. Solche Hinweise einer geistigen Wesensschau sind niemals in Abbildern, sondern nur in Gleichnissen einer bildnerischen Zeichensprache zu erbringen. In *Zeichen und Bildern* also, die nichts gemein haben mit dem Augenschein der leibhaftigen Wirklichkeit (...).⁹¹ Kállai prägte zudem einen anderen Begriff, um die von den Künstlern gefundenen Symbole genauer zu definieren. Er spricht in einigen Texten aus dieser Zeit von den „ideoplastischen“ Symbolen, also Symbolen, die bildhaft eine Vorstellung oder Idee vermitteln. Mit dieser Formulierung versuchte der Kunstkritiker und Ausstellungsorganisator einen Überbegriff für die neuen Themen und Motive der Künstler zu schaffen, die eben nicht gegenständlich waren.⁹² Das Erscheinungsjahr des Textes „Zeichen und Bilder“ verdeutlicht schnell, warum keine Diskussion um die Vorschläge Kállais entstehen konnte. Die Künstler und Kunsttheoretiker mußten sich sehr bald mit existentiellen Problemen beschäftigen – für theoretische Diskurse war keine Zeit mehr. Hilfreich wäre die Entwicklung eines neuen Vokabulars sicherlich gewesen, denn bis heute gibt es keine verbindliche Benennung für diese Richtung der Malerei bis 1933.⁹³

⁹¹ Kállai, *Zeichen und Bilder* (wie Anm.89), S.212.

⁹² Den Begriff erläuterte er so: „Diese Zeichensprache ist ideografisch, nicht erst an dem Punkt, wo sie Thematisches einverleibt, sondern bereits vorher, in den Grundzügen ihrer Form. Ideoplastisch ist die ganze neue Kunst und deshalb sinnlich verkümmert in den Augen des Realismus - Impressionismus, für den ein Kunstwerk nur die Summe seiner sichtbaren Farben und Formen zuzüglich investiertes Künstlergefühl darstellt.“ Ernst Kállai, »Zurück zum Ornament«, in: *Sozialistische Monatshefte*, 38. Jahrgang, 1932, Band 76, S.612-617; zitiert nach: *Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933*, Leipzig, Weimar 1986, S.208.

⁹³ Das Spektrum reicht von der Ausdehnung des Begriffs „Informell“ auf diese Zeit bis hin zu Hilfskonstrukten oder ganz neutralen Formulierungen wie „ungegenständliche Kunst“ bei Olbrich, einem der ganz wenigen Autoren, die explizit auf die Gruppe der Imaginisten hinweisen. Olbrich, *Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945*, Leipzig 1990, S.339-342. Gabriele Lohberg verwendete zuweilen auf das Werk Fritz Winter bezogen die Bezeichnung „gemäßigte lyrische Abstraktion“. Vgl. Gabriele Lohberg, *Fritz Winter, Leben und Werk*, München 1986, S.100.

Die Motive des Lebens: Zur Kunstauffassung Povòrinas

Bei der Beschäftigung mit den Texten Povòrinas fällt auf, daß sie ein Schema zur Beschreibung ihrer Kunstauffassung entwickelte: In einem ersten Schritt grenzte sie sich grundsätzlich von der naturalistischen Malerei ab. Es gibt zahlreiche Beispiele für regelrechte Pamphlete gegen die mimetische Abbildung: „Warum die Kunst mit Naturalismus befrachten und bedrängen, sie damit auf die Ebene der Beschränkungen und bitteren Bedürfnisse ziehen?“⁹⁴ Mit dieser pathetischen Frage leitete die Künstlerin beispielsweise 1935 einen kurzen Text für „abstraction-crétation“ ein. Zur Bestimmung ihrer eigenen Position distanzierte sie sich in einem zweiten Schritt von den verschiedenen bekannten Stilen, die mit Abstraktion in Verbindung gebracht wurden: „Es sei hier kurz hingewiesen auf das grosse Verdienst des Kubismus und anderer Richtungen: die äussere Form zu zerbrechen, die Konventionen des alten Bildes aufzugeben. Konstruktivismus und Neoplastizismus gingen weiter, reinigten die Fläche des Bildes bis auf den Grund. Nun ist aber in vielen das Verlangen mächtig, einen neuen Bildinhalt zu schaffen, die gereinigte Fläche mit neuen Leben und Wesen zu erfüllen.“⁹⁵ Aufbauend auf solchen Negativ-Definitionen erläuterte sie sodann ihre Vorstellung von den Aufgaben und den Inhalten der neuen Kunst.

In erster Linie konkretisierte sie ihre Vorstellung durch die Benennung der geforderten „neuen Bildinhalte“. In dem Briefentwurf an Dorner charakterisiert sie das Themenspektrum ausführlich: „Das Motiv ist im Grunde immer dasselbe – das Leben: seine Spannung im Kampf der Kontraste, Dämonen, Harmonie, Bewegung, Mühe u. Mühelosigkeit: Schwimmen u. Fliehen,

⁹⁴ Übersetzung A.M. Im Original lautet der Text wie folgt: „Pourquoi charger et opprimer l'art de naturalisme, ce qui l'entraîne jusqu'au bas plan des restrictions et des amères nécessités? Ne touchons pas aux orgines spirituelles de l'art, car ce n'est que dans l'art que le désir et l'émotion restent purs, L'accomplissement – total et puissant, la vie – vivante. Puisque c'est seulement l'art et tout ce que nous aimons comme harmonie et beauté, qui nous offrent la consolation suprême, nous fait participer aux paraboles et promesses d'une existence plus digne et meilleure.“ Alexandra Povòrina, erschienen in: abstraction création art non figuratif, Heft 4, 1935, S.24.

⁹⁵ Povòrina, Vorwort zu der Ausstellung (wie Anm.31), S.1.

Springen, Schweben, Statik, Leidenschaft, Ruhe; das Unsichtbare der Idee, die Macht u. Herrlichkeit des Lebens, u. oft noch dem Künstler nicht bewusst erklärliche Visionen.“⁹⁶ Es sind in erster Linie eben nicht kosmische oder spirituelle Ideen, sondern Facetten des Lebens und der Schönheit der Natur, die aus ihrer Sicht in die Sprache der Kunst übersetzt werden mußten. „Der Duft des besonnenen Grases, das Sausen des Windes, das Schimmern der Sterne, die ganze Natur ist voll des Wunders, das keine menschliche Spekulation je erforschen wird. So meinen wir auf unserem Wege näher der Natur zu kommen (...). Unsichtbar sind Gefühl, Erlebnis, Erkenntnis und Energien. Wir suchen sichtbaren Ausdruck dafür.“⁹⁷

Povòrina sah in dieser inhaltlichen Ausrichtung der Kunst enge Parallelen zur Musik, wenngleich sich den Komponisten das „Problem“ mit der realistischen Wiedergabe ohnehin nicht stellte. Sie betonte die Verwandtschaft der künstlerischen Mittel wie Farbe, Komposition und Linie mit den Tönen als „reine Elemente der Kunst“⁹⁸. Daraus und nicht aus einer gespiegelten Realität sollte sich ein Bild zusammensetzen. „In der Malerei haben wir mit Form u. Farbe zu tun – u. mit nichts anderem. Das sind die Elemente, die Substanzen, Stoffe, Gegebenheiten woraus wir bauen. Mit ihnen müssen wir uns bekannt machen, sie erforschen, damit vertraut werden, die Empfindung dafür entwickeln: sie sehen u. „hören“ lernen.“⁹⁹ Die Inspiration der Künstler – unabhängig von der Kunstsparte – sollte das Leben selbst sein, das subjektive Erlebnis. „Kunst ist Tat u. Bekenntnis. Ein Täter kann nicht

⁹⁶ Briefentwurf an Alexander Dorner (wie Anm.72), S.3.

⁹⁷ Povòrina, Vorwort zu der Ausstellung (wie Anm.31), S.1-2.

⁹⁸ Briefentwurf an Alexander Dorner (wie Anm.72), S.3. Der Vergleich zwischen der Musik und der bildenden Kunst ist ein häufiger Topos in den kunsttheoretischen Äußerungen von Künstlern der Moderne. Povòrina kann – basierend auf einer Tradition von zwanzig Jahren abstrakter Kunst – einen Schritt weiter gehen als beispielsweise van Gogh, der noch die Abstraktionsmöglichkeiten der Musik als überlegen ansah. *Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics*, hrsg. von Herschel B. Chipp Berkeley 1968, S.35.

⁹⁹ Povòrina, Text über abstrakte Malerei (wie Anm.76), S.2.

objektiv sein, er muss ja und nein sagen, kritisch, scharf unterscheiden von sich aus.“¹⁰⁰

Der abstrakte Künstler ist für Povòrina jedoch nicht nur „Täter“, er ist auch in gewisser Weise Werkzeug, denn er übermittelt religiöse Botschaften. Er hat eine „Mission“, von der abzurücken „Verrat“ wäre.¹⁰¹ In vielen Texten ist eine religiöse Dimension unverkennbar, wenn sie beispielsweise von Wahrheit, Geheimnissen oder der Tiefe der Kunst spricht. Ganz deutlich wird sie bei der Anleitung zur Rezeption abstrakter Kunst. Dem Gedanken von l'art pour l'art diametral entgegengesetzt ist ihre Definition von den Aufgaben dieser Kunst: „Dann wollen wir still davor [dem Bild A.M.] sein. Lassen wir es auf uns wirken wie Musik, lassen wir es in uns hinein wie Melodie. Dann werden wir empfangen und es wird weiter in uns klingen, uns bereichernd als Erkenntnis, als Schönheit als das, was Leben ist.“¹⁰² Die neue Kunst kann demnach Erkenntnisse über das Leben spenden wie es sonst die Religion vermag. Wenn Povòrina vor allem in den frühen 30er Jahren die Abstraktion als Fortschritt und einer naturalistischen Bildauffassung überlegen ansah, so ist dies der Grund dafür. Die Bilder transportieren nicht länger Inhalte, sie werden durch den meditativen Gehalt selbst zu modernen Ikonen. Diese Funktion erfüllt aus der Sicht der Künstlerin überwiegend die abstrakte Kunst, der sie spirituelle Kraft zuschreibt: „Wenn wir als „göttlich“ das ansprechen dürfen, was über menschlichen Verstandes- u. Sprachmöglichkeiten steht, dann ist die sogen. abstrakte Kunst göttlicher, als die gegenständliche – menschliche.“¹⁰³ Die verwendete Terminologie zur Beschreibung der Zusammenhänge zwischen Religion und Kunst spiegelt die eklektizistische Haltung Povòrinas in diesem für sie zentralen Lebensbereich wider. Spirituelle naturmystische Vorstellungen mischen sich mit

¹⁰⁰ Briefentwurf an Alexander Dorner (wie Anm.72), S.4.

¹⁰¹ Briefentwurf an Alexander Dorner (wie Anm.72), S.4.

¹⁰² Povòrina, Vorwort zu der Ausstellung (wie Anm.31), S.2.

¹⁰³ Alexandra Povòrina, ohne Titel (Heft mit Notizen über Kunst) um 1946, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann, S.3.

biblischen zu einer individuell geprägten Religionsauffassung. „Wenn die Kunst Gefühle, Freude, Trauer, Erlebnisse, seelische Zustände schafft, ist sie ein Gleichniss des Seelisch-Geistigen. Bei der Schilderung des Gegenstandes, Erzählung über ihn, eine Situation, senkt sie sich auf die menschlich-irdische Ebene. Bleibt aber Kunst u. ist sie um so reiner u. grösser, als ihre Mittel in ihrer Sprache, reden, in ihrer heiligen Sphäre atmen.“¹⁰⁴

Bei der Beschreibung ihrer Kunstauffassung wird sehr deutlich, daß Povòrina sich auf Vorstellungen und Ideen der deutschen Romantik bezieht. Diese Quelle war für all jene Künstler von Bedeutung, die Imagination als schöpferische Macht verstanden. Die wichtigsten Positionen sollen im folgenden kurz erläutert werden. Bei frühromantischen Schriftstellern und Theoretikern wie Ludwig Tieck sowie Caroline und August Wilhelm Schlegel findet sich bereits die Ablehnung einer mimetischen Malerei. „Kunst als bloße Abschrift der Natur“¹⁰⁵ hat dementsprechend keine Bedeutung und muß immer hinter der wirklichen Natur zurückstehen. Zugleich wird die Suche nach neuen Motiven der Kunst eingeleitet bis hin zur Antizipation abstrakter Kunst. Dies klingt vor allem bei Tieck an, der in Franz Sternbalds Wanderungen mehrfach die Grenzen der gegenständlichen Malerei aufzeigte und dazu anregte, neue, meditative Bilder zu schaffen, die allein Stimmungen ausdrücken.¹⁰⁶ Ein grundsätzlicher Bezugspunkt für Povòrina ist die Bedeutung der Natur für die Kunst, die – verbunden mit pantheistischen Vorstellungen – eine besonders wichtige Inspiration

¹⁰⁴ Povòrina, ohne Titel (Heft mit Notizen über Kunst) (wie Anm.103), S.3.

¹⁰⁵ Caroline und August Wilhelm Schlegel, Die Gemälde. 3. Heft der Zeitschrift Athenäum, 1799. Nachdruck der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 1960, S.62.

¹⁰⁶ „Sieh, fuhr Rudolf fort, wenn Ihr Maler mir dergleichen darstellen könntet, so wollte ich euch oft eure beweglichen Historien, eure leidenschaftlichen und verwirrten Darstellungen mit allen unzähligen Figuren erlassen. Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und allesgern vermessen, wenn ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosarotem Schlüssel die Heimat aufschließen könntet, wo die Ahndungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land (...)“ Ludwig Tieck, Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte. (Erstausgabe Berlin 1798) Stuttgart 1966, S.316.

romantischer Künstler darstellte. Dies ist nicht im Sinne einer allegorischen Zeichenlehre zu verstehen, sondern vielmehr entsprechend einer natursymbolischen Auffassung beispielsweise von Friedrich Schelling oder Friedrich Schlegel.

Ganz offensichtlich ist die Verinnerlichung romantischer Motive bei der religiösen Dimension von Kunst. Povòrinas Ikonisierung der Bilder zeigt Parallelen zu der Einschätzung speziell der Landschaftsmalerei in der Romantik; in der damaligen Zeit beschrieben durch den Begriff „Hieroglyphe“.

¹⁰⁷ Dieses Modewort bezeichnete in erster Linie die religiös-mystische Wirkung der Kunst. Die Elemente der Natur sollten in den Bildern als symbolische Zeichen auf das Übergeordnete hinweisen; wie die Natur selbst könnten so auch Kunstwerke eine göttliche Idee spiegeln. Besonders deutlich tritt die romantische Ausdeutung von Kunst als Hieroglyphe bei Friedrich Schlegel zutage: „Hätte nun ein solcher erst den richtigen Begriff von der Kunst wiedergefunden, daß die symbolische Bedeutung und Andeutung göttlicher Geheimnisse ihr eigentlicher Zweck, alles übrige aber nur Mittel, dienendes Mittel und Buchstabe sei. (...) Eine Hieroglyphe, ein göttliches Sinnbild soll jedes wahrhaft so zu nennende Gemälde sein.“¹⁰⁸

Ob Povòrina sich jemals bewußt mit romantischer Kunsttheorie auseinandersetzte, ist nicht nachweisbar. Es ist jedoch sehr wahrscheinlich, daß sie mit den romantischen Dichtern und Philosophen vertraut war, nicht zuletzt auch aufgrund deren Bedeutung für die russische Kunst und Literatur. Sie hatte zumindest bestimmte romantische Topoi verinnerlicht, möglicherweise auch vermittelt durch theoretische Reflexionen von Künstlern des Symbolismus oder der Nabis-Gruppe.

¹⁰⁷ Die umfangreichste Textsammlung zu diesem Thema stellt nach wie vor folgende Arbeit dar: Ludwig Volkmann, Die Hieroglyphen der Deutschen Romantiker. Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge Band 3, 1926.

¹⁰⁸ Friedrich Schlegel, Dritter Nachtrag alter Gemälde (1805), in: Volkmann, Hieroglyphe (wie Anm.107), S.177.

Die Orientierung an romantischer Kunsttheorie verbindet Povòrina in diesen Jahren mit anderen abstrakten Künstlern in Deutschland: Aus dem Umkreis der „Imagisten“ ist vor allem Fritz Winter zu nennen, der in seinen wenigen erhaltenen Schriften zur Kunsttheorie romantische Positionen diskutierte. Gabriele Lohberg weist in ihrer Monographie vor allem auf die Sakralisierung des Künstlers und des Malakts als zentrale Motive in der Kunstauffassung Winters hin. „In diesem Sinne ist für Winter die Kunst ein Bekenntnis, das »wahr« ist und »erfüllt davon, gott mehr zu dienen als uns selbst«. Der Maler wird zum Gottesdiener, eine Gleichung, die wiederum Novalis bereits in seinen Schriften aussprach. Indem das Malen über das bloße Schaffen von Kunstwerken hinausgeht, erlangt es einen richtunggebenden Sinn.“¹⁰⁹

Wie bei Povòrina liegt auch der Auffassung Winters ein Konglomerat religiöser und esoterischer Vorstellungen zugrunde – wenngleich in einer anderen Zusammensetzung. Von Bedeutung war für ihn ein pantheistisches Naturbild, das als großes Ganzes die Motivation zu seinen Bildern war. Für eine Vielzahl der abstrakten Künstler waren spirituelle Vorstellungen ein wichtiger Ausgangspunkt ihrer Arbeit und bildeten so den gerne verdrängten „doppelten Boden der Moderne“¹¹⁰, speziell der abstrakten Kunst. Dies zeigt sich auch bei anderen Mitgliedern der Imagisten, zum Beispiel bei Otto Ritschl. Bei dem Wiesbadener Künstler steht die Verbindung zwischen religiöser Auffassung und der Veränderung seiner Malweise um 1930 außer Frage: „Aber auch die frühen literarischen und philosophischen Vorlieben – (...) für die deutschen Mystiker, für Anthroposophie und Theosophie sowie

¹⁰⁹ Lohberg, Fritz Winter (wie Anm.93), S.66.

¹¹⁰ Die Formulierung stammt von Beat Wyss und bezieht sich auf das theosophische sowie anthroposophische Interesse von Künstlern wie Wassily Kandinsky. Beat Wyss, Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne, Köln 1996, S.132ff. Als Beispiel für die Verdrängung dieses doppelten Bodens kann ebenfalls die Monographie Lohbergs über Fritz Winter dienen: „Die »Entschlackung« der gängigen Interpretationen von nicht mehr nachvollziehbaren metaphorischen Inhalten war ein Ziel dieser Arbeit (...)“ Lohberg, Fritz Winter (wie Anm.93), S.99.

für Überlieferungen alter tibetischer und indischer Weisheitslehren, die ausführlich den Zwischenzustand zwischen Tod und Reinkarnation behandeln – lassen sein Interesse an einer die Oberfläche der Dingwelt transzendierenden Betrachtungsweise der Wirklichkeit erkennen.“¹¹¹

Auch bei der Frage der religiösen Verankerung und der Weltanschauung ist der Text „Zeichen und Bilder“ von Ernst Kállai aufschlußreich und in gewisser Weise als programmatisch zu bewerten. Er beschäftigt sich nicht mit den verschiedenen religiösen Positionen der Künstler, sondern arbeitet als zentrales Motiv die Faszination an der Schöpfung und an schöpferischen Prozessen heraus. Aus dem „Unbegreiflichen jeglicher Lebensquelle“ resultiere die „Bannkraft des Übersinnlichen“¹¹². Kállai zeigt bezogen auf verschiedene, auch internationale Künstler das Spektrum der Herangehensweise und die Umsetzung solcher Inhalte. Dazu gehören pflanzliche Metamorphosen als Thema ebenso wie die symbolische Darstellung von Kräften des Wachstums oder der Bündelung von Energien. „Durch die Grundspannungen und -rhythmen unseres eigenen organischen Gestaltempfindens sind wir »unterirdisch« mit dem Grundgefüge der gesamten Schöpfung verbunden.“¹¹³ Auch bei Kállai schwingt der Pathos frühromantischer Positionen mit, wenn er die missionarische Aufgabe der Künstler von „Zeichen und Bilder“ herausstellt. Sie verfolgten demnach nicht nur eine „Sendung“ bezogen auf den Inhalt ihrer Bilder, sie sollten auch wesentlich zu einer Erneuerung der Kunst beitragen. Neben der romantischen Deutung des Künstlerbildes zeigt sich in der Verknüpfung dieser beiden Themen das Gefühl der beinahe trotzigigen Überlegenheit und des Wissens über den „richtigen“ Weg der Kunst. „Wer sich heute noch seiner visionären oder konstruktiven Phan-

¹¹¹ Otto Ritschl. 1885-1976, Katalog der Ausstellung im Museum Wiesbaden 1997, S.35. Während bei Povòrina und Winter als theoretisches Gerüst die Orientierung an der Frühromantik erkennbar ist, läßt sich auf Ritschl bezogen – eventuell auch mangels erhaltener Schriften – vor allem ein religiöses Interesse als Motivation zur Beschäftigung mit Abstraktion erkennen.

¹¹² Kállai, Zeichen und Bilder (wie Anm.89), S.215.

¹¹³ Kállai, Zeichen und Bilder (wie Anm.89), S.219.

tasie anvertraut, anstatt der Augendemokratie wohlgefällig zu malen oder zu modellieren, der ist, wenn auch nicht auserwählt, so doch zumindest berufen. (...) Die Kunst der Zeichen und Bilder ist verdammt vogelfrei geworden. Sie steht allein auf weiter Flur und auf dieser Flur weht ein gar scharfer Wind. Wer nicht aus innerer Berufung, als ganzer Mensch zu seinen Zeichen und Bildern steht, mag zusehen, wie er unter irgendwelche schützende Dächer kommt. (...) Diese Künstler gehorchen einer höheren Sendung.¹¹⁴ Die Stilisierung der Künstler als Ausgestoßene erhält vor dem Hintergrund des Nationalsozialismus eine besondere Tragweite. Denn Kállai bezieht sich ganz eindeutig auf die politische Situation, wenn er am Ende des Textes beinahe drohend ankündigt, daß trotz aller Behinderungen der Geist dieser Kunst nicht aus der Welt geschafft werden könne.

Schaffen mit der Natur: die Bilder aus den 30er Jahren

Betrachtet man das Werkverzeichnis, so fallen als erstes die teilweise ungewöhnlichen Bildtitel auf. Neu und offenbar faszinierend war für Povòrina die Möglichkeit, bereits so die emotionale und ethische Dimension der Bilder deutlich zu machen. Sie suchte nach Zeichen und Bildern als Symbole für die Inhalte ihrer Werke. Durch die Titel gab sie bewußt „Lesehilfen“, die jedoch nicht über die Aussagekraft der Bilder gestellt werden sollten. Die Benennungen sind mit den Titeln von Gedichten vergleichbar, die vielleicht die Aufmerksamkeit des Lesers wecken, sie aber nicht allein auf diesen einen Aspekt fokussieren sollen. Ganz selten verwendete sie bei der Benennung einzelne sachliche Bezeichnungen wie „Tier“, „Kobold“ oder „Auge“. Häufiger finden sich Worte wie „Schuld“, „Befehl“, „Verwundung“ oder „Zuflucht“, die aufgrund ihrer Begrifflichkeit eine breitere Auslegung ermöglichen. Besonders charakteristisch sind jedoch zusammengesetzte Begriffe, die – poetisch bis lyrisch – Stimmung und Ausdruck der Bilder zusammenfassen. „Symbol des archaischen

¹¹⁴ Kállai, Zeichen und Bilder (wie Anm.89), S.213.

Menschen“ von 1929 ist einer der ersten Titel dieser Art; in der Folge finden sich Namensgebungen wie „Einladung zur Ruhe“, „Sehnsucht in der Wüste“ oder „Verfolgtes Streben“.

Zwischen 1929 und 1934 arbeitete Povòrina intensiv wie nie zuvor. Ähnlich wie bei den gegenständlichen Arbeiten lassen sich auch in dieser Phase Themengruppen erkennen, doch wurde im folgenden eine Strukturierung über gestalterische Prinzipien vorgenommen, die besonders deutlich zu Tage treten. So lassen sich bei dieser Werkgruppe drei elementare Gestaltungsprinzipien erkennen, nach denen die Einteilung erfolgen kann. In zwei Fällen ist eine weitere Untergliederung beispielsweise nach der Behandlung des Bildraums sinnvoll und deshalb auch vorgenommen worden. Die künstlerischen Fragestellungen Povòrinas werden im folgenden exemplarisch anhand der Gemälde sowie der Mischtechniken dargestellt.

- **Figürliche Darstellungen in einem Bildraum**

Parallel zu den abstrahierenden Stilleben entstanden ab 1929 erste figürliche Kompositionen, die von Menschen oder Tieren ausgingen, sich jedoch entschieden vom Naturvorbild lösten. Bei dieser Gruppe von Werken fällt auf, daß die Künstlerin die figurativen Elemente mit unterschiedlich präzisierten Bildräumen umgibt: Durch teilweise Abstraktion kann der Charakter eines Bühnenbildes entstehen bis hin zur totalen Leere wie schon bei den Blumenstilleben um 1926/27. Immer ist die Orientierung an der Fläche zu erkennen; die Beibehaltung des Bildraums suggeriert aber in vielen Fällen Tiefe – ohne die Mittel perspektivischer Konstruktionen. Bei den Mensch- oder Tierdarstellungen bedient sich die Künstlerin verschiedener Stufen der Stilisierung: Gegenständliches ist in vielen Bildern klar zu erkennen. Im folgenden wird diese Gruppe von Werken unter drei Aspekten genauer betrachtet: Herausgearbeitet werden zunächst die zwei unterschiedlichen Arten der Bildraumgestaltung und im Anschluß daran die Formen für Menschen und Tiere.

Der durch Zeichen definierte Bildraum

Ein frühes Werk dieser Gruppe ist „Symbol des archaischen Menschen“¹¹⁵ von 1929, das zugleich den Auftakt zu der Serie von insgesamt drei Motiven zum archaischen Menschen bildete. Die Trilogie ist als Hommage an die Kunst und Kultur der Frühzeit oder von Naturvölkern zu sehen. Povòrina fühlte sich wie zahlreiche Künstler der Moderne der Kunstauffassung und Darstellungsart dieser lange als unterlegen angesehenen Kunst verpflichtet. „In der Volkskunst u. der Kunst der Vorgeschichte hat man das gewusst. Was uns jetzt als primitif u. ungekonnt dünkt, ist oft nur ein grösseres künstl. Können, eine höhere Weisheit. Der Gegenstand wird als Vorwurf, als Spielfeld als äusseres Motiv benutzt – um ein Akkord der Farben, ein Strauss der Linien u. Formen neu zu gebären (...).“¹¹⁶

Der Mensch erscheint als ein Torso mit abgerundetem Rumpf, der Form einer Geige ähnlich. Dieser Eindruck entsteht vor allem bei „Symbol des archaischen Menschen“ durch die Neigung der Figur, die den Gesetzen der Schwerkraft widerspricht. Bei allen drei Bildern weist ein hellblaues Dreieck im Unterkörper auf die Geschlechtlichkeit der ohne sexuelle Merkmale versehenen Figuren.

Mehr als auf inhaltlicher Ebene¹¹⁷ ist die Serie kompositionell als Trilogie anzusehen. Bei dem ersten Gemälde tritt die Anlehnung an den Bildaufbau der abstrahierenden Stilleben, wie etwa an das „Kleine Stilleben“, deutlich zutage. Die menschliche Figur – einziger Bezug zur Gegenständlichkeit – ist umgeben von drei Flächen: Die erste ist beige abgerundet; bei der zweiten

¹¹⁵ „Symbol des archaischen Menschen“ (Wv-Nr. G 94)

¹¹⁶ Povòrina, Text über abstrakte Malerei (wie Anm.76), S.3. Außerdem notierte sie für die Ausstellung im Hamburger Kunstverein 1932 die folgenden Gedanken zu dem Bild: „Stämme der archaischen Völker stellten den Menschen in dieser Form dar. Wie schön und sinnvoll dieser Anklang an ein Musikinstrument.“ Alexandra Povòrina, Literarische Skizzen zu 14 abstrakten Bildern, um 1932, Typoskript, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann, S.1.

¹¹⁷ Inhaltlich gesehen ist die Wahl der drei Themen nämlich Symbol, Liebe und Erwachen nicht als narrative Folge zu sehen. Es scheint sich vielmehr um Einzelaspekte zu handeln, die Povòrina innerhalb der konstruierten Welt des archaischen Menschen entwickelte.

hellen lösen sich die Abrundungen auf. Die äußere dunkle Fläche ist rechteckig und wird von der Begrenzung der Leinwand gebildet. Während die umgebende runde Fläche bei den Stilleben an die Form der Tischplatte erinnert, läßt sie bei dem „Symbol des archaischen Menschen“ die Assoziation an eine Höhle entstehen.

Untypisch für Povòrina und deshalb bei diesem Gemälde auffällig sind linear-geometrische Elemente wie Winkelformen, die in der Komposition den Gegenpart zu der rundlich-organischen Figur darstellen. Sie könnten ein Lager andeuten, sind aber so stark abstrahiert, daß die Auslegung zumindest offen bleibt. Die beiden anderen Arbeiten dieser Serie eröffnen durch die Andeutung landschaftlicher Motive einen ganz anderen Bildraum. Bei dem verschollenen Gemälde „Erwachen des archaischen Menschen“¹¹⁸ sind es vor allem Himmel und Sonne, die den Zusammenhang zur mimetischen Abbildung herstellen. Sie definieren in gewisser Weise auch die ansonsten nicht eindeutigen runden und eckigen Flächen hinter der Figur als Steine oder Lager. So erschließt sich durch gegenständliche Zeichen in der flächigen Darstellung ein Bildraum, der in reduzierter Form durchaus erzählerischen Charakter hat. Das gilt insbesondere für das Gemälde „Liebe des archaischen Menschen“¹¹⁹, bei dem Zeichen wie Mond, Nachthimmel, Wasser und Strand Stimmung erzeugen. Povòrina akzentuiert das narrative Moment auch in dem Figurenpaar, das in inniger Umarmung gezeigt wird. Hier ist der Kontrast zu der betont sachlichen Darstellung des ersten Bildes „Symbol des archaischen Menschen“ besonders deutlich.

Die Künstlerin erprobt in dieser Trilogie die Möglichkeiten zwischen inhaltlicher Anspielung und deutlicher Ausführung, speziell bei der Ausgestaltung des Bildraums. Dabei fällt auf, daß es keine chronologische Entwicklung von mehr Gegenständlichkeit zu einer stärkeren Abstraktion gibt, sondern – wenn überhaupt – dann umgekehrt. Die symbolischen Formen

¹¹⁸ „Erwachen des archaischen Menschen“ (Wv-Nr. V 40)

¹¹⁹ „Liebe des archaischen Menschen“ (Wv-Nr. G 95)

sind unterschiedlich präzise, verlassen aber immer die Ebene der naturgetreuen Abbildung. Der einerseits durch erkennbare Zeichen für Wasser, Sonne oder Himmel deutlich markierte, andererseits merkwürdig entleerte Raum ist ein Charakteristikum, das nur in den Werken der frühen 30er Jahre zu finden ist. Je nach Art der Gestaltung werden Assoziationen zu symbolistischen oder surrealistischen Darstellungen geweckt. Weitere Beispiele dafür sind die Arbeiten: „Zärtliche Fische“¹²⁰, die bemalte Röntgenaufnahme „Zwei Wesen“¹²¹ sowie das verschollene Werk „Sehnsucht in der Wüste“¹²², das im besonderen eine gewisse Verwandtschaft zum Surrealismus offenlegt. Der Bildraum ist allein durch eine dunkle Sonne mit hellem Hof markiert sowie durch wellenartig aufgetragene Farbstreifen, die Sand, Wasser oder Wolken sein können. Da von dem Gemälde nur eine Schwarzweiß-Abbildung existiert, läßt sich nicht sagen, ob die Farben diese Angaben ursprünglich präzisiert haben. Im Vordergrund ist ein birnenförmiger Körper in verschiedenen geschichteten Linien und Farbflächen dargestellt, dessen innerste Form auf die männlichen Geschlechtsorgane anspielt. Der obere Teil des Körpers scheint in Bewegung zu sein. Ein kurzer Text der Künstlerin zu diesem Bild ist erhalten: „die Figur – ein Lebendiges. Blutvolles regt sich, verschmachtet, fasst sich wieder. Die zergehenden dünnen Linien machen es mit. Statt Rettung, die licht und fest wäre, nur ein matter schwarzer Kreis. Hoffnungslos.“¹²³ Die Verbindung zum Surrealismus entsteht hier auf zweierlei Weise. Zum einen ist es erneut der leere Bildraum als „Bühnenbild“, zum anderen die erotische Dimension des Bildes, die selten sonst so eindeutig zu erkennen ist. Die Darstellung von Themen der inneren Welt – wenngleich bei Povòrina eben nicht in der Sphäre des Unbewußten – konnte also durchaus zu thematischen und formalen Berührungspunkten mit dem Surrealismus führen. Dies jedoch eher im Sinne der

¹²⁰ „Zärtliche Fische“ (Wv-Nr. G 96)

¹²¹ „Zwei Wesen“ (Wv-Nr. P 80)

¹²² „Sehnsucht in der Wüste“ (Wv-Nr. V 51)

¹²³ Povòrina, Literarische Skizzen (wie Anm.116) S.1.

künstlerischen Position von Hans Arp, der sich von den Surrealisten vor allem dazu angeregt sah „dem geistigen Inhalt meiner plastischen Arbeiten nachzuspüren und ihn zu benennen.“¹²⁴ Eine ganz andere Ausprägung zeigt dagegen die surrealistische Traumästhetik.

Parallelentwicklungen: Povòrina und Nay

Der durch Zeichen gestaltete Bildraum mit figürlichen Darstellungen ist vor allem von 1929/30 an für einen kurzen Zeitraum ein charakteristisches Element. Das gilt nicht nur für Povòrina, sondern auch für andere Künstler in Deutschland, die den Zugang zur Abstraktion über Stilisierung oder Ornamentalisierung fanden. Die signifikantesten Parallelen gibt es in dieser Hinsicht zu Bildern von Ernst Wilhelm Nay aus dem Jahr 1932. Da bei Nay eine Vielzahl von Arbeiten dieser Zeit verschollen sind, bieten überwiegend Werkfotos die Quelle für den Vergleich. Es sind Bilder wie „Vogel und Würmer“ und „Fischnacht“¹²⁵, die deutlich die künstlerische Verwandtschaft belegen. Bei dem ersten genannten Werk treffen Erdreich und Himmel aufeinander und bilden eine kurvige Horizontlinie als einzigen räumlichen Hinweis. In der oberen Bildhälfte fliegt ein Vogel, der durch eine vereinfachte Darstellung an Spielzeug oder Dekoration erinnert; im Erdreich befinden sich drei Würmer, die nur durch eine Umrißlinie definiert sind und so räumliche Tiefe verneinen. Ein solches Verfahren verwendete auch Povòrina, jedoch in anderen Szenarien.¹²⁶ Dieses Gemälde erlaubt vor allem aufgrund der Reduzierung des Bildraums den Vergleich mit Arbeiten Povòrinas. Es besteht jedoch ein Unterschied in der Bildauffassung, die bei Nay in diesem Fall eben nicht symbolisch, viel eher unbefangen und leicht ist. Diese Leichtigkeit zeigt sich auch bei dem im gleichen Jahr entstandenen

¹²⁴ zitiert nach: Christa Lichtenstern, *Metamorphose. Vom Mythos zum Prozeßdenken*, Band 2 *Metamorphosen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Weinheim 1992, S.186.

¹²⁵ Ernst Wilhelm Nay, „Vogel und Würmer“, 1932 sowie „Fischnacht“, 1932. Beide Bilder da verschollen ohne weitere Angaben abgebildet in: Aurel Scheibler, *Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde, Band I (1922-1951)*, Köln 1990, S.114.

¹²⁶ Zu diesem Verfahren siehe S.165ff.

Werk „Schmetterlinge“¹²⁷. Mehr Anknüpfungspunkte weist das Bild „Fischnacht“ auf, das geradezu ein Pendant zu dem kleinformatigen Werk „Zärtliche Fische“ Povòrinas ist – sowohl hinsichtlich des Motivs als auch in der Umsetzung.

Bei Nay wird das Bild von einer abgerundeten weißen Fläche dominiert, auf der die Form eines Fisches im Umriß markiert ist. Sie erinnert an die stilisierten Flächen in den Stilleben Povòrinas. Nay arbeitete in dieser Zeit mit der Beimischung von Sand und ähnlichen Materialien zur Ölfarbe, so daß die Fläche deutlich strukturiert ist. Es sind auch bei Povòrina vor allem die weißen Flächen in den Bildern, die durch Spachtelmasse oder Sand grob gestaltet erscheinen, beispielsweise bei Arbeiten wie „Teppich (Zwei Vögel)“ oder „Verfolgtes Streben“¹²⁸. Mit dieser hellen Fläche kontrastiert in der „Fischnacht“ die Nachtstimmung des Bildes, dessen Raum im unteren Viertel durch offenbar in Farbe gekratzte Wellen, darüber durch eine Horizontlinie sowie einen fliegenden Nachtfalter definiert ist. Eine weißliche, breite geschwungene Linie verbindet die verschiedenen Bildelemente und thematisiert zugleich das freie Schweben oder Schwimmen.

Die zwei Jahre zuvor entstandene Arbeit „Zärtliche Fische“ zeigt grundsätzlich einen ganz ähnlichen Aufbau: Im Zentrum befindet sich eine weiße Fläche auf der die Form eines Fisches ebenfalls durch eine schwarze Linie markiert ist. Dahinter ist wie bei Nay eine dunkle Fläche, die sowohl Zeichen für Land als auch für die Tiefe des Meeres sein könnte. Daran schließt sich im oberen Bereich eine blaue Fläche an. Die schwarze Kontur umschließt jedoch zwei Fischwesen, die wie in einer Umarmung beieinander liegen, umgeben von geschlängelten blauen Linien. Auch zu diesem Bild existiert ein kurzer Text der Künstlerin: „Vereinigung, zwei in eins, abgeschlossen. Hinter ihnen die Wogen der Erregung.“ Die Darstellung Povòrinas zielt –

¹²⁷ Ernst Wilhelm Nay „Schmetterlinge“, 1932, Öl/Lw, 47,5 x 59,5cm, Staatsgalerie Stuttgart, abgebildet in: Retrospektive E.W.Nay, Katalog der Ausstellung in Köln 1991, S.90.

¹²⁸ „Teppich (Zwei Vögel)“ (Wv-Nr. G 133); „Verfolgtes Streben“ (Wv-Nr. G 114)

obwohl im Aufbau übereinstimmend – auf inhaltlicher Ebene in eine andere Richtung. Die von ihr verwendeten Zeichen und Bilder enthalten mehr narrative Elemente. Motiv ist die geistige und körperliche Liebe, durch die zwei unvollständige Wesen zu einem Ganzen werden. Es ist im klassischen Sinne „Ideenmalerei“, bei der sie sich ganz ähnlicher Mittel bedient wie andere Künstler der Zeit. Ganz offenkundig ist hier die Bedeutung der Metamorphose im Sinne einer ästhetischen Kategorie, wie sie für die Kunst der Nachkriegszeit in Deutschland eine so zentrale Rolle spielt – auf internationaler Ebene vorbereitet von Künstlern wie André Masson oder Picasso.¹²⁹ Dies waren auch Themen, die Nay interessierten, jedoch lehnte er die Realisierung von Ideen in symbolistischer Tradition ab. Dies zeigt sich nicht zuletzt in der Auseinandersetzung mit Otto Ritschl in der Zeit nach dem Zweiten Weltkrieg.¹³⁰

Es ist also vor allem die Ähnlichkeit bei der Gestaltung des Bildraums sowie bei einigen Techniken, die kurzzeitig eine sehr verwandte Vorgehensweise von Nay und Povòrina zeigen. Auch bei der Auswahl und Darstellungsart der Motive gibt es Berührungspunkte: Die stärksten Parallelen zeigen sich bei den Tiermotiven, dem dominierenden Themenkreis von Nay in den frühen 30er Jahren. Stilisierte menschliche Körper wie bei Povòrina finden sich in seinen reduzierten Bildräumen nicht. Vor allem die geringe Anzahl erhaltener Werke von Nay macht es unmöglich, eine Entwicklung beider Künstler – die sich zu diesem Zeitpunkt wahrscheinlich nicht kannten – hin zu einer so ähnlichen Bildstruktur zu analysieren.¹³¹ Nay entfernte sich bald darauf von der Konstruktion eines Bildraums zugunsten einer stärkeren Orientierung an der Fläche. Nur noch wenige Werke darunter „Kälbchen“¹³²

¹²⁹ Siehe dazu Lichtenstern, Metamorphose (wie Anm.124), S.357ff.

¹³⁰ Siehe dazu Otto Ritschl (wie Anm.111) S.74-75.

¹³¹ Nay begann mit der Entwicklung hin zu surreal geprägten abstrakten Bildern offenbar in der Zeit während seines Aufenthaltes in der Villa Massimo in Rom und lebte danach in Berlin. Wie dargestellt orientierte Povòrina sich dagegen sehr in Richtung Paris.

¹³² „Kälbchen“ 1934, Öl/Lw, 64 x 81cm, Privatsammlung, abgebildet in: E.W.Nay (wie Anm 126), S.42.

von 1934 zeigen entsprechende Symbole, wie in diesem Fall den Kreis auf einer Fläche als Mond oder Sonne.

Parallelen bei der Gestaltung des Bildraums gibt es auch zu anderen Künstlern aus dem Umkreis Povòrina, wenngleich nicht so enge. Zu nennen sind die beiden in dieser Zeit in Hamburg lebenden Künstler Rolf Nesch sowie Karl Ballmer, mit dem die Künstlerin in gutem Kontakt stand und seine Arbeit sehr schätzte. Der aus der Schweiz stammende Maler deutete in einigen Arbeiten aus den frühen 30er Jahren durch landschaftliche Elemente Bildräume an, jedoch verwendete er weniger stilisierte gegenständliche Formen als vielmehr Farbflächen. Die räumliche Wirkung von Bildern wie „Drei Figuren“ oder „Komposition mit drei Gestalten“ ist deshalb eine ganz andere als bei Nay oder Povòrina.¹³³ In seinen Bildern ist der Raum eine Projektionsfläche für das Verhältnis der Figuren, es entsteht jedoch nie der Eindruck eines Bühnenbildes. Dies ist auch bei den Werken von Rolf Nesch nicht der Fall, doch gibt es im besonderen zu einigen seiner Metalldrucke aus den frühen 30er Jahren Berührungspunkte. Bei dem Grafik-Zyklus „Hamburger Brücken“ arbeitete der Künstler sehr stark mit Stilisierungen, die nicht nur die Brücken, sondern auch andere Elemente betrafen. Linien deuten den Horizont an oder auch die Ufer der Alster, Umrisse von Menschen oder Tieren rücken in den Vordergrund und lenken von dem technischen Interesse an Konstruktionen ab. Es ist besonders auffällig, daß die von Nesch gefundenen Formen nicht geometrisch abstrahierend sind. Daraus resultiert denn auch die eigentümliche räumliche Dimension der Bilder. Wie bei der Arbeit „Alsterbrücke“¹³⁴ sind es entleerte Räume, die

¹³³ Karl Ballmer, „Drei Figuren“, 1933/35, Tusche und Gouache auf Papier, 50 x 65cm, Sammlung Hermann-Josef Bunte sowie „Komposition mit drei Gestalten (Figuren)“, um 1935, Tempera/Karton, 50,2 x 65,5cm, Sammlung Hermann-Josef Bunte, beide abgebildet in: Die Sammlung Hermann-Josef Bunte. Deutsche Malerei des XX. Jahrhunderts, Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle 1999, S.60.

¹³⁴ Rolf Nesch, „Alsterbrücke“, 1932, farbiger Metalldruck, 44,9 x 59,7cm, Sammlung Hermann-Josef Bunte, abgedruckt in: Sammlung Hermann-Josef Bunte (wie Anm.133) S.78.

der Landschaft den Ausdruck des Geheimnisvollen verleihen. Bei Nesch gibt es keine symbolischen sondern allenfalls stilisierte Formen, die den Bildraum definieren. Ein Beispiel dafür ist die Form der Brücke hinter den Vögeln bei der Arbeit „Lombardsbrücke“¹³⁵.

Wenn man Referenzen für die Raumauffassung von Povòrina und Nay sucht, so muß vor allem die Kunst der Surrealisten herangezogen werden – jedoch nicht nur mit Vertretern wie Ernst oder Dalí, sondern insbesondere auch die surrealen Arbeiten Picassos wie beispielsweise „Figure feminine sur une plage“ von 1927 und den gesamten Bildtyp der Figuren am Strand¹³⁶. Verwandt ist dabei in erster Linie die offene und freie Gestaltung des Raums, die nur durch wenige Hinweise konkretisiert wird. Angaben wie Himmel oder Horizontlinien sind bewußt verallgemeinernd und stellen so den universalen Charakter der Motive heraus. Die Unterschiede zu der Bildauffassung bestehen vor allem darin, daß viele Surrealisten eine realistischere Darstellungsart wählten. Die Gestaltung des Himmels ist bei dem Beispiel Picassos sowie bei Arbeiten von Dalí oder Yves Tanguy bewußt realitätsnah. Doch zeigen vor allem Maler wie Max Ernst und Joan Miró, daß die Stilisierung von Bildelementen bei der Beschreibung des Raums in der surrealistischen Kunst ihre Wurzeln hat.

Bildraum gleich Fläche

In einigen figürlichen Darstellungen Povòrinas findet sich eine auf Farbflächen reduzierte Gestaltung des Bildraums – ohne Symbole oder gegenständliche Bezüge. Bei diesen Arbeiten sind stilisierte Menschen oder Tiere vor einer farbigen Fläche zu sehen – als Hintergrund und Bildraum zugleich. Unterschiedliche Materialien und Techniken im Farbauftrag erzielen dabei ganz verschiedene Wirkungen. Bei den Ölbildern reicht das Spektrum von

¹³⁵ Rolf Nesch, „Lombardsbrücke“, 1932, Metalldruck, 34,3 x 59,8cm, Sammlung Hermann-Josef Bunte, abgedruckt in: Sammlung Hermann-Josef Bunte (wie Anm.133) S 81.

¹³⁶ Pablo Picasso, „Figure feminine sur une plage“, 1927, Öl/Lw, 18 x 16cm, Verbleib unbekannt, abgebildet in: Picasso's Paintings (wie Anm.71) S.93.

gespachteltem Grund oder Sandbeimischungen bis hin zu geöltem Holz oder einem zwar monochromen doch bewegten Farbauftrag. Eine glatte, einheitliche Fläche, die in der Wirkung allein auf die Farbe ausgerichtet ist, vermied die Künstlerin. Die Faszination am Material zeigt sich besonders bei den Mischtechniken, die sie unter anderem auf Samt, Filz, Röntgenaufnahmen oder Pergamentpapieren ausführte. Die Beschäftigung mit unterschiedlichsten Werkstoffen als Malgrund ist nicht auf diese Gruppe von Arbeiten beschränkt; sie fallen hier durch die freien Flächen im Hintergrund jedoch besonders auf und beeinflussen dadurch die Wirkung der Bilder in entscheidendem Maße. An dieser Stelle wird die Beschäftigung mit strukturierten Flächen explizit ausgeführt; bei anderen Werkgruppen dann nur noch bei der Beschreibung einzelner Arbeiten.

Die umgebende Fläche ist korrespondierend mit den Bildinhalten nie nüchtern und sachlich. Die Materialien und ihre Wirkung entwickelten sich zu einer zentralen künstlerischen Problemstellung Povòrinas: „Die Materie soll vergeistigt, ganz Ausdruck werden. Die Wonne des an-sich reichen Materials muss schon geopfert werden zugunsten der Gesamtwirkung, sonst ist es eben Kunstgewerbe, Spielerei. Dieses Opfer ist mir das Schmerzlicheste ... aber ich hoffe später doch ein Material zu finden für Einiges, dass wonnig, glühend ist, u. doch untertan (vielleicht geöltes Holz) [durchgestrichen A.M.].“¹³⁷

Im folgenden soll anhand einiger Beispiele dieses Gestaltungsmuster beleuchtet werden. Seine Vorläufer im Werk der Künstlerin hatte es ganz klar in den Blumenstilleben aus der Zeit um 1926, bei denen die monochromen

¹³⁷ Briefentwurf an Alexander Dorner (wie Anm.72), S.2. Die Kunstkritikerin Luise Straus-Ernst (erste Ehefrau von Max Ernst) wies in ihrem kurzen Text über Alexandra Povòrina auf diesen wichtigen Aspekt hin: „Wie hier rauhe und glatte Flächen mit sicherem Gefühl für ihre Unterschiedlichkeit nebeneinandergesetzt sind, wie metallischer Glanz und stumpfe Dürsterkeit – oft mit ganz primitiven Mitteln – in Gegensatz gestellt werden, das ist mehr als Spielerei, ist die zähe Erkenntnis, daß zur Erreichung eines erstrebten Zieles auch das Geringste nicht ohne Bedeutung ist, und sei es eine Handvoll Sand oder ein Stückchen Silberpapier.“ Luise Straus-Ernst, Die Malerin Alexandra Povòrina, in: unbekannte Zeitung, um 1932, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

Farbflächen ebenfalls durch die Pinselführung und Nuancen bewegt und niemals glatt erschienen. Innerhalb des Schemas „Figur vor einer Fläche“ gibt es nur wenig grundlegende Variationsmöglichkeiten: Die figurativen Elemente schweben entweder frei im Raum oder sind an den Bildbegrenzungen fixiert. Bei einigen Ölbildern hob die Künstlerin die Abgrenzung von Vorder- und Hintergrund insofern auf, als daß lediglich Umriss einer Figur vor der monochromen Fläche stehen. Die Gleichfarbigkeit der beiden Bildzonen reduziert die räumliche Wirkung und erinnert an die Verwebung der Ebenen in den gegenständlichen Gemälden Povòrinas. Für diese Gestaltungsmuster finden sich unter anderem Vorläufer in Werken von Pablo Picasso und Paul Klee. Sie stammen in beiden Fällen aus den späten 20er Jahren – einer Zeit, in der die Künstlerin nach neuen Orientierungen suchte. Nun läßt sich die genaue Kenntnis einzelner Werke nicht nachweisen, doch der Vergleich mit Bildern wie Picassos „La nageuse“ oder Klees „Rosenzweig“ impliziert die Auseinandersetzung mit diesen Künstlern.¹³⁸

Unter den abstrahierenden Arbeiten ist „Eigensinn“¹³⁹ von 1929, heute in der Hamburger Sammlung Hermann-Josef Bunte, ein frühes Beispiel für diesen Bildaufbau. Durch einen unregelmäßigen Farbauftrag ist der blau-grüne Hintergrund lebhaft und hat eben nicht den Charakter einer Folie.¹⁴⁰ Es ist die Struktur, die in einigen Punkten die Aufmerksamkeit des Betrachters weckt, wenn beispielsweise der Bereich am unteren Bildrand ein wenig dunkler ist und so eine Standfläche der Figur andeutet. Zuweilen ist

¹³⁸ Pablo Picasso, „La nageuse“ 1929, Öl/Lw, 130 x 162cm, Musée Picasso Paris, abgebildet in: „... und nicht die leiseste Spur einer Vorschrift“ – Positionen unabhängiger Kunst in Europa um 1937. Katalog der Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987, S.36; Paul Klee „Rosenzweig“, 1927, (Daten suchen), abgebildet in: Paul Klee – in der Maske des Mythos. Katalog der Ausstellung im Haus der Kunst, München 1999, S.133. Auch für die Verwebung der Bildzonen finden sich zahlreiche Beispiele im Werk von Paul Klee, beispielsweise „Diana“, 1931, Öl/Lw, 80 x 60cm, Fondation Beyeler, Basel, abgebildet in: Paul Klee (wie Anm.138), S.165.

¹³⁹ „Eigensinn“ (Wv-Nr. G 92)

¹⁴⁰ „Eigensinn ist ein exemplarisches Bild eines Wesens mit klar definiertem Körper in festen Formen vor einem folienartigen Hintergrund in bewußt gegeneinandergestellten Formen und Strukturen.“ So lautet die Beschreibung von Maike Bruhns in dem Katalog: Sammlung Hermann-Josef Bunte (wie Anm.133) S 47.

der Farbauftrag im oberen Drittel so dünn, daß Leinwand durchschimmert. Zusammen mit anderen Spuren auf der Fläche wird so Illusion durchbrochen: Es handelt sich ausdrücklich nicht um Himmel, Tapete oder einen vergleichbaren Hintergrund, sondern um bemalte Leinwand. Einziger Tribut an traditionelle räumliche Darstellungen sind schmale Schattenränder, die in keinem logischen Zusammenhang stehen aber eine gewisse Plastizität bewirken. Sie könnten aber auch die Ränder einer dunkleren Fläche sein, die hinter der Figur steht und selbst aus verschiedenen Flächen geschichtet erscheint. Das Verfahren ist von den Stilleben der Zeit bereits bekannt.

Mit dieser Gestaltung der Fläche arbeitete Povòrina weiter, beispielsweise bei dem verschollenen Gemälde „Kobold“ sowie der Studie zu dieser Arbeit oder auch bei dem unter dem Eindruck der beginnenden Nazi-Diktatur entstandenen Bild „Finstere Gewalt“.¹⁴¹ Alte Werkphotos belegen, daß der Hintergrund des Kobolds mit vielen verschiedenen Abstufungen im Farbauftrag ähnlich strukturiert gewesen sein muß wie in der erhaltenen Studie. Hier fällt auf, daß die Pinselführung – die Striche um die Figur herum und das Tupfen in schmalen Partien zwischen Armen und Beinen – deutlich zu erkennen ist. Auch auf dem Gemälde scheint dies der Fall gewesen zu sein. Der Akt des Malens wird so thematisiert oder zumindest nicht durch „Illusions-Mittel“¹⁴² verdeckt. Wie bei „Eigensinn“ ist auch hier ein dunkler, wengleich wesentlich größerer Rand ein Symbol für Schatten und damit für räumliche Tiefe. Erneut ist diese Partie des Bildes offen für verschiedene Auslegungen, denn in diesem Fall könnte sie auch zu der Figur selbst gehören.

Das Gemälde „Finstere Gewalt“ unterscheidet sich insofern grundsätzlich von den beiden zuvor besprochenen Bildern, als daß die figurativen Ele-

¹⁴¹ „Kobold“ (Wv-Nr. V 39); Studie zu „Kobold“ (Wv-Nr. P 39); „Finstere Gewalt“ (Wv-Nr. G 135)

¹⁴² Briefentwurf an Alexander Dorner (wie Anm. 72), S.2: „Alle billigen Illusions-Mittel, die „Konventionellen Zeichen“ (Ozenfant) entschiedenst wegräumen. Von der Perspektive, die wie ein Schlag ins Gesicht wirkt, garnicht zu reden.“

mente praktisch keinen gegenständlichen Bezug haben. Die Darstellung ist so offen gehalten, daß sie sowohl ein maskenhaftes Gesicht zeigen könnte als auch zwei Kräfte, die gegeneinander wirken. Es wird dennoch der gleichen Werkgruppe zugeordnet, weil im Rahmen der Struktur des Bildes analoge Gestaltungskriterien auszumachen sind. Es ist ein Beispiel für die Verankerung der figurativen Elemente an den Bildrändern. Die Fixierung an dem oberen und unteren Rand läßt sie an die vorderste Bildebene treten und schränkt eine räumliche Wirkung weiter ein. Der Betrachter ist ganz unmittelbar mit dem Thema des Bildes konfrontiert. Der Hintergrund in einem Rotbraun ist einheitlicher in der Farbdichte und überwiegend durch farbliche Nuancen bewegt in der Wirkung. Die Wahl der Farben zwischen blauroten und gelblichen Tönen erinnert an einige Landschaftsbilder und Porträts aus der Zeit um 1925.

Die Gestaltung und Strukturierung von Flächen durch Farbauftrag und Farbzusammenstellung war für Povòrina eine wichtige Arbeitsmethode, vor allem in den Werken ab 1930. Parallel sucht sie nach dem einen Material als Bildträger, das zugleich „wonnig glühend und doch untertan“¹⁴³ sein sollte. Es liegt auf der Hand, warum sie dies „eine“ Material nicht finden konnte. Die Materie sollte nach ihrer Beschreibung „ganz Ausdruck werden“¹⁴⁴, um mehr als nur kunstgewerbliche Spielerei zu sein. Der Hintergrund sollte sich dem Motiv unterordnen und die künstlerische Umsetzung mittragen. Bei der Komplexität der Bildthemen war dies eine problematische Prämisse und auf ein einziges Material bezogen schwerlich realisierbar. Aus diesem Grund sehe ich die Suche und die Offenheit für neue Materialien als zentrales Thema, das Povòrina in ihrer Kunstauffassung sehr modern erscheinen läßt. Rund dreißig Jahre vor Meret Oppenheim erprobte sie Röntgenaufnahmen als Malgrund.¹⁴⁵ Als Künstlerin in der Tradition der französischen „bonne

¹⁴³ Briefentwurf an Alexander Dorner (wie Anm.72), S.2.

¹⁴⁴ Briefentwurf an Alexander Dorner (wie Anm.72), S.2.

¹⁴⁵ Es handelt sich um insgesamt drei Arbeiten, die Povòrina teils auf den Aufnahmen der eigenen Lunge in der Zeit der fortschreitenden Erkrankung malte: „Formen und Linien auf

peinture“ bezog sich ihre Experimentierfreudigkeit allein auf die zu bearbeitende Bildfläche. Dies unterscheidet sie von den surrealistischen Künstlern, die durch Ready-mades oder die Verfremdung von Alltagsgegenständen ganz neue Ausdrucksformen entwickelten. Povòrina blieb immer, auch bei ihrer Beschäftigung mit Stoffdrucken und den Collagen der späten Jahre, dem Prinzip nach Malerin – unabhängig von Materialien oder Techniken.

Es waren nicht die Ölbilder, sondern vor allem die Mischtechniken, die Povòrina ein breites Spektrum an Möglichkeiten zur Erprobung untypischer Werkstoffe boten. Sehr häufig suchte die Künstlerin so weiche Untergründe aus, daß die Farben die Oberflächen von Pappen oder Papieren ablösten, zuweilen Beschädigungen verursachten oder daß Farbe und Material sich durch das Lösen von Partikeln zu einer Einheit verbanden. Dieser Effekt entstand beispielsweise bei der Verwendung von Pastellkreide auf Löschpapier oder ähnlich weichen Papieren. Der samtige Charakter der Farben tritt durch diese Verbindung noch stärker hervor. Als Beispiel kann die Arbeit „Orange und blaue Formen“ aus dem Kontext des bereits besprochenen Bildes „Sehnsucht in der Wüste“ dienen.¹⁴⁶ Doch nicht nur verschiedene Typen von Papieren, auch Stoffe interessierten die Künstlerin als Malgrund. Sie verwendete Samt oder weichen Filz ebenfalls zusammen mit Pastellkreide. Dabei fällt auf, daß Povòrina zuweilen bewußt dunkle Untergründe wählte, die der Kreide die Leuchtkraft nehmen und so das Schwere, Tiefe und Finstere akzentuieren, so bei der Arbeit „Groteske Figuren auf schwarzem Grund“¹⁴⁷. Allein weiße Konturen erheben sich aus der schwarzroten Dunkelheit und definieren die Körper der Wesen. Die Gestaltung des Hintergrundes weicht bei diesem Pastell insofern vom dargestellten Schema der einfachen Fläche ab, als die Figuren sich auf einem schwarzen Grund befin-

Röntgenbild“ (Wv-Nr. P 79); „Zwei Wesen“ (Wv-Nr. P 80); „Studie zu Zwei Wesen“ (Wv-Nr. P 81).

¹⁴⁶ „Orange und blaue Formen“ (Wv-Nr. P 47)

¹⁴⁷ „Groteske Figuren auf schwarzem Grund“ (Wv-Nr. P 54)

den, die ebenfalls von einer weißen bewegten Linie eingefasst ist und den Bildrand zuweilen anschneidet. Umgeben ist die gezackte und geschlängelte Linie von roter Fläche; es handelt sich also um eine Art Rahmung der figurativen Elemente. Dies ist eine Variation bei der Darstellung von stilisierten Tieren oder Figuren, mit der Povòrina den ornamentalen Charakter mancher Arbeiten hervorhob.

Menschenbilder und Tierdarstellungen

Neben der Beschäftigung mit dem Bildraum, dem Verhältnis von Vorder- und Hintergrund sowie gestalterischen Grundprinzipien sollen in einem zweiten Schritt nun die figurativen Elemente genauer betrachtet werden. Dabei gilt es herauszuarbeiten, welche Zeichen und Bilder Povòrina zur Darstellung von Menschen und Tieren entwickelte, die oftmals dem Ausdruck von Stimmungen und Gefühlen dienten.

Bei der eingangs besprochenen Serie des archaischen Menschen wurde bereits auf den abgerundeten Torso als Zeichen für den menschlichen Körper hingewiesen. Diesen Figurentyp verwendete Povòrina in den frühen Jahren mehrfach; ganz deutlich ist die Kenntnis der Torsi von Hans Arp ablesbar. Während bei Arp jedoch zumeist biomorphe Formen in Bewegung suggeriert werden, ist die Figur Povòrinas bewußt starr und statisch.¹⁴⁸ Zunächst ergibt sich der Eindruck, daß dies aus einer schwarzen Ummantelung resultiert, die den Torso wie ein Schatten umgibt. Doch auch ohne diesen schweren Schatten in Bildern wie „Der Gekreuzigte“ oder „Bereitschaft des Empfangens“¹⁴⁹ wird klar, daß die runden Formen nicht im Sinne einer Metamorphose auf Veränderung ausgerichtet sind. In beiden Fällen ist der Körper denn auch durch andere Formen „fixiert“: „Der Gekreuzigte“ wird durch den langen Balken des Kreuzes durchdrungen, bei dem Bild „Bereit-

¹⁴⁸ Zu dem Figurentyp von Hans Arp siehe das Unterkapitel „Biomorpher Formenwandel“ in: Lichtenstern, Metamorphose (wie Anm.124), S.167ff.

¹⁴⁹ „Der Gekreuzigte“ (Wv-Nr. P 44); „Bereitschaft des Empfangens“ (Wv-Nr. G 122)

schaft des Empfangens“ lastet das Ende eines langen schmalen Kegels auf dem Leib.

Vor allem bei „Der Gekreuzigte“ fällt auf, daß es sich zwar um eine formal abstrahierende Arbeit handelt, die sich jedoch an traditionellen Bildschemen orientiert. Es stammt aus einer Übergangsphase, in der Povòrina sich den Möglichkeiten der neuen Richtung noch nicht sicher war. Praktisch gleichzeitig entstanden Werke, die Themen klassischer Figurendarstellungen übersetzen oder aber durch die Bedeutungssteigerung der künstlerischen Mittel ganz eigen formulierten. Dies soll anhand der beiden Bilder kurz dargestellt werden. Sie eignen sich deshalb besonders, weil sich der identische Figurentyp als Zeichen für den Menschen darin findet. Das Thema Kreuzigung ergibt sich nicht aus der Anordnung von Fläche, Form und Linie, sondern aus den Motiven Kreuz und Figur. Der samtige Charakter der von der dunklen Pastellkreide angelösten weichen Pappe steht für die plötzliche Dunkelheit auf Golgatha während der Kreuzigung. Das Motiv ist also sehr eindeutig dargestellt, wenngleich die Formen durchaus abstrahierend sind.

Die formal-gestalterischen Aspekte spielen bei „Bereitschaft des Empfangens“ eine größere Rolle: Hier entstehen inhaltliche Assoziationen aus der Organisation des Bildes heraus und nicht aus einem eindeutigen Motiv. Eine hellblaue Figur ruht auf verschiedenen weißen und grünen Flächen. Der blau-grüne Kegel, dessen Spitze in die Region des Himmels ragt, stützt sowohl eine religiöse wie auch eine sexuelle Lesart des Begriffs „Empfangen“. Die Unterschiede in der Bildauffassung zeigen sich auch bezogen auf den Hintergrund. Offener und nicht dem Sujet untergeordnet ist die Fläche bei „Bereitschaft des Empfangens“. Von der Bildanlage her ergibt sich auf den ersten Blick der Eindruck, die braune hölzerne Fläche stehe für den Himmel. Bei näherem Hinsehen stellt man fest, daß der gleiche Hintergrund auch unter der Figur zu sehen ist. Figur und geometrische Formen bilden so eine Art Insel inmitten der braunen Fläche. Die Maserung des Holzes im oberen Drittel bekommt bei der Auslegung des Bildes eine eigene inhaltliche Trag-

weite: Die kreisförmigen Strukturen – von einem Zentrum aus immer weiterziehend – legen eine spirituelle Deutung nahe. Doch ragt die Spitze des Kegels nicht in das Zentrum der Kreise, sondern daran vorbei. Povòrina evoziert so durch die künstlerischen Mittel Bilder, die ambivalent sind und Offenheit bewahren.

Bei der Gegenüberstellung der beiden Bilder zeigt sich, daß die gleiche symbolische Figur – abhängig vom Kontext – einen ganz unterschiedlichen Bezug zur abbildenden Darstellung haben kann. Es geht dabei um eine Ausgewogenheit zwischen Komposition und Inhalt, die ganz offensichtlich nicht vom Abstraktionsgrad abhängig ist. Daß bei den meisten Bildern Povòrinas identifizierbare Zeichen den Zusammenhang zu den Themen des Lebens herstellen, ist charakteristisch für die Künstlerin. Die Verwendung symbolischer Formen für den Menschen spielt dabei eine wichtige Rolle, nicht aber die Darstellung der Individualität eines Einzelnen. Vielmehr arbeitet Povòrina Themen zur menschlichen Existenz heraus, die in einem größeren oftmals philosophischen oder religiösen Kontext zu sehen sind.

Bei manchen Bildern beschränkt sich Wiedererkennbares allein auf menschliche Figuren, wie bei dem Gemälde „Figurales“ und der entsprechenden Studie in Pastell aus dem Jahr 1931.¹⁵⁰ Hier treten die gestalterischen Mittel wie Farbe und Linie noch stärker in den Vordergrund, denn sie allein bestimmen durch Kontraste und Harmonien die Wirkung des Bildes. Dargestellt sind ein oder zwei Körper – verwandt mit dem Figurentyp des archaischen Menschen. Jedoch sind die Formen teilweise weniger rund und geschlossen, außerdem ist die Partie von Kopf und Oberkörper bewußt mehrdeutig formuliert. Kopf und Hals der Figur sind klar zu erkennen, es befindet sich aber daneben aus dem Oberkörper herauswachsend eine zweite geometrisch ausgeprägte Form. Diese könnte zu einem zweiten Menschen gehören, der durch die Kontraste rund zu eckig und schief zu gerade als

¹⁵⁰ „Figurales“ (Wv-Nr. G 115); Studie zu „Figurales“ (Wv-Nr. P 43)

divergierende Persönlichkeit charakterisiert wäre. Diese Lesart des Bildes wird vor allem durch die Studie gestützt, bei der auch ein Arm der zweiten Figur erkennbar ist. Bei dem Gemälde hat Povòrina diese etwas konkreteren Angaben wieder stärker zurückgenommen. Die Linien des Armes sind durch schmale weiße Flächen umgeben und drücken Bewegung aus. Der Betrachter erhält also weniger genaue Angaben – das Motiv ist nicht in den gegenständlichen Formen sondern in der Komposition von Farben, Linien und Flächen zu suchen. Dabei dominieren die Komplementärkontraste Rot-Grün und Blau-Gelb. Der blaue Hintergrund und das dunkle Blaugrün, das die roten Farbflächen umgibt, steigert die Intensität der beiden anderen Farben, die Goethe in ihrer „sinnlich-sittlichen Wirkung“ der Plusseite zuordnete.¹⁵¹ Im Zentrum des Bildes und darunter sind zwei gelbe Dreiecke; das untere weist mit der Spitze nach oben, das obere nach unten. Die Spitzen treffen jedoch nicht aufeinander, sondern sind so verschoben, daß sie auf ungefähr gleicher Höhe nebeneinander stehen. Innerhalb der Komposition sind die Dreiecke sowohl hinsichtlich der Klarheit der Form als auch der Wirkung der Farbe Kulminationspunkte. Sie stehen für Kräfte oder Energien der Menschen, die aufeinander wirken.

Daß die figurativen Elemente stärker in den Hintergrund treten und nur noch assoziativ mit der „Erscheinungswelt“ verankert sind, zeigen auch die Tierdarstellungen Povòrinas. Die Umrisse amorpher Formen erinnern an Tierkörper wie bei den Bildern „Vogel“ oder „Kleines Lamm“¹⁵². Sie sind klarer und weniger komplex als die Zeichen menschlicher Figuren, da Povòrina auf die Schichtung von Flächen verzichtete. Bei den Beispielen spielt die fast monochrome Gestaltung der Leinwand eine wichtige Rolle, denn die Farbgestaltung der Tierkörper entspricht dem eigentlichen Hintergrund des

¹⁵¹ Ergänzend zur Unterscheidung in eine Plus- und Minusseite findet sich in den Nachträgen zur Farbenlehre die folgende Charakterisierung der Farben: „In dem Roten ist suchen und begehren, in dem Gelben ist finden und erkennen (...) in dem Grünen ist hoffen und erwarten; in dem Blauen ist merken und denken (...)“ Zitiert nach Pawlik, Goethe Farbenlehre (wie Anm.30), S.158.

¹⁵² „Vogel“ (Wv-Nr. G 125); „Kleines Lamm“ (Wv-Nr. G 126)

Bildes. Vogel und Lamm sind entweder durchsichtig oder tragen chamäleonartig die Farbe ihrer Umgebung. Doch nicht nur die Farbe wird auf diese Weise akzentuiert, auch die Linien gewinnen an Bedeutung. Sie beziehen sich zum einen auf den dargestellten Gegenstand und tragen zum anderen durch die Konzentration auf ganz wenige Formen maßgeblich die Stimmung der Bilder. Bei dem Gemälde „Vogel“ sind es im wesentlichen vier Linien, die durch die Geschlossenheit der Formen sowie die ausgewogenen Schwünge Harmonie und Schönheit ausdrücken. Die Auswahl der Farben mit einem gedeckten hellen Grün als dominierender Fläche und prägnant eingesetzten Farbfeldern unterstützen diese Wirkung. Bei „Kleines Lamm“ verwendete die Künstlerin grundsätzlich ähnliche Mittel, so daß auch hier der Umriß des Tierkörpers durch den Charakter der Linienführung die Aussage des Bildes vorgibt. Mit kleinen Bögen und Ecken ist die Umrißlinie bewegt und an einigen Stellen unterbrochen; am Kopf weisen ovale Formen von Ohren und vielleicht Hörnern in gegensätzliche Richtungen. Als Eigenarten lassen sich diesen gestalterischen Merkmalen Temperament, Eigensinn und Sprunghaftigkeit zuordnen. Der gespachtelte und deutlich sichtbar bearbeitete Malgrund trägt mehr noch als die reduzierte Farbigkeit zu dieser Wirkung bei.

Tiere spielten bis 1928 eine zu vernachlässigende Rolle in den Bildern Povòrina. In einigen Stilleben aus der Übergangszeit stellte die Malerin Katzen dar, die sie besonders liebte und auch immer als Haustiere hielt. Ausführliche Tierstudien vor allem von Kühen sind allein in den Skizzenbüchern beispielsweise der Reisen nach Süddeutschland zu finden. „Bildwürdig“ waren solche Themen in diesen Jahren für Povòrina jedoch nicht. Das änderte sich erst durch die Auseinandersetzung mit Abstraktion, die diese Motivgruppe von Klischees befreite. Die Künstlerin interessierte sich nun vor allem für die Umsetzung von Eigenschaften, die sie als charakteristisch einstufte. In diesem Zusammenhang nehmen die Tiere selbst den Platz von Symbolen ein, denn sie werden nicht um ihrer selbst willen abgebildet, sondern wegen subjektiv zugeschriebener Merkmale. Selbstver-

ständig ist die Verwendung von Tieren als Symbole in der Geschichte der Malerei – besonders der Ideenmalerei – nicht neu, doch verdient sie bezogen auf das Abstraktionsverständnis Povòrinas Aufmerksamkeit. Die Künstlerin wollte explizit, daß der Betrachter ihre Absicht in den Bildern erkennt. Bei einigen Werken aus der Anfangszeit wie der „Kreuzigung“ tritt dieses beinahe didaktische Bestreben extrem deutlich zutage. Die Tierdarstellungen eröffneten ihr die Möglichkeit, Symbole aus dem kulturellen Gedächtnis der Betrachter zu verwenden und zugleich die notwendige Spannung zwischen den künstlerischen Mitteln und der Bildidee aufzubauen. Es ist auffällig, daß die Künstlerin diese Motive nur innerhalb eines kurzen Zeitraums verwendete. Zwar finden sich auch später noch vor allem an Vögel erinnernde Formen in den Bildern, jedoch weniger in der Verwendung als Symbole. Die Tierdarstellungen waren also übergangsweise ein „Hilfsmittel“, um eine Lesart der Bilder zu implizieren. Die zeitgleich entstandenen Tierbilder beispielsweise von Nay und Ritschl zeigen, daß nicht nur Povòrina innerhalb ihrer Beschäftigung mit Abstraktion auf der Suche nach Verankerungen war.

- **Das Motiv des Schwebens und Fliegens**

Die zweite zentrale Gruppe der frühen abstrakten Arbeiten wird durch ein wiederkehrendes Motiv bestimmt, das zugleich auch ein Gestaltungsprinzip ist. Povòrina beschäftigte sich intensiv mit dem Element des Fliegens und Schwebens, teilweise im Zusammenhang mit figürlichen Darstellungen, aber auch – erhalten sind vor allem die Mischtechniken – in freien Kompositionen. Das Schweben der Gegenstände spielte ja bereits in den Stilleben der Übergangszeit eine Rolle. In den Jahren in Köln kristallisierte sich dies als künstlerisch besonders anregendes und faszinierendes Themenfeld heraus.

Figürliche Darstellungen in der Luft

Zunächst sei vorweggestellt, daß sich die figurativen Elemente dieser Werkgruppe deutlich von den zuvor besprochenen Arbeiten unterscheiden. Es soll also nicht nur ein zusätzliches gestalterisches Prinzip besprochen werden, sondern ein ganz eigener Bildtypus. Charakteristisch für die Figuren ist deren Fragilität, die im krassen Gegensatz zu den festen und geschlossenen Körpern des „archaischen Menschen“ stehen. Einzig der Kopf als kleiner schwarzer oder weißer Kreis zeigt Stabilität – die Körper werden allein von Linien, Schwüngen und Farbfeldern gebildet. Meistens sind die Figuren selbst ein Ausdruck von Bewegung, wie bei dem Bild „Eilendes“ von 1931.¹⁵³ Dieses Bild schätzte die Künstlerin offenbar, hing es doch – wie die Aufnahmen von Hannes Maria Flach zeigen – in ihrem Atelier in der Goltsteinstraße. Mit großer Dynamik und einem deutlichen Impuls aus dem Bild heraus schreitet eine Figur raumgreifend nach vorne. Sie besteht fast nur aus zwei Linien, die ein in die Breite gezogenes „x“ bilden. Povòrina beschrieb das Bild für die Hamburger Ausstellung 1932 so: „im dämmerigen Himmel eilt ein Wesen, wie mit Meilenstiefeln durchrast es den Raum. Zweifel halten es nicht auf, mit klarer Unbedingtheit folgt er – vielleicht einem Hilferuf, einem Muss. Getrieben von einer Macht wird er ankommen.“¹⁵⁴ Die Gestaltung des Bildraums mit Himmel sowie einem angedeuteten Boden stellt die Darstellung in den Zusammenhang mit den surrealistisch geprägten Arbeiten der Künstlerin, ebenso wie die abstrahierte, jedoch klar definierte Figur.

Betrachtet man das Verhältnis von Linie und Fläche, so fällt auf, daß hier wie in keiner anderen Werkgruppe die Trennung dieser beiden gestalterischen Elemente erfolgt. Die Linie ist nicht länger Kontur, sondern sie beschreibt wie bei „Eilendes“ ganz ohne die Unterstützung von Farbflächen die Figur. Die Trennung zwischen Linie und Fläche ist charakteristisch für

¹⁵³ „Eilendes“ (Wv-Nr. G 119)

¹⁵⁴ Povòrina, Literarische Skizzen (wie Anm.116), S.2.

die figürlichen Darstellungen aus diesem Kontext, wenngleich sie bei den anderen Werken weniger drastisch formuliert sind. So ergänzte Povòrina ansonsten häufig die Linien der Figuren durch Farbflächen ohne Kontur, die den Körper oder auch Kleidungsstücke andeuten. Als Beispiel dafür kann das Bild „Glücklicher Flug“ von 1931 dienen, das 1933 in der Zeitschrift „abstraction-création“ abgebildet wurde¹⁵⁵. Auch hier wird der Körper durch Linien für die Extremitäten und einen schwarzen Kreis als Kopf beschrieben. Es ist die Form eines weißen Dreiecks, die den Oberkörper bis zu den Schultern etwas genauer definiert. Ähnlich ist die Vorgehensweise bei Bildern wie „Aufschwung“ und „Schwung“.¹⁵⁶ Die Farbflächen haben jedoch nicht nur die Aufgabe zu präzisieren oder zu ergänzen, sie können auch verunklären und damit neue inhaltliche Impulse setzen. Bei dem „Glücklichen Flug“ schließen sich beispielsweise rechts und links des Körpers jeweils rote und bräunliche Dreiecke an, die zusammen wie Schmetterlingsflügel aussehen. Wurde die Linie zunächst als stilisierter menschlicher Körper erkannt, so  rffnet sich nun eine andere Deutungsmöglichkeit: Es zeigt sich die Metamorphose eines Wesens zwischen Mensch und Schmetterling. Das Mischwesen erhebt sich zum Flug, doch der durch die Spachtelung der Leinwand schwere grau-blaue Hintergrund ist eher eine Mauer als ein blauer Himmel, dem ein Schmetterling entgegen schweben könnte. Verstärkt wird dieser Eindruck durch geometrische Figuren im Hintergrund, die das Wesen umgeben. Ambivalent ist also nicht nur das Wesen zwischen Mensch und Schmetterling, sondern auch der Kontext zwischen dem Bildtitel und der durch die Gestaltung des Hintergrundes erzeugten Stimmung.

Es fällt auf, daß das Moment des Schwebens oder Fliegens immer an die stilisierte Figur und damit – formal betrachtet – an die Dominanz der Linie gebunden ist. An ihr läßt sich das zentrale Motiv festmachen; die Farb-

¹⁵⁵ „Glücklicher Flug“ (Wv-Nr. G 117), abgebildet in: *abstraction création art non figuratif*, Heft 2, 1933, S.35.

¹⁵⁶ „Aufschwung“ (Wv-Nr. G 118); „Schwung“ (Wv-Nr. G 138)

flächen unterstützen die Wirkung der Linien, treten aber nur selten selbst als schwebende Elemente in Erscheinung. Dies ist beispielsweise bei den Wolken im Hintergrund des Bildes „Eilendes“ der Fall, oder andeutungsweise bei dem kleinformatigem Gemälde „Aufschwung“. Hier ist es vor allem eine rötliche Farbfläche hinter oder neben der Figur, die ein stilisierter, fallschirmartig schwebender Rock sein könnte, der den Flug der Figur unterstützt.

Mit der prinzipiellen Gestaltung „Figur vor einem Hintergrund“ orientierte sich Povòrina an der klassischen, gegenständlichen Bildauffassung. Trotz fortgeschrittenem Abstraktionsgrad ist dem Betrachter die grundsätzliche Struktur der Bilder vertraut. Es war für die Künstlerin von hier aus nur ein kleiner Schritt zu einer völlig freien Komposition bei der Beschäftigung mit den Motiven des Schwebens und Fliegens. Tatsächlich kann man bei diesen Bildern eine Entwicklung von der gegenständlich orientierten zu einer freien Umsetzung annehmen. Eine parallele Beschäftigung mit beiden Darstellungsformen ist unwahrscheinlich. Dagegen spricht die größere Anzahl von Bildern der zweiten Kategorie sowie die breitere Zeitspanne der Entstehung. Die oben beschriebenen figürlichen Bilder malte sie bis auf eine Ausnahme um 1931.

Die abstrakte Umsetzung des Motivs

Wie eng die Verbindung zwischen diesen beiden Formen der Umsetzung sein kann, zeigt die Gegenüberstellung von zwei verschollenen Werken aus der Themengruppe „Glücklicher Flug“ mit dem oben bereits besprochenen Werk gleichen Titels. 1932 beschäftigte sich die Künstlerin erneut mit diesem Sujet, ließ jedoch die gegenständlichen Assoziationspunkte Mensch und Schmetterling weg. Die kompositorischen Elemente der Bilder könnten dennoch kaum ähnlicher sein; das gilt besonders bezogen auf den Vergleich mit dem Werk „Glücklicher Flug / Figur 2“¹⁵⁷. Auffällig ist die gleiche

¹⁵⁷ „Glücklicher Flug / Figur 2“ (Wv-Nr. V 60)

Gestaltung des Hintergrundes, die Trennung von Linie und Fläche sowie die Verwendung von dreieck- oder segelähnlichen Formen. Sogar für den Kopf der Figur gibt es in der zweiten Fassung ein Pendant, doch nur im Vergleich offenbart ein schwarzer Fleck im oberen Teil des Bildes seine ursprüngliche Bedeutung. Durch eine geringe Deformation, die freie Positionierung und veränderte Proportionen wird die „Herkunft“ dieses Flecks verschleiert. Doch vor allem ist festzustellen, daß Povòrina ein abstrakt bildnerisches Vokabular für das Motiv des Fliegens erprobt. In der ersten Darstellung war das Fliegen allein figurativ verankert: Eine Figur ohne Bodenkontakt kann nur fliegen, schweben oder schwimmen. Hinzu kam noch ein weiterer, explizit gegenständlicher Hinweis in Form der Schmetterlingsflügel. Bei dem Bild „Glücklicher Flug / Figur 2“ setzt sich der Eindruck des Fliegens aus verschiedenen gestalterischen Elementen zusammen. Wie auch in der gegenständlichen Fassung sind die dunklen Linien „haltlos“; es gibt keinen Sockel oder keinen Kontakt zum unteren Bildrand. Die obere geschwungene Form der Linie in der Fortsetzung der Geraden sieht aus wie vom Wind bewegt. Dieser Eindruck wird dadurch verstärkt, daß von unten nach oben dreieck- bzw. segelähnliche Formen aufsteigen, die ebenfalls vom Wind getrieben erscheinen. Genau darin besteht ein Hauptunterschied zu der dritten Fassung „Der Flug“¹⁵⁸, von der ebenfalls nur noch ein Foto existiert. Die „Segel“ sind hier nicht mehr als drei dunkle breite Pinselstriche, die sehr reduziert ein Aufsteigen von unten links nach oben rechts beschreiben. Povòrina hat diesem Bild zudem einen leichteren Charakter gegeben, indem sie auf die mauerartige Spachtelung der Bildfläche verzichtete und stattdessen eine körnige Struktur wählte – durch die Beimischung von Sand oder ähnlichem. Erneut hat die Künstlerin bei dieser letzten Fassung die Proportionen von Linien und Flächen verändert, außerdem den „Kopf“ aus dem oberen Bilddrittel gerückt sowie das Repertoire der Formen vereinfacht. Es ist verglichen mit den beiden anderen Werken eine Konzentration auf die

¹⁵⁸ „Der Flug/ Figur 1“ (Wv-Nr. V 62)

bildnerischen Mittel und markiert die letzte Stufe eines dezidierten Abstraktionsprozesses. Dies spiegelt auch der Titel wider, in dem Povòrina auf das wertende Adjektiv „glücklich“ verzichtet. Bei der strengeren Komposition nimmt die Künstlerin die ansonsten typische Subjektivität zurück.

Die Weiterführung von Abstraktionsprozessen in der Tradition von Künstlern wie Piet Mondrian ist keineswegs bezeichnend für das Werk von Alexandra Povòrina. Sie erprobte die Möglichkeiten, die für sie von der Abstraktion ausgingen, und suchte nach einem Gleichgewicht zwischen Aussagekraft und Reduktion. Aus diesem Grund sind die meisten nicht figürlichen Darstellungen vom Fliegen und Schweben auch auf einer anderen Abstraktionsstufe als die letzte Fassung von „Der Flug“. Als Beispiel dafür kann das ebenfalls verschollene Gemälde „See“ von 1932 dienen¹⁵⁹. Die Komposition wird durch geschwungene Linien dominiert, die bezogen auf das Bildthema alle zentralen Aussagen beinhalten. Eine doppelt gewellte Linie im unteren Bild Drittel markiert eindeutig die Oberfläche des Meeres; die darüber schwebende Form ist die reduzierte Gestalt eines Vogels mit weit ausgebreiteten Flügeln. Diese Zuordnungen sind unmißverständlich, doch nicht einengend, denn das Bild ist offen für eine individuelle Wahrnehmung. Das bezieht sich zum einen auf die Atmosphäre, die stark von dem bereits mehrfach beschriebenen, surrealen Raumkonzept geprägt ist. Die Leere des Bildraums ist wie eine Projektionsfläche für die Stimmung des Betrachters. Zum anderen widersetzen sich verschiedene Zeichen im Bild einer klaren Deutung, wie etwa die zwei kleinen dunklen Dreiecke oder auch die dünne schwarze Linie, die in das Zentrum des Vogelkörpers weist.

Bilder wie „See“ und andere verwandte Darstellungen, beispielsweise das Pastell „Flug“ oder das verschollene Bild „Rot auf Grün“, zeigen, daß Povòrina bei dieser Motivgruppe zu einer gereiften und charakteristischen Bildsprache fand.¹⁶⁰ Dabei fällt der Variantenreichtum bei der Realisierung des

¹⁵⁹ „See“ (Wv-Nr. V 63)

¹⁶⁰ „Flug“ (Wv-Nr. P 58); „Rot auf Grün“ (Wv-Nr. V 58)

Themas auf – vor allem wenn man die Mischtechniken mit in die Betrachtung zieht. Die Künstlerin arbeitete zum Teil mit einer Reduzierung der künstlerischen Mittel, beispielsweise bei dem Pastell „Mäandrierende Linie“¹⁶¹. Hier sind es allein die Formen der Linien vor einem in Blau und Lila abgestuften Hintergrund, die das Motiv bilden. Es ist kein Schweben oder eine vom Wind getragene passive Handlung, sondern vielmehr die Bewegung des Aufsteigens, aktiv gegen die Schwerkraft. Bei dieser Arbeit fehlt die ansonsten häufig komplementär zur Linie eingesetzte Farbfläche vollkommen. Es dominiert die komplexe Form der Linien, die in einem Gegensatz zu den horizontalen, farbigen Streifen im Hintergrund stehen.

Das Themenfeld spielt auch in einer kleinen Gruppe von Werken aus dem Jahr 1933 eine Rolle, bei denen Povòrina eine für sie neue Form des seriellen Arbeitens erprobte: Sie fertigte Lithografien – eine Technik, mit der sie sich offenbar seit ihrer Ausbildung nicht mehr beschäftigt hatte – und kolorierte die Drucke. Die Ausführung ist insofern interessant, als daß das System aus Linien durch den Druck immer gleichbleibend war. Der Einsatz der Farbflächen mit Aquarellfarben oder Pastell variierte dagegen, so daß die Arbeiten teilweise einen ganz unterschiedlichen Ausdruck zeigen. Deutlich wird dies vor allem bei den verschiedenen Fassungen des Blattes „Spirale“¹⁶². Ausgangspunkt ist die Lithografie mit drei charakteristischen Elementen: Links oben befindet sich die Form eines Auges, ein gegenständliches Zeichen, das in dieser Zeit öfters in den Werken Povòrinas auftaucht. Das Auge ist insofern zugleich gegenständlich und abstrakt, als daß die Form sich mit einem ausgefüllten Kreis und einer umgebenden Raute auch als geometrische Figur auflösen läßt. Es ist umgeben von einer schraffierten dreieckigen Fläche. Im Zentrum der Arbeit befindet sich eine spiralförmig gedrehte Linie, die unten geöffnet ist und sich nach oben schraubt, bis sie in

¹⁶¹ „Mäandrierende Linie“ (Wv-Nr. P 61)

¹⁶² Aus der Serie „Spirale“ sind insgesamt sieben Blätter erhalten, von denen fünf koloriert sind (Wv-Nr. D 7 – D 13).

einer bogenförmigen Linie endet. Durch diese Spirale wird im wesentlichen der Eindruck des Schwebens und einer Emporbewegung erzeugt. Rechts unten als Kontrapunkt zum Auge ist eine senkrechte Linie, die von zahlreichen kurzen horizontalen Linien wie Sprossen gekreuzt wird. Diese kurzen Linien korrespondieren mit der das Auge umgebenden Schraffur. Anhand zwei kolorierter Fassungen sollen die Möglichkeiten skizziert werden, die sich aus der unterschiedlichen Gestaltung der Drucke ergeben konnten. Bei „Spirale II“¹⁶³ reduzierte Povòrina den Einsatz von Farbflächen auf zwei gelbe, extrem spitzwinklige Dreiecke – eine Form, die sich in zahlreichen Werken der Zeit findet. Sie sind der Spirale unterlegt und weisen mit ihren Spitzen in gegensätzliche Richtungen aus dem Bild heraus. Außerdem akzentuierte die Künstlerin die horizontal schraffierten Bereiche der Lithografie durch braune Schraffuren darüber in vertikaler Richtung. Es entsteht so unter anderem bei der Linie mit den Sprossen der Eindruck von Stelen oder Baumstümpfen. Die gesamte Komposition wirkt leicht und beschwingt, nicht zuletzt auch durch die spielerische Wiederholung und Variation des Auges im oberen Drittel des Blattes. Mit Braun, Blau und Grün nimmt Povòrina Teile der Form auf, beispielsweise einen ausgefüllten Kreis mit einem Bogen wie einer Augenbraue oder auch ein Dreieck mit Punkt in der Mitte bis hin zu zwei kleinen Punkten, die nur in diesem Kontext als Zitat der ursprünglichen Form erkannt werden können. Diese „Augen“ fliegen durch die Luft und lösen die Komposition nach oben auf. Ganz anders ist dagegen der Eindruck, den eine andere kolorierte Fassung der „Spirale“ vermittelt: „Spirale III“¹⁶⁴ ist kompakt, außerdem weniger spielerisch und heiter – im wesentlichen durch eine rote, viereckige Farbfläche, die als fester Block die Spirale umgibt. Insgesamt nimmt sie circa ein Viertel der gesamten Bildfläche ein und läßt nur den ersten weiten Bogen und die auslaufende Spitze der Spirale frei. Durch einen dichteren roten

¹⁶³ „Spirale II“ (Wv-Nr. D 8)

¹⁶⁴ „Spirale III“ (Wv-Nr. D 9)

Farbauftrag greift die Künstlerin die Bewegungsrichtungen der gelben Dreiecke auf, doch bleiben sie in der festen Form eingebunden. Lediglich eine von dieser Bewegung unabhängige Spitze im oberen Teil des Vierecks durchbricht die Begrenzung und trifft auf das Ende der Spirale. Auch bei dieser Fassung wird die Form des Auges wiederholt, jedoch weniger spielerisch. Zwei rote Augen erscheinen als Zitat der Ausgangsform; sie sind viel gegenständlicher und scheinen sogar zu beobachten.

Der Charakter der beiden Arbeiten ist trotz der Verwendung ähnlicher Mittel höchst verschieden. Darin lag für Povòrina sicher ein Reiz dieser Kombination von einer festen Vorgabe durch Druckgrafik und deren Wandlungsfähigkeit durch Farbe und Formen. Auf der anderen Seite waren es jedoch auch subtile Veränderungen, die sie bei den verschiedenen Fassungen der Lithografien vornahm. Beispielsweise bei der Gruppe mit dem Titel „Fliegendes“¹⁶⁵ war es vor allem die Unterschiedlichkeit der Gestaltung von blauen Flächen als Synonym für Himmel oder Wolken, die sie interessierte: die Möglichkeiten zwischen Andeutungen mittels blasser Pastellschraffuren und einem kräftigen Farbauftrag mit Aquarellfarben. Die Beschäftigung mit kolorierter Druckgrafik im Jahr 1933 ist vor dem Hintergrund der um 1935 begonnenen Stoffdrucke interessant. Denn auch bei den Stoffen nahm sie Variationen durch Kolorierungen vor. Die Möglichkeiten dieser Kombination von Techniken mag ihr durch die Arbeit an den Lithografien deutlich geworden sein.¹⁶⁶

Betrachtet man diese kleine Werkgruppe in dem Kontext der gestalterischen Umsetzung des Motivs „Schweben und Fliegen“, so ist auch hier das Verhältnis von Linien und Flächen von besonderer Bedeutung. Die Linien der Lithografien sind kräftig schwarz und insofern dominant. Die Künstlerin ar-

¹⁶⁵ Aus der Serie „Fliegendes“ sind insgesamt sechs Blätter erhalten, von denen fünf koloriert sind (Wv-Nr. D 1 – D 6). Als dritte Motivreihe, die hier nicht weiter besprochen wird, ist die Serie „Gesang der Vögel“ zu nennen (Wv-Nr. D 14 – D 23).

¹⁶⁶ Zu den Stoffdrucken siehe „Angewandte Kunst statt Isolation“ S.193ff.

beitete bei allen drei Motiven mit Linien, die sich empor bewegen und so den Eindruck des Fliegenden tragen.¹⁶⁷ Hinzu kommen kreis- oder spiralförmig geschwungene Linien, die Verwirbelungen in der Luft darstellen. Vielfach unterstützen Farbflächen die Bewegungen der Linien, sind ihnen aber kompositorisch untergeordnet. Dies gilt beispielsweise für alle Fassungen der Gruppe „Fliegendes“. Nur selten übernehmen die Farbflächen in der Komposition einen Widerpart zu den Linien. Dies ist vor allem hinsichtlich der bereits besprochenen Arbeit „Spirale III“ der Fall, bei der die rote Farbfläche dem Eindruck des Aufsteigenden entgegenwirkt.

Ganz anders ist das Verhältnis zwischen Linie und Fläche bei dem Aquarell „Rote Wolke“, das ebenfalls um 1933 entstanden ist¹⁶⁸. Die Dominanz der Linie ist in diesem Fall aufgehoben; sie ist anderen gestalterischen Mitteln wie der Farbe und der Anordnung der Flächen gleichgestellt. Die Linien führen nach wie vor ein Eigenleben, da sie praktisch nie nur als Kontur zur Abgrenzung von Formen dienen. Das gilt sogar, wenn sie farbigen Flächen zugeordnet sind, wie bei den blauen Punkten, die von einer dünnen schwarzen Linie umgeben werden. Immer zeigt sich auch ein Spannungsverhältnis, denn nie sind umgebende Linie und Farbfläche deckungsgleich. Bei dieser Arbeit erscheinen die Linien beiläufiger und weniger klar, denn vor allem im unteren Bereich haben sie den Charakter von „Kritzeleien“. Daß die Künstlerin sich von der traditionellen Ästhetik des „fertigen“ oder „vollkommenen“ Kunstwerkes löst, zeigt auch die Struktur des Papiers. Es ist so bearbeitet, daß es sich stark wellt, beinahe zerknittert aussieht und formal betrachtet zu einem eigenen gestalterischen Mittel wird. Die Wellen im Papier geben Dynamik und unterstützen den Eindruck von Wind, der die rosa-rote Wolke treibt. Während bei den zuvor besprochenen Arbeiten Bildraum und Motiv stark voneinander abgegrenzt waren, ist die Trennung hier weni-

¹⁶⁷ Zwei der Serientitel – nämlich „Fliegendes“ und „Gesang der Vögel“ – stammen von der Künstlerin selbst und verankern so den hier herausgearbeiteten thematischen Schwerpunkt.

¹⁶⁸ „Rote Wolke“ (Wv-Nr. P 68)

ger zwingend. Zwar steht die Wolke erkennbar vor den Farbflächen des Hintergrundes, doch weist die Verwandtschaft der Braun- und Rottöne auch auf eine Verbindung. Bezogen auf die Bildkonzeption greift die Künstlerin erneut ein Thema auf, das sie bereits in den gegenständlichen Bildern der 20er und 30er Jahre beschäftigte: Die Orientierung an der Fläche als Gegenmodell zur perspektivischen Darstellung. Neu ist in diesem Zusammenhang die Verknüpfung mit der abstrakten Umsetzung des Motivs „Schweben und Fliegen“, das Povòrina zunächst überwiegend in einem entleerten Bildraum realisierte. Es kommt an dieser Stelle zu einer Überschneidung mit der oben bereits angekündigten dritten Werkgruppe abstrahierender Arbeiten, die eine parallel zur Leinwand gestaltete Fläche zeigen. Bei einer Reihe von Arbeiten, die aufgrund der Dominanz des Motivs der zweiten Werkgruppe zugeordnet werden müssen, gibt es diese Annäherung an eine flächige Gestaltung. Ein weiteres Beispiel dafür ist das Ölbild „Schicksalslied“, das längere Zeit unter dem falschen Titel „Tiere im Wasser“ geführt wurde¹⁶⁹. Von der Anlage des Motivs sowie dem Wechselspiel zwischen Linie und Fläche her, ist die Zuordnung zur zweiten Gruppe sinnvoll. Doch die dichte Gestaltung der Fläche als Wasser mit wellenartigen Formen und verschiedenen Farbzonen zeigt den Bezug zur dritten Gruppe. Eine solche Verknüpfung findet sich auch bei Werken wie dem verschollenen Gemälde „In Luft und Wasser“, das von Ernst Kállai 1932 bei seinem Eröffnungsvortrag zu der Ausstellung „Zeichen und Bilder“ als Lichtbild gezeigt wurde, oder für die Mischtechnik „Schwebende Formen auf grünem Grund“¹⁷⁰. Eine solche Überschneidung existiert, wie im folgenden gezeigt werden wird, auch in die andere Richtung: Der Motivschwerpunkt „Schweben und Fliegen“ nimmt auch in manchen Werken der dritten Gruppe einen hohen Stellenwert ein.

¹⁶⁹ „Schicksalslied“ (Wv-Nr. G 127)

¹⁷⁰ „In Luft und Wasser“ (Wv-Nr. V 66); „Schwebende Formen auf grünem Grund“ (Wv-Nr. P 67)

Da die Einteilung in drei Werkgruppen eine künstliche ist, die nicht auf Povòrina selbst zurückzuführen ist, sind diese Überschneidungen nicht verwunderlich. Sie zeigen aber deutlich, daß die thematische Fokussierung – die bereits bei der Betrachtung der gegenständlichen Werke auffiel – auch bei den Arbeiten aus der Zeit ab 1928 festzustellen ist. Es gibt eine begrenzte Anzahl von Themen und gestalterischen Mitteln, die für Povòrina in diesen Jahren von Interesse waren.

Die Luft als „neuerobertes Bildraum“¹⁷¹: das Schwebende in der abstrakten Kunst um 1930

Die Beschäftigung mit fliegenden und schwebenden Formen ist so charakteristisch für die neue abstrakte Kunst um 1930 wie die Auseinandersetzung mit Metamorphosen und biomorphen Körpern. Auch dieses Themenfeld faszinierte die Künstler, die sich mit Abstraktionen jenseits des Konstruktivismus auseinandersetzten. Sie erprobten mit unterschiedlichen künstlerischen Mitteln und Zielsetzungen die Möglichkeiten, die Kandinsky ihnen mit Kompositionen wie „Schwarzer Fleck“ aufgezeigt hatte.¹⁷² Der Bauhaus-schüler Otto Hofmann sah in dieser künstlerischen Fragestellung eine zentrale Neuorientierung in der abstrakten Kunst: „blickt man zurück, so erkennt man, daß sich die malerische und wissenschaftliche raumauffassung immer kontinuierlich verändert. heute stehen wir wieder in einer solchen zeit der veränderung der raumauffassung. das abstrakte bild fordert nicht im sinne des gegenständlichen bildes einen bestimmten standpunkt. der schwergewichtspunkt hat das untere drittel der bildfläche verlassen und schwebt im freien bildraum. um dieses illusionäre schweben bemüht sich der maler, der architekt ebenso wie der ingenieur; auch das schweben der flugzeuge ist ein illusionäres, das tragende medium ist die luft. in diesem neueroberten bildraum – in kandinskys bildern wurde er uns erstmalig in größter klarheit offenbar – spielt sich das werden der reinen form und der reinen farben, ihr biologisches und soziales für- und gegeneinander, ab, als in sich objektive ereignisse.“¹⁷³

¹⁷¹ Otto Hofmann, Ansprache zur Eröffnung seiner Ausstellung im Kunstverein Jena am 24.11.1932, abgedruckt in: Otto Hofmann. Katalog der Ausstellung im Goethe-Institut Brüssel, 1993, S.44.

¹⁷² Wassily Kandinsky, „Schwarzer Fleck I“, 1912, Öl/LW, 100 x 130cm, Sankt Petersburg, Russisches Museum, abgebildet in: Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive, Katalog der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle Frankfurt, 1989, Kat.-Nr.51; sowie „Schwarzer Fleck“, 1921, Öl/LW, 138 x 120cm, Kunsthau Zürich, abgebildet in: Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde, Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, 1999, S.131.

¹⁷³ Hofmann, Eröffnungsansprache (wie Anm.171) S.44-45.

Vor allem bei den Künstlern aus dem Umfeld von „abstraction-création“ finden sich zahlreiche Beispiele f ur die Auseinandersetzung mit Luft als neuem Bildraum, darunter bei Künstlerinnen und Künstlern wie Paule V zelay, Kurt Seligmann, Franticek Foltyn, Hans Fischli oder Ben Nicholson. Die Auswahl dieser Künstler zeigt, daß es sich nicht um eine regionale Bewegung handelte, sondern das Interesse an einer Kunstrichtung die Beschäftigung mit diesem gestalterischen Prinzip und Motiv bestimmte. Alexander Calder – ebenfalls ab 1931 Mitglied von „abstraction-création“ – fand in diesen Jahren mit seinen Mobiles wie beispielsweise „Feathers“¹⁷⁴ zu einer besonders stringenten Umsetzung: Er realisierte das Motiv des Schwebenden dreidimensional in filigranen Gebilden und machte sich die Umgebung des Kunstwerkes und äußere Einflüsse wie den Luftzug als tatsächlichen „Bildraum“ zunutze.¹⁷⁵

Auf der einen Seite gab es bei manchen Künstlern ein naturwissenschaftliches Interesse am Weltraum. Doch meist begründete eine religiöse und spirituelle Ausrichtung die Motivation f ur Darstellungen schwebender und fliegender Formen in der Luft. Dies wurde auch von Künstlern so gewertet, die grundsätzlich gegen Ideenmalerei waren: „dadurch vermögen abstrakte bilder dem beschauer offenbarungen zu werden, die mittelbar vom künstler gar nicht beabsichtigt waren. diese absichtslosen erkenntnisse aber werden größer sein als literarische Weisheiten, denn es sind reine offenbarungen unter dem einfluß einer kosmischen ordnung.“¹⁷⁶

¹⁷⁴ Alexander Calder, „Feathers“, 1931, Draht, Holz, Blei, Farbe, 97,8 x 81,3 x 40,6cm, Privatbesitz, abgebildet in: Alexander Calder 1898-1976, Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington 1998, S.94.

¹⁷⁵ Tatiana Ahlers-Hestermann machte mich darauf aufmerksam, daß Pov rina die Mobiles Calders erst nach dem Zweiten Weltkrieg kennenlernte, das Werk des Künstlers von da an sehr schätzte.

¹⁷⁶ Hofmann, Eröffnungsansprache (wie Anm.171) S.45.

- **Vexierspiele zwischen Fläche und räumlicher Tiefe**

Gab es bei den zwei ersten Werkgruppen praktisch immer die Einteilung in Vorder- und Hintergrund, so ist die dritte Werkgruppe zunächst vor allem durch die Auflösung dieser Struktur gekennzeichnet. Leinwand oder Papier als Malgrund entsprechen dem Bildraum und sind flächendeckend bearbeitet. Bei manchen Werken suggeriert die Künstlerin, daß sie Ausschnitte aus einer noch größeren Fläche sein könnten. Figurative Elemente gibt es praktisch nicht; eine der besonders typischen Ausnahmen sind die Formen von Augen, die in ihrer ambivalenten Wirkung im Zusammenhang der Lithografien „Spirale“ bereits beschrieben wurden.

Da die Werkgruppe in sich recht geschlossen erscheint, ist eine weitere Strukturierung wie bei den beiden ersten Gruppen nicht sinnvoll. Im folgenden sollen deshalb anhand ausgewählter Ölbilder und Mischtechniken die wichtigsten gestalterischen und inhaltlichen Positionen dargestellt werden. Eines der frühesten an der Fläche orientierten Werke ist „Verfolgtes Streben“ von 1931.¹⁷⁷ Aus einer nicht einheitlichen blauen Farbfläche heraus entwickelte Povòrina ein komplexes Geflecht von haken- und winkelförmigen Farbflächen – in verschiedenen Blau- und Grüntönen. Es ist für den Betrachter zunächst schwer zu sagen, ob es überhaupt einen Hintergrund gibt, denn aus den dicht aufgelegten Formen ergeben sich in der blauen Fläche entsprechend dem Gestaltungsmuster ebenfalls Haken und Winkel. Die unterschiedliche Farbigkeit der blauen Fläche trägt zur Verunklärung des Bildaufbaus bei. Vor diesem statischen System von geometrischen Figuren bewegen sich schwebend fünf weißgraue, abgerundete Haken, die auf zwei Formen in der ungefähren Bildmitte fokussiert sind. Es handelt sich um ein rotes, statisches Rechteck sowie ein weißes, auf dem sich ein blaues Dreieck mit gelbem Rand befindet. Dieses Rechteck ist nach oben links gezogen, so daß Bewegung oder zumindest der Drang nach Bewegung suggeriert wird.

¹⁷⁷ „Verfolgtes Streben“ (Wv-Nr. G 114)

Auch ohne Kenntnis des Titels „Verfolgtes Streben“ ist augenfällig, daß die weißgrauen Haken das leuchtend weiße Rechteck bedrängen, ja verfolgen. Es versucht aus dem statischen System auszubrechen, die rote feste Form hinter sich lassend. Der Titel des Bildes führt dann unmittelbar zu der Verknüpfung zwischen der aus Formen und Farben gebildeten Situation und der menschlichen Erlebniswelt. Die Formulierung ist dabei so abstrakt gewählt, daß sie dem Betrachter des Bildes Raum für eigene Projektionen läßt.

Das Motiv ist durch die starken Hell-Dunkel-Kontraste dramatisch in Szene gesetzt und dadurch weit entfernt von einer geometrischen Abstraktion, zu der durch die verwendeten Formen durchaus Parallelen zu ziehen wären. Auch ohne die Einteilung in Vorder- und Hintergrund baut die Künstlerin einen Bildraum auf, der jedoch schwer zu fassen ist. Das Geflecht von Haken und Winkeln zeigt ein vor- und hintereinander, ohne dabei konkrete räumliche Aussagen zuzulassen. So steht zwar fest, daß die weißgrauen Haken sich vor den blauen auf unterschiedlichen Positionen im Raum befinden, doch bezogen auf das rote und das weiße Rechteck ist ihre Anordnung nicht klar. Bei genauerer Betrachtung ergibt sich ein Effekt wie bei einem Vexierbild, denn wechselweise treten verschiedene Haken stärker in den Vordergrund. Auch dies wirkt einer sachlichen Atmosphäre entgegen, betont vielmehr den emotionalen Charakter des Bildes. Wie sehr die Kontraste und der ungeklärte Raum die dramatische Wirkung stützen, wird deutlich, wenn man die Arbeit mit einer Studie vergleicht¹⁷⁸. Bereits 1930 hatte die Künstlerin mit den Formen der hellen Haken sowie den Rechtecken gearbeitet. Sie stehen jedoch offensichtlich vor einem Hintergrund und nicht vor einem Geflecht verwandter Formen. Außerdem heben sich die hellen Haken viel weniger von dem Beige des Hintergrundes ab. Das weiße Rechteck ist trotz ähnlicher Form viel weniger dynamisch, so daß die Bewegung eher wie ein Dahingleiten wirkt und nicht als Versuch des Entkommens.

¹⁷⁸ Studie zu „Verfolgtes Streben“ (Wv-Nr. G 113)

Viele der Beobachtungen, die sich an dem verhältnismäßig frühen Werk „Verfolgtes Streben“ machen lassen, erweisen sich als charakteristisch für diese dritte Werkgruppe Povòrina. Es fällt auf, daß sie trotz einer stärkeren Abstrahierung und der Orientierung an der Fläche eine subjektive und emotionale Sichtweise beibehält. Wichtig ist in diesem Zusammenhang die flächendeckende Gestaltung des Malgrundes sowie das Vor- und Hintereinanderschichten der verschiedenen Bildelemente. Dieses Verfahren, das bereits aus den abstrahierenden Stilleben der Künstlerin bekannt ist, verwendete sie zwar auch bei manchen Bildern aus den zwei anderen Werkgruppen, nie jedoch so dezidiert wie hier. Erneut läßt sich feststellen, daß sie ein enges thematisches und gestalterisches Feld wählte, jedoch durch die intensive Beschäftigung damit zu vielen heterogenen Bildideen fand.

Mehr als sonst verwendete Povòrina bei einigen der Mischtechniken dieser Werkgruppe eckige geometrische Formen. Sie dominieren die Kompositionen, sind aber immer auch einigen wenigen runden Formen gegenübergestellt. Dieses Prinzip läßt sich anhand von Arbeiten wie „Drei rote Flächen“ oder „Im Wasser“ gut darstellen¹⁷⁹. Grundsätzlich zeigt sich durch den Aufbau bei dem zweiten genannten Pastell eine Verwandtschaft zu dem Gemälde „Verfolgtes Streben“. Sie besteht zum einen in einem hellen, schwebenden Rechteck, das ebenfalls mit weiteren bunten geometrischen Formen gefüllt ist. In dieser Variante handelt es sich um den Umriß einer orangefarbenen und roten Ellipse mit einer kleinen schwarzen Raute in der Mitte – einer Abwandlung des Augenmotivs. Des weiteren ist es die Anordnung viereckiger Flächen um das Rechteck herum, die entfernt an die Haken von „Verfolgtes Streben“ erinnert. Wie bei der Vorstudie zu dem Ölbild ist jedoch die Struktur der verschiedenen Bildelemente viel weniger komplex. Es existiert ein dunkler Hintergrund, in dem sich die geometrischen Formen sowie zwei breitere Wellenlinien bewegen. Der Bildraum ist auch hier bewußt unpräzise gehalten und eine genaue Zuordnung des Vor- und Hinter-

¹⁷⁹ „Drei rote Flächen“ (Wv-Nr. P 55); „Im Wasser“ (Wv-Nr. P 57)

einanders der Formen ist nicht zu treffen. Die Ambivalenz der räumlichen Situation wird bei dieser Arbeit auch dadurch erzeugt, daß einige der Vierecke parallel zur Bildfläche angeordnet sind, andere dagegen in perspektivischer Verkürzung und somit auf der dunklen Fläche zu liegen scheinen. Die Formen sind nie genau gleich, sondern variieren durch herausgezogene Winkel zwischen Rechteck, Trapez und Parallelogramm. Sie sind alle mit einer Linie umrandet, doch ist diese so dunkel und durch die Pastellkreide so weich, daß sie erst bei genauerem Hinsehen auszumachen ist. Allein bei dem großen hellen Rechteck fehlt die Linie. Es ist auch die einzige Form, die sich mit einer anderen überlappt: Der spitze Winkel eines kleineren Vierecks ragt in das Rechteck hinein. Die konturlose Form ist verletzlicher und angreifbarer als die anderen, die sie umgeben. Auch hier ist besonders durch dieses Motiv ganz deutlich wieder das Thema der Bedrohung und Verfolgung angesprochen. Die Umsetzung ist aufgrund der Orientierung an geometrischen Figuren strenger, doch auch hier kann man noch von einer dramatischen Inszenierung sprechen. Povòrina arbeitet erneut mit starken Hell-Dunkel-Kontrasten und hier im besonderen mit der Gegenüberstellung von vielen kalten und wenigen warmen Farben. Dem Braunschwarz des Hintergrundes mit wenig Lila und einem blassen Gelb in den Figuren steht das leuchtende Orange und Weinrot der Ellipsen gegenüber, das einen minimalen Anteil an der gesamten Bildfläche hat. Durch diese Wahl der Farben sowie das abstrahierte Motiv des Auges ist das große Rechteck als „beseeltes Wesen“ gekennzeichnet. Povòrina hat bei dieser Arbeit gravierende Reduzierungen vorgenommen, bleibt jedoch auch hier in der Aussage konkret.

Es gibt nur wenige Mischtechniken, bei denen sie die geometrische Abstraktion weiter fortführt, ohne einen deutlich inhaltlichen Bezug. Als Beispiel dafür kann das düstere Aquarell „Drei rote Flächen“ genannt werden, bei dem es zunächst die ungewöhnliche Technik zu betrachten gilt. Der Malgrund ist ein rauhes, filziges Papier, dessen Oberfläche durch die nasse Aquarellfarbe angelöst und so bewußt beschädigt wurde. Dadurch sowie

durch die graue Grundfarbe wirken alle aufgetragenen Farben bis hin zum Weiß matt und gedämpft. Wie bei „Verfolgtes Streben“ ist auch hier unklar, ob es einen Hintergrund gibt. Die olivegrünen Elemente können sowohl von einer hinterlegten Fläche stammen als auch in die Komposition eingefügte geometrische Formen sein. Der Effekt der hervor- bzw. zurücktretenden Flächen wird hier im wesentlichen über die Farbe erzielt: Das Rot tritt grundsätzlich stärker in den Vordergrund als die dunklen gedeckten Töne. Hinzu kommt die räumliche Angabe durch das Schichten der Flächen, ein Verfahren, das bei dieser Arbeit jedoch etwas sparsamer eingesetzt wurde als in den zuvor besprochenen. Maßgebliches Thema dieser Komposition ist der Gegensatz zwischen den eckigen Formen und der einen kreisrunden. Dies wird durch den Hell-Dunkel-Kontrast zusätzlich betont, denn allein der Kreis hebt sich aus der gedeckten Farbigkeit heraus. Die anderen weißen Linien und Flächen sind so dünn aufgetragen, daß sie brüchig und blaß wirken. Die düstere Stimmung der Komposition kann auch der weiße Kreis nicht brechen, zum einen wegen einer schwarzen Umrandung, die ihn nach außen abgrenzt, zum andern wegen der eigentümlich fahlen Wirkung der Farbe und der Beschädigung des Malgrundes. Das Spannungsverhältnis besteht vor allem zwischen den drei roten Flächen und dem weißen Kreis: Zwei der roten Vierecke grenzen an die schwarze Umrandung und können so nicht in Verbindung zu dem Kreis treten. Auch hier klingt in Variation das Motiv des Bildes „Verfolgtes Streben“ an, jedoch weniger eindeutig. Es bleibt offen, ob die Flächen eine Bedrohung darstellen oder ein gewünschter Kontakt durch irgendwelche Kräfte verhindert wird. Eine symbolische Lesart liegt in diesem Fall jedoch viel weniger nahe als bei den meisten Bildern Povòrinas. Betrachtete man es außerhalb des Kontextes ähnlicher Arbeiten der Künstlerin, so würde man sich auf die Analyse der künstlerischen Mittel und deren Wirkung beschränken. Es sind vor allem die Mischtechniken dieser Werkgruppe, die Povòrina nutzte, um ihre Position der Ideenmalerei gegenüber einer stärkeren Orientierung an der vielfach geforderten Dominanz der künstlerischen Mittel zu überprüfen. Allem Anschein nach war sie

vor allem um 1932/33 an einer Verwebung dieser Ansätze interessiert. Keinesfalls entfernte sie sich jedoch von ihrem Bekenntnis zu einer deutlichen inhaltlichen Aussage der Bilder. Dies zeigt sich nicht zuletzt darin, daß sie in den Gemälden zwar bestimmte, in den Mischtechniken erprobte Verfahren verwendete, sich jedoch weniger experimentierfreudig zeigte. Dennoch waren die Mischtechniken weit mehr als nur Studien, was sich nicht zuletzt darin zeigt, daß sie diese Arbeiten auch ausstellte.

Innerhalb der dritten Werkgruppe nehmen die eckig-geometrischen Arbeiten eine wichtige Position ein. Povòrina realisierte das Thema der dichten Flächengestaltung jedoch auch auf ganz andere Art und Weise, nämlich durch geschwungene und fließende Formen. Das Schichten der Bildelemente ist auch hier eines der zentralen Mittel zur Erzeugung eines Bildraums. Ganz unterschiedlich ist jedoch die Wirkung, die die Künstlerin damit erzielte, denn der Eindruck von Bewegung entsteht in ganz anderer Form, als es bei dem Schweben, Schwimmen oder Gleiten der geometrischen Figuren der Fall war. Als Beispiel kann das Pastell „Umschlungen“¹⁸⁰ dienen – eine von zwei erhaltenen Mischtechniken, bei denen ein stilisierter Arm eine direkte Verbindung zu Arbeiten Picassos herstellt. Es handelt sich um die Werke des Künstlers, die aus der Phase seiner Beschäftigung mit dem Surrealismus stammen und später noch ihren Niederschlag in dem epochalen Werk „Guernica“ fanden. Povòrina kannte und bewunderte speziell diese Arbeiten Picassos aus der Zeit ab 1929 sehr. Ganz sicher orientierte sie sich an den Akrobatenbildern Picassos, beispielsweise „L’acrobate bleu“, sowie an dem Bild „La nageuse“, auf das im Zusammenhang mit Bildern wie „Kobold“ bereits hingewiesen wurde¹⁸¹. Povòrina löste die Form eines Armes aus dem Kontext einer erkennbaren Figur und fügte ihn in eine ansonsten abstrakte

¹⁸⁰ „Umschlungen“ (Wv-Nr. P 70); Studie zu „Umschlungen“ (Wv-Nr. P 69)

¹⁸¹ Pablo Picasso, „L’acrobate bleu“, 1929, Öl/Lw, 162 x 130cm, Musée Picasso, Paris; „La nageuse“ 1929, Öl/Lw, 130 x 162cm, Musée Picasso Paris, abgebildet in: „... und nicht die leiseste Spur einer Vorschrift“ – Positionen unabhängiger Kunst in Europa um 1937, Katalog der Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1987, S.36.

Komposition. Bei der Arbeit „Umschlungen“ dominieren geschwungene Formen, doch gibt es durchaus noch einige eckige Farbflächen. Der Arm hält in einer ausladenden Bewegung die heterogenen Elemente des Bildes zusammen: Eine leuchtend blaue, beinahe herzförmige Fläche, mehrere lilarote drei- und viereckige Formen sowie eine gelborange Fläche, die mit abgerundeten Ecken weniger präzise definiert ist. Die Disharmonie der Elemente wird sowohl durch die Formen als auch durch die Farben herausgestellt. Außerdem treten im unteren Bereich einzelne Teile über die durch eine schwarze Fläche definierte Begrenzung des Bildes – sie widersetzen sich sperrig der vorgegebenen „Ordnung“. Die Bewegung in diesem Pastell besteht also in der Geste des Zusammenhaltens sowie im Schieben und Drängen der heterogenen Bildelemente.

Eine andere Akzentuierung findet sich bei der zweiten Mischtechnik mit dem aus dem figurativen Zusammenhang gelösten Arm. Das in Aquarell und Tusche gearbeitete Blatt „Schwarze Konturen“¹⁸² zeigt ein Gewoge von geschwungenen Formen. Vor allem die rosa und weißen Partien im Zentrum scheinen sich umeinander zu schlängeln. Ungewöhnlich für Povòrina sind die überwiegend exakten schwarzen Konturen um die verschiedenen Farbflächen, die sich nur in einer einzigen Partie des Bildes „emanzipieren“ und eigenständig als bewegte Linien erscheinen. Dieser Einsatz der Linienführung ist so untypisch, daß er die Künstlerin zu der Namensgebung „Schwarze Konturen“ veranlaßte. Der Arm ist bei diesem Aquarell viel weniger dominant als bei dem zuvor beschriebenen Pastell. Er erfüllt keine so klare Funktion wie das Zusammenhalten, vielmehr ist er Teil des Gewoges von Formen. Dies zeigt sich auch in seiner Haltung: Während er auf dem Pastell von unten nach oben greifend dargestellt war, geht die Bewegung bei dieser Arbeit genau in die entgegengesetzte Richtung. Es könnte sich um eine eher ungezielte Bewegung handeln, wie etwa ein Rudern im Wasser.

¹⁸² „Schwarze Konturen“ (Wv-Nr. P 71)

Bei den Arbeiten dieser Werkgruppe weist nicht nur der Arm auf eine Auseinandersetzung mit Picasso. Auch das Schichten von Flächen findet sich von den späten 20er Jahren an vermehrt bei dem spanischen Künstler zum Beispiel bei Bildern wie „Figures au bord de la mer“¹⁸³. Nun ist dies Verfahren auch für Povòrina grundsätzlich keine Neuentdeckung gewesen, doch die Erhebung zu einem zentralen gestalterischen Prinzip mag auch auf der Kenntnis der Bilder Picassos beruhen. Die Künstlerin übertrug das spät-kubistisch geprägte Schichten geometrischer Körper in einem gegenständlichen Zusammenhang auf ihre stärker abstrahierende Malweise und die Gestaltung der gesamten Leinwand – häufig mit Verzicht auf Vorder- und Hintergrund. Es ist kein Zufall, daß vor allem die surrealistische Phase Picassos einen Niederschlag in der Malweise der Künstlerin fand. Auch bei dieser Werkgruppe gibt es mehrere Beispiele für die Nähe zu einer surrealistischen Bildsprache. Besonders deutlich wird dies bei dem verschollenen Gemälde „La rivière“ von 1933¹⁸⁴. Geschichtete biomorphe Formen zeigen die Fließrichtung des Wassers von links oben nach rechts unten. Hier gibt es einen Hintergrund, der das Wasser selbst symbolisieren soll; die bewegten Formen davor tragen seltsam wesenhafte Züge und erinnern an einzellige Lebewesen. Inwieweit Povòrina sich tatsächlich für naturwissenschaftliche Forschung interessierte, läßt sich nicht feststellen. Dies ist für die Auslegung des Bildes auch nicht so relevant, denn die Künstlerin stellte die „Amöben“ in einen naturmystischen Zusammenhang. Sie stehen offenbar für die Kräfte des Wassers. Belegt wird dies durch die helle geschwungene Form am unteren Bildrand, die aus drei Augen den Betrachter zu mustern scheint. Eine Referenz zu den Wassermymen verschiedener Kulturen mit Gottheiten und düsteren Wesen der Tiefe ist deutlich erkennbar. „La rivière“ zeigt aber auch die Auseinandersetzung mit den Werken verschiedener Surrealisten – in

¹⁸³ Pablo Picasso „Figures au bord de la mer“, 1931, Öl/Lw, 130 x 195cm, Musée Picasso, Paris abgebildet in: Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, Surrealism 1930-1936, San Francisco 1997, S.42.

¹⁸⁴ „La rivière“ (Wv-Nr. V 70)

erster Linie den Naturbildern von Max Ernst.¹⁸⁵ Bei keinem zweiten der bis heute bekannten Bilder ist eine solche Nähe spürbar; dabei fällt das Gemälde keinesfalls aus dem Gesamtwerk als Exkurs oder gar Zitat heraus. Vielmehr ist es die extremste Ausprägung ohnehin vorhandener Tendenzen, die unter anderem prägend für die Malerei Alexandra Povòrinas sind.¹⁸⁶

Auch bei dieser Werkgruppe gibt es einige Bilder, die im weitesten Sinne zuzuordnen sind, jedoch viel weniger Kriterien des erstellten Rasters erfüllen. Eine dieser Arbeiten soll hier näher betrachtet werden, da bei ihr das Thema der Orientierung an der Fläche und der Gestaltung eines Bildraums nochmals anders formuliert ist. Es handelt sich um das verhältnismäßig großformatige Werk „Teppich – Zwei Vögel“¹⁸⁷, das die Künstlerin selbst sehr geschätzt haben muß. Sie wählte dieses Gemälde aus, um ihre künstlerische Arbeit in der Fotoserie von Hannes Maria Flach dokumentieren zu lassen. Auffällig ist der ornamentale Charakter, der aufgrund von Reduzierungen bei der Anlage des Bildraums zustande kommt, aber auch durch gestalterische Mittel wie die geschlängelte Linie, die das Motiv wie ein Rahmen umschließt. Hier gibt es kein verwebtes Vor- und Hintereinander, sondern klar abgegrenzte Farbzonen. Die räumliche Wirkung entsteht allein durch die Abstufung des dunklen Hintergrundes zu der leuchtend weißen Fläche in der Bildmitte, die sich auf einer anderen Ebene zu befinden scheint. Dieser Eindruck wird durch die gespachtelte Struktur verstärkt, die ebenfalls eine plastische Wirkung hat. Wie bei den anderen Arbeiten dieser Werkgruppe gibt es auch hier jedoch gestalterische Elemente, die zu Irritationen bei der Wahrnehmung des Raums führen. So widersetzt sich die geschlängelte Linie einer genauen Zuordnung im Bildraum. Die gestalterische

¹⁸⁵ Ein Beispiel für Werke dieser Art ist: Max Ernst, „La mariée du vent“, 1927, Öl/Lw, 65 x 81cm, Privatbesitz London, abgebildet in: Max Ernst. Werke 1925-1929, hrsg. von Werner Spies, Köln 1976, Kat.Nr. 1096.

¹⁸⁶ Ein weiteres Beispiel für die Nähe zu surrealistischen Bildideen innerhalb dieser dritten Werkgruppe ist die Arbeit „Schwimmen“ (Wv-Nr. P 76).

¹⁸⁷ „Teppich - Zwei Vögel“ (Wv-Nr. G 133)

Fragestellung der dritten Werkgruppe ist erkennbar, doch sind zum einen die künstlerischen Mittel verändert, zum anderen ist es nicht mehr zentrales Thema, denn andere Aspekte treten in den Vordergrund. Es wurde bereits auf den ornamentalen Charakter hingewiesen, den Povòrina auch durch den Bildtitel explizit thematisiert. Sie stellt so ganz bewußt eine Verbindung zum Kunsthandwerk her. Angesichts des Pathos der Komposition steht außer Frage, daß es ihr nicht um eine „Herabsetzung“ oder Banalisierung der Malerei ging. Vielmehr beschäftigte sich die Künstlerin mit Fragen zur Konzentration und Reduzierung, die Parallelen zu traditionellen kunsthandwerklichen Arbeitsweisen zeigen. Dieses verhältnismäßig späte Werk – aus der Zeit vor der langen Unterbrechung ihrer malerischen Arbeit – erhebt das Ornament zu einem zentralen Motiv. Dieses Thema klingt in einigen Mischtechniken ebenfalls an, findet jedoch keinen Niederschlag mehr in einer eigenen Werkphase. Es läßt sich die Hypothese vertreten, daß allein in der Ungunst der Zeit die Ursache dafür zu suchen ist. Bereits mehrfach wurde ja darauf hingewiesen, daß Povòrina ihre Position zwischen der Reduzierung inhaltlicher Vorgaben bei gleichzeitiger Bewahrung der Aussagekraft der Bilder suchte.

Anknüpfung oder Neubeginn? Zusammenfassung der wichtigsten Entwicklungslinien auf dem Weg zur Abstraktion

Daß die Abwendung von der gegenständlichen Darstellung eine Zäsur im Werk Povòrinas darstellt, ist offenkundig. Sie beschäftigte sich mit neuen Themen und realisierte sie mit veränderten künstlerischen Mitteln. Für die Betrachtung des gesamten Œuvres ist vor allem die Frage interessant, inwieweit sie an gefundene Positionen anknüpfte und Ideen weiterverfolgte. In einigen Aspekten ist dies in den Bildbeschreibungen und Analysen bereits angesprochen worden. Die wichtigsten Anknüpfungspunkte sollen im folgenden herausgearbeitet, beziehungsweise kurz zusammengefaßt werden.

Das Spannungsverhältnis von Distanz und Emotion bildet den Grundtenor der frühen Bilder. In der zweiten Werkphase läßt sich zunächst feststellen, daß eine wichtige Prämisse bezogen auf den Aufbau von Distanz verändert, ja quasi umgekehrt ist. Bei den Landschaften, Porträts und Stilleben führte der Weg vom scheinbar einfachen Erkennen zu einer Verriegelung und damit zur Abweisung des Betrachters. Dieses gewissermaßen verborgene Motiv, um das sich ihr Schaffen drehte, wird nun in anderer Ausprägung ganz offensichtlich. Es ist die Distanz zum erkennbaren Gegenstand und klassischen Motiv, mit der man zuerst konfrontiert wird. Auch wenn es sich um einen Bruch mit damals vertrauten Sehgewohnheiten handelte, ging es der Künstlerin keinesfalls um eine Abweisung des Betrachters. Ein solcher Schluß wäre grundverkehrt. Povòrina wollte unbedingt Aufmerksamkeit für die Themen der Bilder wecken. Dies beweisen nicht zuletzt die Titel der Werke, die den Unterschied zu einer geometrisch-analytischen Abstraktion explizit hervorheben. Distanz ist also nach wie vor ein wichtiges Thema, jedoch nicht länger zum Betrachter sondern zur „Erscheinungswelt“. Die Distanz zum Gegenstand schafft aus der Sicht der Künstlerin Erkenntnis und damit Nähe zu einer spirituellen Wahrheit.

Bei den gegenständlichen Arbeiten korrespondierte die Abweisung des Betrachters mit der Akzentuierung der Fläche und der Vermeidung räumlicher Tiefe. Dieses gestalterische Prinzip den Bildraum betreffend rückt bei den abstrakten Bildern ebenfalls unmittelbar ins Zentrum. Die Abkehr von perspektivischen Darstellungen führt zunächst einmal ohne Umwege zur Fläche und erhebt sie zur *Conditio sine qua non*. Es ist ausführlich beleuchtet worden, mit welchen verschiedenen Mitteln die Künstlerin jedoch in den abstrakten Werken verschiedene Typen von Bildräumen konstruierte. Denn mit der Abkehr von der mimetischen Abbildung boten sich neue Möglichkeiten für die Darstellung von Raum auf der Fläche der Leinwand. Dieses Thema ist in allen drei Werkgruppen von großer Bedeutung. Schon deshalb wird deutlich, daß es der Künstlerin eben nicht um die Negation von Raum und eine rein flächige Darstellung ging, sondern um die Ablehnung

von zentralperspektivischen Ansichten als „Bühne“ für die klassischen Motive der Malerei. Es ist deshalb nicht verwunderlich, daß die Bildräume in den abstrakten Arbeiten bewußt vage, also ohne konkret faßbare Angaben gehalten sind. Auf die Verwandtschaft zu den surrealen Bildräumen von Künstlern wie Salvador Dalí, Max Ernst, Joan Miró aber auch Picasso wurde mehrfach hingewiesen. Jedoch sind es bei ihr keine Traumszenarien, sondern Räume für die Welt des Imaginären, also auch von bewußten Gedanken und Gefühlen. Povòrina äußerte sich selbst nur einmal zu diesem Themenfeld: „Der Raum unserer Bilder, der nicht der illusorische, perspektivische Renaissance-Raum ist, soll auf andere Weise Tiefe und Leben einschliessen, durch das Gebrochen-Gebundene der Formen das Simultane des aufrichtig Lebendigen zeigen.“¹⁸⁸

In der ersten Werkphase Povòrinas fiel das Spannungsverhältnis zwischen der aufgebauten Distanz zum Betrachter und der emotionalen Wirkung der Bilder auf. Diese Differenz löst sich in der zweiten Werkphase auf. Es sind nicht länger zwei verschiedene Pole, deren Unterschiedlichkeit die Aussage der Bilder bestimmt, sondern es gibt eine ebenso klare wie einheitliche Struktur: Die Emotionalität und Subjektivität dominiert und wird von den maßgeblichen Bildelementen getragen: Die Distanz zum Gegenstand schafft den Raum für die Orientierung an der inneren Welt und auf formaler Ebene für die Akzentuierung von Farbe und Linie.

¹⁸⁸ Povòrina, Vorwort zu der Ausstellung (wie Anm.31), S.2.

3.4 Angewandte Kunst statt Isolation

Als ein tiefer und auf lange Zeit folgenreicher Einschnitt in die Werkentwicklung Povòrinas muß die Machtergreifung der Nationalsozialisten gewertet werden – mit allen politischen und kulturpolitischen Veränderungen.¹⁸⁹ Die Einstellung ihrer malerischen Arbeit war ein rigoroser Schritt, der das Maß ihrer Verzweiflung deutlich werden läßt. Ungefähr im gleichen Zeitraum als sie ihre Beschäftigung mit der angewandten Kunst begann, fertigte die Künstlerin eine Serie schwarzweißer Grafik, überwiegend Tuschezeichnungen. Es ist das einzige Mal, daß sie Farbe aus ihren Werken ausklammerte – den Bereich, der bei ihr für Emotionalität und Leben steht. Dies muß als bewußte, vielleicht auch politische Aussage gewertet werden. Ab 1933 finden sich zunächst vereinzelt Zeichnungen in schwarzer Kohle oder Tusche, darunter die zwei Arbeiten, die 1935 in der Zeitschrift „abstraction-création“ abgebildet wurden.¹⁹⁰ Die Reduzierung auf die Kontraste von Schwarz und Weiß deuten den Abschied von der Malerei an. Die insgesamt mehr als ein Duzend erhaltenen Grafiken¹⁹¹ sind eine kompakte Zusammenfassung künstlerischer Positionen, die eindrucksvoll einen Schlußpunkt unter die interessante Werkentwicklung der späten 20er und frühen 30er Jahre setzen. Einige Arbeiten sollen im folgenden kurz besprochen werden. Da die künstlerischen Vorgehensweisen Pov rinas bereits eingehend beleuchtet wurden, wird das Augenmerk hier auf die „farblose“ Umsetzung der Kompositionsprinzipien gelegt.

Für den Bereich der abstrakt-figürlichen Kompositionen steht die Tuschezeichnung „Beschützung schwarz-weiß II“ – sie ist als Reminiszenz an die Werkgruppe zum Thema Mutterschaft und Entwicklung des menschlichen

¹⁸⁹ Siehe dazu „Die Zäsur: Machtergreifung der Nationalsozialisten“, S.68ff.

¹⁹⁰ „Figur C“ (Wv-Nr. Z 131) sowie „Empor wachsend“ (Wv-Nr. Z 132), abgebildet in: abstraction-création (wie Anm.94), S.24.

¹⁹¹ Es handelt sich zudem um folgende Arbeiten: Wv-Nr. Z 133-140 sowie P 83-86.

Lebens zu sehen¹⁹². Das zu Beschützende ruht eingebettet im Körper einer Figur, die weder Tier noch Mensch ist. Im Zentrum zeigt es als Ei die Urform des Lebens. Jedoch wird diese Form dadurch zurückgenommen, daß sie zugleich die Pupille eines Auges bildet, in sechs verschieden gestalteten Hüllen ruhend. Povòrina setzt bei dieser Arbeit überwiegend auf die Wirkung der starken Kontraste zwischen Schwarz und Weiß. Hier sind ornamentale „Bordüren“ ein wichtiges gestalterisches Moment, die beispielsweise als Hüllen das Auge umschließen. Sie schaffen Abgrenzungen ohne Farbe oder Graustufen. Ein Beispiel für die Gestaltung dieser Bordüren sind leiterähnliche Strukturen, also die Kombination von senkrechten und horizontalen Linien, die beispielsweise auch bei den kolorierten Lithografien Povòrinas zu finden sind. Die ganze Figur wird von zwei zusätzlichen Umrißlinien umgeben, die als Ganzes gesehen ebenfalls einen ornamentalen Charakter aufweisen. Es fällt auf, daß die Künstlerin dabei eine exakte Arbeitsweise vermied, ja sogar bewußt nachlässig Linien zog oder Formen aussparte. Dies ist ein Grund dafür, daß dieses Verfahren nie dekorativ oder kunstgewerblich wirkt. Neben den Bordüren sind es zudem Schraffuren, die Povòrina einsetzte, um Abgrenzungen vorzunehmen. An nur zwei Stellen der Komposition verwendete sie dagegen gemischte Grautöne: Eine der Hüllen um das Auge wird durch einen ganz hellen wäßrig-grauen Rand gebildet, ganz nahe am reinen Weiß. Der zweite Grauwert ist dagegen sehr dunkel und dominiert die Komposition, denn er bildet den Hintergrund. Povòrina setzte hier die Gestaltung der Fläche durch einen monochromen, jedoch bewußt wolkeigen und nicht einheitlichen Farbauftrag ein. Als Beispiele für dieses Verfahren wurden bereits Arbeiten wie „Kobold“ oder „Finstere Gewalt“ genannt.¹⁹³

¹⁹² „Beschützung schwarz-weiß II“ (Wv-Nr. Z 140). Eine enge Verwandtschaft besteht zu der einige Jahre früher entstandenen Mischtechnik „Beschützung“ (Wv-Nr. P 49) sowie zu Bildern wie „Mutterschaft“ (Wv-Nr. G 124) und „Befruchtung“ (Wv-Nr. G 123). Siehe dazu auch: „Weibliche Themen in den Bildern Povòrinas“ S.257ff.

¹⁹³ Zu dieser Art der Hintergrundgestaltung sowie den angeführten Beispielen siehe S.159ff.

Während Schraffuren in praktisch allen Arbeiten dieser Serie eine Rolle spielen, verwendete Povòrina die ornamentalen Bordüren ansonsten nur selten. Unterschiedliche Flächen und Bildbereiche werden fast ausschließlich durch eine dichte oder gelockerte Anzahl von Linien definiert. Auch dabei gilt, daß Povòrina Genauigkeit vermied und vielfach Kritzeleien als gestalterische Mittel einsetzte, beispielsweise bei der Tuschezeichnung „Schwarz-Weiß III“¹⁹⁴. Manche Arbeiten erinnern durch die Behandlung abgedunkelter Flächen an Kupferstiche, so auch „Schwarz-Weiß IV“¹⁹⁵. Die Gestaltung basiert auf dem Prinzip der Schichtung von Flächen und ist ohne erkennbaren gegenständlichen Bezug.¹⁹⁶ Die verschiedenen geometrischen und wenigen organischen Formen sind durch ungewöhnlich exakte Umrißlinien definiert und unterschiedlich dichte Schraffuren abgegrenzt. Die Flächen selbst sind bei den dunklen Zonen durch Aussparungen, bei den hellen durch angedeutete Schraffuren wechselseitig verankert. Es handelt sich dabei um Linien in verhältnismäßig weitem Abstand, die nur im Kontext als Zitate der Schraffuren verstanden werden können. Sie markieren aufgrund ihrer Anordnung die Formen von Dreiecken. Der Kontrast von Schwarz und Weiß wird durch diese Verankerungen noch stärker herausgehoben und so zu einem zentralen Thema der Arbeit. Dies ergänzt das zugrundeliegende Motiv, nämlich das Schichten von Flächen, bei denen die genaue Position im Raum verunklärt ist. Tritt aufgrund der Helligkeit Weiß nach vorne, so muß der Betrachter bei genauerem Hinsehen feststellen, daß die schwarze Fläche davor angeordnet ist und das Weiße eigentlich zurückdrängt. Wie bei der zuvor besprochenen Grafik geht Povòrina auch hier auf die Möglichkeiten der Schwarzweiß-Darstellung ein und findet neue Formulierungen für eine der gestalterischen Fragestellungen, mit denen sie sich

¹⁹⁴ „Schwarz-Weiß III“ (Wv-Nr. Z 135). Bei dieser Arbeit handelt es sich um die Wiederaufnahme eines Motivs von 1934, nämlich „Figur C“ (Wv-Nr. Z 131).

¹⁹⁵ „Schwarz-Weiß IV“ (Wv-Nr. Z 136)

¹⁹⁶ Dies steht im Zusammenhang mit der dritten Werkgruppe der abstrakten Arbeiten Povòrinas. Siehe dazu „Vexierspiele zwischen Fläche und räumlicher Tiefe“ S.181ff.

über einen längeren Zeitraum beschäftigte. Darin liegt die Bedeutung dieser Serie, denn bei den meisten der Blätter lassen sich solche Erweiterungen oder Modifikationen erkennen. Das gilt beispielsweise auch für das Verhältnis zwischen Linie und Fläche, das in verschiedenen Arbeiten angesprochen wird. Es fällt auf, daß Povòrina die Lösung der Linie von der Fläche zurücknimmt und damit auch deren Dominanz in Zweifel zieht. Dies belegt beispielsweise die Arbeit „Schwarz-Weiß V“¹⁹⁷, bei der Linien zur Definition von Flächen eine maßgebliche Rolle spielen. Auch bei freieren Umsetzungen, wie der etwas früher entstandenen Mischtechnik „Wachsendes“¹⁹⁸, sind die Linien nicht mehr so unabhängig wie in den frühen 30er Jahren. Sie sind hier nicht einer definierten Form, wohl aber dem Motiv untergeordnet und beschreiben das zur Sonne gerichtete Wachsen von Kräften in der Natur.

Die Gestaltung von Stoffen

Diese Werkgruppe Povòrinas markiert das Ende ihrer Tätigkeit als Malerin für einen Zeitraum von beinahe zehn Jahren. Bei der Betrachtung der kunsthandwerklichen Arbeit vor und auch während des Krieges muß berücksichtigt werden, daß sie einem ganz klaren Zweck diene. Povòrina wollte zum Lebensunterhalt der Familie beitragen und entsprechend ihre Arbeiten auch verkaufen. Sie orientierte sich also ganz bewußt am Markt und auch an dem Geschmack potentieller Kunden, beispielsweise aus dem Kreis der Gedok-Frauen.¹⁹⁹ Dies zeigen vor allem die mit gegenständlichen Motiven verzierten Tischsets und Dekorationen, auf die noch eingegangen werden wird. Doch die Beschäftigung mit abstrakten ornamentalen Mustern bot ihr die Möglichkeit, nach neuen Gestaltungsideen in der angewandten Kunst zu

¹⁹⁷ „Schwarz-Weiß V“ (Wv-Nr. Z 137)

¹⁹⁸ „Wachsendes“ (Wv-Nr. P 83)

¹⁹⁹ Povòrina bemühte sich um eine Position als Stoffdesignerin und führt in einem Briefentwurf an einen Fabrikanten an, daß sie sich in Paris ausführlich mit der aktuellen Mode beschäftigt habe. Abschrift eines Briefes ohne Anschrift und namentliche Anrede vom 18.5.38, Hamburger Staatsarchiv E20.

suchen. Hier konnte sie Erprobtes einsetzen und variieren. Wenn man von einer Zäsur im Werk spricht, so bezieht sich dies vor allem auf die Schwierigkeiten zwischen Anknüpfung und Neuorientierung nach dem Ende der Nazidiktatur.²⁰⁰ Dies scheint für die Künstlerin ein größeres Problem gewesen zu sein als die Hinwendung zur angewandten Kunst, denn ihre Einstellung zu einer zweckorientierten Kunst kann man als pragmatisch bezeichnen. „Es gibt kein ‚Kunstgewerbe‘, doch Kunsthandwerk. Es ist dann keine Kunst, sondern Handwerk. Geschmackvoll, gekonnt. Es gibt angewandte Kunst (Porträt im Auftrag gehören meist auch zu ihr). Sie ist gebunden durch den Gegenstand, den sie schmückt, durch ihn bestimmt. Durch sein Material, Form, Gebrauchsart. Trotzdem kann da die Darstellung, das Ornament – Kunst sein. Figurative Darstellung u. Ornament, also womöglich Nichtfiguratives, sogen. abstraktes, können beide gleich grosse Kunst sein. Es gibt kleine Kunst u. grosse. Es sind der Stufen viele.“²⁰¹

In der Zeit zwischen 1935 bis vermutlich 1943 entstanden die Stoffdrucke Povòrinas, von denen eine Mappe mit einigen fertiggestellten Arbeiten sowie zahlreichen Probedrucken erhalten ist. Außerdem konnte sie eine Reihe von Druckstöcken aus Holz sowie Linolplatten aufbewahren sowie eine zweite Mappe mit Probedrucken auf Papier. Insgesamt sind es rund vierzig verschiedene Motive in unterschiedlichen Realisierungen, die einen relativ guten Überblick über die verschiedenen Facetten dieser Werkgruppe erlauben.²⁰² Im wesentlichen gibt es zwei verschiedene Vorgehensweisen, die bei der Gestaltung der Stoffe auffallen. Zum einen entwarf Povòrina Ornamente für Gebrauchstextilien von Tischdecken und Sets bis hin zu Accessoires wie Schals oder Damenkrawatten. Die Ornamente bewegen sich zwischen Gegenständlichkeit und Abstraktion – beispielsweise finden sich häufig stilisierte Tiermotive. Zum anderen arbeitete die Künstlerin an großflä-

²⁰⁰ Siehe dazu „Die Rückkehr zu den Gegenständen – Ein Intermezzo“, S.210ff.

²⁰¹ Povòrina, ohne Titel (wie Anm.103) S.2.

²⁰² Selbstverständlich ist diese Werkgruppe nicht komplett erhalten. Verkäufe und Werkverluste müssen auch hier angenommen werden.

chigen Gestaltungen für Stoffe durch den Rapport von Mustern. Die Umsetzung dieser überwiegend abstrakten Entwürfe war erheblich komplexer und im Druck aufwendiger. Einzig die kleineren Decken oder Taschentücher mit Bordüren waren in dieser Technik für eine Hausdruckerei geeignet. Aus meiner Sicht belegt die Beschäftigung mit dieser Art der Gestaltung ihr Interesse an einer Zusammenarbeit mit der Industrie als Stoffdesignerin.

Es liegt auf der Hand, daß man textile Kunstwerke wie Wandbehänge oder ähnliches im Œuvre Povòrina nicht findet, denn es waren auch wirtschaftliche Gründe, die sie zum Arbeiten mit Stoffen veranlaßten. Die Orientierung am Nutzen und Verkaufswert war für sie mit dieser neuen Technik verbunden, nicht die Suche nach neuen Wegen in der freien Kunst.

Stoffdrucke mit Ornamenten

Bei den Stoffdrucken fällt auf, daß Povòrina sich offenbar nicht an anderen Künstlern orientierte – beispielsweise aus dem Umfeld des Bauhauses. Sie zog ihre Anregungen aus der Kunst anderer Völker. Diese Vorgehensweise zeigt Parallelen zu ihrem bis dahin einzigen Exkurs in Sachen Kunsthandwerk: dem Aufenthalt in dem kunstgewerblichen Zentrum in der Ukraine im Jahr 1913. Povòrina hatte dort, basierend auf alten kunsthandwerklichen Erzeugnissen der Region, Entwürfe für Alltagsgegenstände entwickelt.²⁰³ Bei den Stoffen ließ sich die Künstlerin von der Volkskunst verschiedener Kontinente anregen. So finden sich Anklänge an afrikanische und asiatische Motive vor allen in den stilisierten Tierdarstellungen sowie den abstrakten Ornamenten.²⁰⁴ Die mehr oder bewußt weniger realistische Abbildung von Tieren ist eine der zentralen Themengruppen bei den Stoffen Povòrinas, sowohl im Bereich Mode als auch Dekoration. Es sei daran erinnert, daß sie schon einmal in einer Übergangszeit – nämlich während der Lösung vom

²⁰³ Siehe dazu: „Der Aufenthalt in Wjatka“, S.26ff.

²⁰⁴ Tatiana Ahlers-Hestermann wies darauf hin, daß ihre Mutter in dieser Zeit Bücher mit Volkskunst suchte und nach ihrer Erinnerung viele Anregungen aus einem Band über indonesische Stoffdrucke zog.

Gegenstand – eine wichtige Rolle spielten. Auf der Suche nach Möglichkeiten, ihren Arbeiten einen dekorativen Charakter zu geben, fand die Künstlerin erneut zu diesen Motiven. Die Vorzeichen sind selbstverständlich in den beiden Phasen ganz andere: Um 1930 war es darum gegangen, bekannte Symbole abstrahierend umzusetzen und so die Imagination des Betrachters in eine prinzipiell vorgegebene Richtung zu lenken. Mehr als zehn Jahre danach versuchte Povòrina sich selbst und ihrer künstlerischen Entwicklung prinzipiell treu zu bleiben, jedoch auf die Interessen eines zahlenden Publikums ausgerichtet. Sie wollte nicht in die Situation ihres Mannes kommen, in Porträts den Zeitgeschmack zumindest reflektieren zu müssen.²⁰⁵ Stilisierte Tiere boten ihr die Möglichkeit, sich in veränderter Form mit Motiven des Lebens auseinanderzusetzen und durch den starken Einsatz geschwungener Linien und Formen zugleich ansprechende Dekorationen zu schaffen. Bei manchen Arbeiten fällt eine unterschiedliche Gewichtung zwischen der Orientierung an Themen und dem dekorativen Wert auf. Dies kann beispielsweise der Vergleich von zwei kleinformatigen Drucken verdeutlichen: Der Holzschnitt „Fabelwesen“ zeigt drei oder vier figürliche Darstellungen, die nicht konkret als Tier oder Mensch zu benennen sind.²⁰⁶ Bestimmte signifikante Formen stellen Tierbeine, Augen und Fischschwanz dar – ebenso wie ein reduziertes menschliches Gesicht – doch lassen sich die Wesen nicht genau identifizieren. Die Formen scheinen im unteren Teil der Darstellung in Bewegung zu geraten und erlauben so die Assoziation zu metamorphotischen Prozessen. Bei diesem Druck fällt die Nähe zu den Motiven der frühen 30er Jahre auf.

Dem gegenüber stehen Arbeiten wie die „Mythologische Figur mit Fisch“, die von der Künstlerin in zwei Fassungen entworfen wurde und eine deut-

²⁰⁵ Friedrich Ahlers-Hestermann schuf definitiv keine nationalsozialistische Kunst, doch Porträts von Jungen in Uniform finden sich auch in seinem Werk.

²⁰⁶ „Fabelwesen“ (Wv-Nr. St 11-13)

liche Anlehnung an südostasiatische Volkskunst zeigt.²⁰⁷ Abgebildet ist ein Mann mit Helm und einer Fahne in der Hand, der auf einem überdimensional großen Fisch reitet. In den beiden Fassungen sind die Figuren so angelegt, daß sie sich gegenüberstehen können und im Prinzip Portalfiguren darstellen, die den „Weg“ eines Betrachters säumen. Die Figuren sprechen auf diese Art die Imagination und Phantasie an, nicht wie bei den „Fabelwesen“ aufgrund ihrer verborgenen Erscheinung. Reiter und Fisch sind wirklichkeitsnah dargestellt, wenngleich sie eben nicht aus einem realistischen Zusammenhang entnommen sind. Betrachtet man die gestalterische Ebene, so ist die geschlossene Form der Darstellung bei den beiden Figuren auffällig. Nahezu alle Formen sind geschwungen und teilweise durch eine weiße Kontur zusätzlich akzentuiert. Durch diese gestalterischen Mittel ergibt sich eine ornamentale Wirkung des Linolschnitts, die einer Vignette ähnlich ist. Der dekorative Aspekt tritt hier viel stärker in den Vordergrund als bei den „Fabelwesen“, die viel eher noch ihrem Verständnis nach der freien Kunst zuzuordnen sind.

Die „Mythologischen Figur mit Fisch I“ zeigt, daß Povòrina eine Nutzung als Tischschmuck vorgesehen hatte. Der etwas dickere, aufgerauhte Stoff des Deckchens läßt auch an eine Verwendung als Untersetzer denken. Die Gebrauchsspuren an diesem und anderen gestalteten Stoffen sind ein zusätzlicher Beleg dafür, daß die Künstlerin keine Scheu hatte, Gegenstände für den Alltag zu fertigen. Bei den Stoffen mit den „Fabelwesen“ fällt auf, daß die erhaltenen Probedrucke alle auf kostbaren Materialien wie Chiffon oder Seide ausgeführt wurden, also vermutlich für Kleidung bzw. Accessoires geplant waren. Diese Unterscheidung zwischen freieren Entwürfen für die Mode und gegenständlichen für den Bereich der Heimtextilien ist charakteristisch für ihre kunsthandwerkliche Arbeit.

²⁰⁷ „Mythologische Figur mit Fisch I“ (Wv-Nr. St 7) und „Mythologische Figur mit Fisch II“ (Wv-Nr. St 8)

Gestaltete Accessoires

Es waren vor allem Schals, Damenkrawatten und kleinere Einstecktücher, die Povòrina als modische Accessoires entwarf und fertigte. Bei den erhaltenen Stoffen ist deutlich zu sehen, daß sie Wert auf den individuellen Charakter der Textilien legte. Durch den Versatz von Mustern, eine unterschiedliche Farbigkeit von Ornamenten oder auch die Kombination von Druck und Stoffmalerei akzentuierte sie das Handwerkliche und damit auch das Einzigartige eines jeden Entwurfs. Bezüglich ihrer Modeentwürfe sagte Povòrina, daß sie ihre Aufenthalte in Paris genutzt habe, sich über Stoffe und Gestaltung zu informieren. Direkte Referenzen an bekannte französische Modemacher finden sich jedoch nicht. Ein gutes Kenntnis der modischen Trends kann bei Povòrina vorausgesetzt werden, da sie sich zeitlebens für Kleidung und damit die Inszenierung der Persönlichkeit interessierte. Sie nutzte ihre Reisen immer auch zum Einkaufen und berichtete in den Briefen darüber. Diese Leidenschaft Povòrinas wird deutlich, wenn man ihre zahlreichen Porträtfotos betrachtet. Sie nahm für die Fotos unterschiedliche Posen ein – vorzugsweise die der mondänen Dame – mit paillettenbesetzten Stolas, Pelzkragen, Perlenketten und fast immer mit extravaganten Hüten. Selbst auf den Atelierfotos von Hannes M. Flach, die sie als Künstlerin bei der Arbeit zeigen, gibt es diese Selbstinszenierung.

Bei den Stoffdrucken für modische Accessoires ist zum einen ihr eigener Kleidungsstil und Geschmack zu erkennen, zum anderen die Weiterführung abstrakter Gestaltungsprinzipien. Dies ist von vorrangigem Interesse. Wie bei den Mischtechniken setzt die Künstlerin verstärkt auf die Wirkung von Gegensätzen: So kontrastieren bei den Damenkrawatten organische mit fest abgegrenzten geometrischen Formen. Das Motiv des in zahlreichen Fassungen erhaltenen „Zierbands mit Blättern“ besteht aus vier Teilen, die Povò-

rina als einzelne Druckstöcke anfertigte.²⁰⁸ Es handelt sich um massive Rechtecke unterschiedlicher Formate, die sie abwechselnd in Rot und Blau auf die Stoffbänder druckte. Die kompakte Wirkung kommt durch die intensive Farbe zustande; die Ornamente sind dagegen überwiegend zarte Linien mit unregelmäßigen Verdickungen. Lediglich ein Ornament unterhalb der Mitte ist so ausgearbeitet, daß die Grundfarbe des Stoffes durch die Aussparung in der Farbe zum Vorschein tritt und die hellen Formen als Blätter auszumachen sind. Als Gegensätze sind also geometrische und organische Formen eingesetzt, ebenso wie kompakte Farbigkeit und zarte Linien. Es handelt sich um komplementäre Farben, denn dem Rot ist Gelb beigemischt und auch das Blau ist ein Mischton. Diese Farbkombination ist eine bevorzugte bei den Stoffdrucken, wobei die Töne variieren, nicht zuletzt abhängig von dem verwendeten Stoff.

Ein weiteres Beispiel einer Damenkrawatte ist das „Zierband mit abstrakten Ornamenten“, das in der Gestaltung weniger geometrisch ist.²⁰⁹ Auch hier besteht der Druckstock aus insgesamt fünf einzelnen Ornamenten, die in unterschiedlicher Weise als Rapport angeordnet werden konnten. Während es sich bei der oben beschriebenen Damenkrawatte überwiegend um feine, etwas unruhige Muster handelte, sind sie hier klar und deutlich strukturiert. Die Künstlerin verzichtete auf Rahmen oder Farbblöcke, so daß die Konturen der Ornamente gleichzeitig den Abschluß der Verzierung darstellen. Gegensätze sind auch bei dieser Arbeit als wichtiges Gestaltungsprinzip zu erkennen: Einer großen geschwungenen Form, die entfernt an stilisierte Flammen erinnert, stehen kleinteilige gegenüber. Sie sind weniger geometrischen Formen verwandt als vielmehr kalligrafischen Elementen. So bildet ein Viertel eines Kreisbogens den Anfang und das Ende des gesamten Ornamentes, dazwischen befindet sich in der Mitte ein aus den beiden

²⁰⁸ „Zierband mit Blättern“ (Wv-Nr. St 48-51)

²⁰⁹ „Zierband mit abstrakten Ornamenten“ (Wv-Nr. St 52-61)

Bögen zusammengesetztes „X“. Wie bei dem oben beschriebenen Zierband arbeitete die Künstlerin auch hier mit dem Komplementärkontrast Orangerot und Blau. Ganz unterschiedlich sind jedoch die Mittel, mit denen die Kompositionen zusammengehalten werden: Bei dem „Zierband mit Blättern“ sind es die kompakten Rechtecke, die zusammengesetzt die Form des Bandes aufnehmen. Die Strukturierung der Ornamente ist bei dem zweiten Zierband wesentlich komplexer. Durch den Rapport ergeben sich zwei große kalligrafische Elemente in der Form des Buchstabens „S“. Da jedoch die einzelnen Ornamente alle klar zu erkennen sind, tritt diese gesamte Form nicht in den Vordergrund. Diese Arbeit ist ein Beispiel für Povõrinas Interesse an raffiniertem Versatz von Mustern.

Die Beschäftigung mit Gegensätzen als kompositorische Grundidee ist ein Kennzeichen dieser Werkgruppe. Die These, daß die Modeentwürfe eine größere Nähe zu der Arbeit der frühen 30er Jahre zeigen als die anderen Stoffdrucke, läßt sich zudem durch weitere Beobachtungen stützen. Povõrina setzte beispielsweise eine Technik ein, die sie bei den Lithografien aus der Zeit um 1933 erprobt hatte: Sie kolorierte die gedruckten Formen individuell von Hand. Erhalten ist der „Schal mit Augenornamenten“, bei dem sie dieses häufig verwendete Motiv der frühen 30er Jahre für die Modeentwürfe aufgriff.²¹⁰ Dabei handelt es sich um ein Ornament, das Augen – unterschiedlich abstrahiert – zu einem dichten, dekorativen Gebilde in der Form eines auf der Spitze stehenden Quadrats zusammenfaßt. Der Linolschnitt ist das „Gerippe“, das von der Künstlerin in unterschiedlichen Farben und Ausführungen koloriert wurde. Ein Ornament ist orangerot, das andere blau, so daß erneut der beschriebene Komplementärkontrast zum Tragen kommt. In die Drucke fügte die Künstlerin mit Stofffarbe vor allem Linien und kleine geometrische Farbflächen ein und erzielte so einen unterschiedlichen Charakter der Ornamente. Während sie bei dem orangeroten mit einer Verdichtung zur Mitte hin arbeitete, zeigt das blaue durchgängig

²¹⁰ „Schal mit Augenornamenten“ (Wv-Nr. St 46)

eine dichte Farbigkeit und erscheint so schwerer. Außerdem sind die Ornamente verschieden ausgerichtet, so daß die Augen im Falle der blauen Variante auf der Spitze stehen und weniger klar als gegenständliche Elemente zu erkennen sind. Der Unterschied zu den Mischtechniken der frühen 30er Jahre liegt vor allem darin, daß Povòrina stärker auf eine dekorative Wirkung setzt. So ist der Aufbau des Ornaments symmetrisch und die Komposition kompakter als bei den freien Arbeiten auf Papier.

Andere Gestaltungsideen abstrakter Ornamente finden ebenfalls ihren Wiederklang in den Modeentwürfen. Als weiteres Beispiel soll der „Schal mit pflanzlichen Ornamenten in Ovalen“ dienen, der nur einmal gedruckt auf hellblauem Chiffon erhalten ist.²¹¹ Auch hier befinden sich die Ornamente an den Enden des Schals, mit der Variation, daß eines um 180 Grad gestürzt wurde. Ein Teil der einzelnen Formen, die das gesamte Ornament bilden, ist rot, der andere gelb. Der Bezug zu den frühen 30er Jahren läßt sich vor allem durch die geschwungenen biomorphen Elemente herstellen. Parallelen gibt es zu Werken wie „Sturm“ oder „Getroffen“, bei denen die entsprechenden Bildelemente ebenfalls kompakt und monochrom angelegt sind²¹². Auch hier läßt sich feststellen, daß die Künstlerin Technik und Zweck der Arbeit auf Stoff berücksichtigt und den dekorativen Charakter betont hat. Der Vergleich mit dem Gemälde „Sturm“ macht dies besonders deutlich: Die teilweise beinahe identischen Elemente sind hier Teil einer Inszenierung, die durch den Einsatz von Farben und Formen die Aussage des Bildes prägen. Die zu Ovalen gebündelten Formen des Stoffdrucks legen dem Betrachter dagegen keine Lesart nahe, die pflanzlichen Elemente sind reine Dekoration.

Untypisch ist eine kleine Werkgruppe von Taschen- bzw. Einstecktüchern, mit denen sich Povòrina entschieden von den oben beschriebenen Ausdrucksformen entfernte. Die Linolschnitte fallen durch ihre kleinteiligen

²¹¹ „Schal mit pflanzlichen Ornamenten in Ovalen“ (Wv-Nr. St 45)

²¹² „Sturm - bewegt“ (Wv-Nr. G 128); „Getroffen“ (Wv-Nr. G 136)

Muster auf, die wie eine Bordüre aus einem massiven dunklen Rahmen herausgearbeitet sind. Es handelt sich insgesamt nur um zwei verschiedene Motive, die in unterschiedlicher Weise und unterschiedlichen Farben auf Stoff realisiert wurden. Bei dem „Taschentuch mit geometrischer Bordüre“ sind es Quadrate, Rechtecke, Punkte und Halbkreise, die versetzt in regelmäßiger Anordnung das Muster bilden.²¹³ Den oberen und unteren Rand der Bordüre markiert eine Zickzacklinie, die zur Mitte des Tuches zugleich den Abschluß der farbigen Fläche definiert. Die weiße Mitte wird dadurch zu einer gestalteten Form, die an das bereits besprochene Augenornament erinnert. Es ist nicht allein das Geometrische, sondern auch die strenge Anordnung, die dieses Motiv so sehr von den anderen Arbeiten der Zeit unterscheidet. Die künstlerische Handschrift Povòrina ist hier praktisch nicht zu erkennen. Anders bei dem zweiten Entwurf²¹⁴: Zwar ist der Aufbau sehr ähnlich, doch Art und Versatz der Ornamente zeigen eine größere Nähe zu den anderen Stoffen der Künstlerin. Auch bei den Tüchern mit „Bordüren aus Strichen und Kreisen“ ist der Aufbau so, daß aus einem breiten farbigen Rahmen feine Muster herausgearbeitet sind. Doch erinnern sie an die Strukturen, die in zahlreichen Stoffen, grafischen Arbeiten und auch Bildern Bewegung in Formen bringen. Als Beispiel innerhalb der Gruppe der Stoffe sei hier stellvertretend die eingangs erwähnte Arbeit „Fabelwesen“ genannt. Diese Krakelüren und kleinen, teilweise auch geometrischen Formen emanzipieren sich hier zu der eigenständigen Gestaltung einer Bordüre. Ein solches Herausheben von eigentlich untergeordneten Elementen ist nicht untypisch für Povòrina. Ausführlich wurde ja auf die Dominanz der Linien in einer bestimmten Werkphase hingewiesen. Bezogen auf die Stoffdrucke ist zudem wichtig, daß Povòrina den Rapport des Holzschnitts zu einer quadratischen Form besonders raffiniert umsetzte: Die wie zufällige Kritzeleien wirkenden Linien kehren unauffällig in einer klaren Reihenfolge

²¹³ „Taschentuch mit geometrischer Bordüre“ (Wv-Nr. St 64-67)

²¹⁴ „Bordüren aus Strichen und Kreisen“ (Wv-Nr. St 69-70)

wieder. Auf jeder Seite des quadratischen Rahmens sind zwei Streifen aneinandergesetzt, die Ecken sind separate Druckstöcke, die innerhalb des Musters die gleichen Übergänge aufweisen.

Heimtextilien

Die überwiegende Anzahl der erhaltenen Stoffdrucke sind Tischsets oder kleinere Decken für den Hausgebrauch. Es gibt keine Aufzeichnungen Povòrinas über Einnahmen aus den Stoffdrucken, doch liegt es nahe, daß diese Stoffe in kleinem Format und mit konkretem Nutzen sich zu günstigen Preisen gut verkaufen ließen. So fehlt hier der Aspekt der individuellen Gestaltung gänzlich; die erhaltenen Exemplare eines Motivs unterscheiden sich allenfalls in der Farbe von Stoff und Druck. Mit ihren zum großen Teil sehr gegenständlichen Motiven sind die Tischsets weniger typisch für die Formensprache Povòrinas. Die Orientierung am Nutzen ist hier besonders deutlich zu erkennen. Es sollten gefällige „Alltagsmotive“ sein, die zu einem gedeckten Tisch und einem guten Essen passen. Bei den Sets „Hommage an Rissen“ kommt ein weiterer Aspekt hinzu.²¹⁵ In Rissen lebten Sammler und Freunde von Povòrina und Ahlers-Hestermann. Es ist vorstellbar, daß die Künstlerin die Sets um die Zeit der Emigration der jüdischen Familie fertigte und mit dieser Arbeit an die Besuche erinnern und sich für die Tage in Rissen bedanken wollte. Sie zeigen die Idylle des unbeschwerten Lebens mit dem zentralen Motiv eines Tennis spielenden Paares sowie Musikinstrumenten, Tieren und Pflanzen. Eine in solchem Maße gegenständliche Arbeit mit narrativen Elementen sucht man im Werk Povòrinas ansonsten vergeblich. Die verschiedenen Motive sind überwiegend mit dünnen Umrißlinien realisiert, die in ihrer Leichtigkeit die unbeschwerte Stimmung der vergangenen Zeit spiegeln.

²¹⁵ „Hommage an Rissen“ (Wv-Nr. St 28-29)

Auch ohne einen solchen direkten thematischen Bezug sind die anderen Tischsets reich an gegenständlichen Darstellungen und ornamentalen Formen. Als Beispiel dafür kann der Linolschnitt „Gartenmotive“ dienen, der in zahlreichen Exemplaren unterschiedlicher Farben und Stoffe als Sets sowie in zweifachem Rapport als Tischdecke erhalten ist.²¹⁶ Außerdem verwendete die Künstlerin isolierte Einzelmotive für die Anfertigung passender Servietten. Der Grad der Abstraktion der verschiedenen Gartenmotive variiert dabei: Schlangen und Vögel sind teilweise eindeutig zu erkennen, doch gibt es auch tierische Wesen, die sich in metamorphotischen Formen zwischen den Gattungen bewegen. So schmückt jede der vier Ecken ein Wesen mit Vogelkopf und Schwanzfedern, das in der ganzen Gestalt einem Fisch ähnelt. Ein anderes Wesen hat einen Kopf und zwei Vorderbeine, doch in der Verlängerung des Rückens Formen, die leicht an Federn, vielmehr jedoch an Blätter erinnern. Des weiteren gibt es die konkrete Abbildung von Bäumen und Pilzen sowie drei gekreuzte Werkzeuge der Gartenarbeit. Es fällt auf, daß die Künstlerin in der ornamentalen Gestaltung keinen Unterschied zwischen den mehr oder weniger gegenständlichen Formen machte. So sind die Schlangen ebenso verzierendes Beiwerk wie die kleinen pflanzlichen Formen. Bei dem Rapport werden sie sogar selbst zum Ornament, denn in der Verdopplung tritt die gegenständliche Abbildung zurück. Es bleibt eine geschlängelte Form, die die Motive zu einer Einheit verbindet. Der kunsthandwerkliche Charakter der Arbeit ist schon deshalb klar zu erkennen, daß es ein Bildthema mit großem Motivreichtum gibt, jedoch ohne inhaltliche Aussage. Die Elemente zwischen tierischen und pflanzlichen Formen zeigen sich hier mehr denn je als reiner Schmuck, der gefallen soll. Es sind wie bei zuvor besprochenen Drucken auch hier die kunstvoll geschwungenen Formen, die diese Aufgabenstellung besonders erfüllen. Die Linie dient ganz klar dem Umriß der verschiedenen Gegenstände, die im Inneren durch dünne Linien belebt werden. Auch diese orientieren sich am Motiv und

²¹⁶ „Gartenmotive“ (Wv-Nr. St 15-27)

zeigen Fasern, Federn oder Strukturen an. In der Anordnung der Bildelemente ist die Künstlerin zu erkennen, denn Povòrina setzte auf Symmetrie, ohne sich jedoch sklavisch daran zu halten.

Die Konzentration auf Formen und Umrisse zur Gestaltung der Stoffe zeigt sich ferner bei dem Entwurf und Probedruck mit mythologischen Tiermotiven, der vermutlich ebenfalls für Tischsets bestimmt war.²¹⁷ Dabei erprobte die Künstlerin die Trennung von Form und Linie in ganz anderer Weise als bei den druckgrafischen Werken der frühen 30er Jahre. Hier sind die verschiedenen Tiere von stilisierten Farbflächen umgeben, die zwar deren Form wiederholen, jedoch ohne die „Zeichnungen“ darin schwerlich zu erkennen wären. Den dünnen weißen Linien in den Farbflächen kommt eine ganz andere Aufgabe als bei den bereits besprochenen Stoffdrucken zu, jenseits der Beschreibung von Strukturen: Sie definieren das Motiv aus der Farbfläche heraus. Ähnlich war die Vorgehensweise bei den Stoffdrucken „Hommage an Rissen“, jedoch entsprachen die Farbflächen dabei nicht den Formen der Motive.

Die Sets sind aufgrund des Formats und der Motive auch in Probedrucken eindeutig in ihrem Verwendungszweck zu erkennen. Anders ist dies bei einer kleinen Werkgruppe mit Motiven, die eine Orientierung an afrikanischer Kunst zeigen.²¹⁸ Hier sind wenige „fertige“ Produkte erhalten wie beispielsweise das Seidendeckchen mit „Fabelwesen (afrikanisch)“.²¹⁹ Bei den meisten Motiven sind nur Probedrucke vorhanden, die beispielsweise an eine Verwendung als Kissenbezüge, Läufer oder Deckchen denken lassen und so der Gruppe der Heimtextilien zugeordnet werden. Auffällig ist, daß die Künstlerin für diese kleine Werkgruppe die Farbe Braun wählte, wäh-

²¹⁷ „Entwurfszeichnung Tischset mit mythologischen Tiermotiven“ (Wv-Nr. St 118); „Probedruck Tischset mit mythologischen Tiermotiven“ (Wv-Nr. St 119)

²¹⁸ „Afrikanische Motive I“ (Wv-Nr. St 5); „Afrikanische Motive II“ (Wv-Nr. St 6); „Probedruck Afrikanische Motive“ (Wv-Nr. St 72); „Probedruck Afrikanisches Motiv mit Köpfen“ (Wv-Nr. St 71).

²¹⁹ „Fabelwesen, afrikanisch“ (Wv-Nr. St 4)

rend sonst bei den Stoffdrucken Blau dominiert. Dies grenzt die Arbeiten – neben den formalen Ähnlichkeiten – als Gruppe ein. Es soll nur auf zwei Werke eingegangen werden, an denen sich die Gestaltungsweise gut darstellen läßt; dies sind die Stoffe „Afrikanische Motive I“ und „Afrikanische Motive II“. Povòrina entwickelte auch hier eine Möglichkeit zur individuellen Gestaltung, die dennoch seriellen Charakter hatte und so vergleichsweise einfach produziert werden konnte. Die Arbeiten bestehen aus verschiedenen, als Linolschnitt einzeln hergestellten Motiven unterschiedlicher Größe. Sie sind thematisch und stilistisch verwandt, so daß die Künstlerin viele Möglichkeiten der Anordnung finden konnte. Es lassen sich figurative Motive und abstrakte Ornamente unterscheiden. Ungewöhnlich ist das Aufgreifen von menschlichen Gesichtszügen, das im abstrakten Werk Povòrinas ansonsten fast nie zu finden ist. Die größeren Motive der Gruppe weisen alle dieses Kennzeichen auf. Dabei ist interessant, daß stark abstrahierte Formen Gesichtszüge tragen, die ansonsten nur schwer als Körper zu erkennen sind. Bei genauerer Betrachtung lassen sich auch Arme und Hände ausmachen, doch ähneln sie den ornamentalen Formen sehr. In zwei Fällen ist über die Gestaltung der Arme die Auseinandersetzung mit früheren Themen der Mischtechniken erkennbar. Zu nennen sind die im Kontext mit Picassos Einfluß besprochenen Werke „Umschlungen“ und „Schwarze Konturen“.²²⁰ Die Verbindung zu den Themen aus den 30er Jahren wird bei den zwei Motiven zudem auf andere Art und Weise hergestellt: Dargestellt sind metamorphotische Figuren, Zwitter zwischen Menschen und unbestimmten Wesen. Sie bestehen nur aus zwei Armen sowie zwei Köpfen. Povòrina zitiert damit Themen und gefundene Ausdrucksformen²²¹, transferiert sie jedoch in einen anderen Kontext, der vor allem durch ornamentale Formen viel stärker kunsthandwerklich zu nennen ist. Es gelingt ihr, die Zitate so einzuarbeiten, daß kein Bruch entsteht.

²²⁰ Siehe dazu „Vexierspiele zwischen Fläche und räumlicher Tiefe“ S.181ff.

²²¹ Zur Darstellung von Wesen, Menschen und Tieren siehe u.a. „Menschenbilder und Tierdarstellungen“ S.162ff.

Die Gruppe der Heimtextilien mit Tischsets und Deckchen ist mehr als alle anderen Arbeiten nach kunsthandwerklichen Kriterien gestaltet. Doch formale Fragestellungen, die Povòrina als Malerin beschäftigten, finden auch in dieser Werkgruppe ihr Echo. Die Orientierung an dem Verhältnis von Fläche und Linien beispielsweise ist erkennbar, ohne jedoch in den Vordergrund zu treten. Nur mit der Kenntnis der Arbeiten aus den 20er und 30er Jahren lassen sich die Anspielungen verstehen.

Die Rückkehr zu den Gegenständen – Ein Intermezzo

In welcher Art und in welchem Umfang Povòrina während des Krieges arbeitete, läßt sich heute nicht mehr nachvollziehen. Fest steht, daß sie nicht malte, wohl sind aber einige wenige, meist abstrakte Zeichnungen und Mischtechniken erhalten. Vermutlich hat sie überwiegend für sich selbst gezeichnet, ohne besondere Zielsetzung oder Intensität. Diesen Eindruck belegen die Blätter aus der Zeit zwischen 1940 und 1945. Es existieren zudem einige Ausrisse aus einem Skizzenbuch von 1944, die sich mit abstrahierenden Naturformen von Bäumen oder Wurzelwerk beschäftigen.²²² Auch andere erhaltene Arbeiten sind gegenständlich: Aus dem Jahr 1940 stammt die Bleistiftzeichnung einer Blume²²³; undatiert ist dagegen das Porträt einer blonden Frau in Kohle und Pastell, von dem nur bekannt ist, daß die Künstlerin es in Berlin fertigte.²²⁴ Diese Blätter sind deshalb interessant, weil sie erste Hinweise auf eine ganz kurze Werkphase 1945/46 darstellen, in der Povòrina gegenständlich arbeitete. Sowohl die Porträts als auch die Stilleben aus der Nachkriegszeit wirken befremdlich, denn sie fallen aus der Werkentwicklung heraus. Vor allem für die Art der Porträts läßt sich nur schwer eine Erklärung finden. Aus Briefen und Aufzeichnungen geht hervor, daß die Künstlerin in Fischerhude aus wirtschaftlicher Not Bauern und deren

²²² Es handelt sich um die Arbeiten in: Skizzenbuch Nr. 14 (Wv-Nr. Sk 14).

²²³ „Blatt und Blume“ (Wv-Nr. Z 142)

²²⁴ „Frau mit blondem Haar“ (Wv-Nr. P 88)

Kinder porträtierte. Die erhaltenen fünf Porträts gehören vermutlich nicht zu diesen Arbeiten.²²⁵ Sie zeigen Frauen, die für die Zeit elegant gekleidet sind. Irritierend ist nicht nur die übertriebene Farbigkeit, für die es in den Bildnissen der 20er Jahre weder bei den Ölbildern noch den Pastellen Referenzen gibt. Es fällt auf, daß die Gesichtszüge teilweise häßlich, teilweise in einfachster Art dargestellt sind. Wüßte man nicht, daß die Künstlerin eine gute Porträtistin war, würde man ihr ganz einfach fehlendes Können vorwerfen müssen. So aber scheint sich Ablehnung und Unwillen in den Bildern auszudrücken, sei es gegen die Zeit oder den schwierigen Wiedereinstieg in die Malerei. Da jede Erklärung hypothetisch wäre, muß der Hinweis auf die Existenz dieser befremdlichen Arbeiten genügen.

Bei den anderen gegenständlichen Arbeiten aus dieser Zeit handelt es sich um Stilleben. Hier fällt der Rückgriff auf Bildthemen der 20er Jahre auf, denn sie beschäftigte sich erneut mit Blumen und Früchten. Den eher belanglosen Blumenstilleben soll hier keine Aufmerksamkeit geschenkt werden, denn sie scheinen vor allem Fingerübungen gewesen zu sein.²²⁶ Für die Anknüpfung und den Neubeginn in der Malerei nach dem Zweiten Weltkrieg sind dagegen einige Obststilleben von größerem Interesse. Als Beispiel soll die Arbeit „Stilleben mit Obst“ vom Juli 1945 dienen.²²⁷ Auf einem wenig strukturierten, altrosa Hintergrund sind eine Reihe von Obststücken und Blättern arrangiert. Allein eine schwarze Linie verleiht dem Blatt gewisse räumliche Wirkung, denn es deutet die Unterscheidung zwischen einer vertikalen und einer horizontalen Fläche an. Bei den Obststücken und Blättern fällt die Akzentuierung der Umrisse sofort auf, denn die Künstlerin

²²⁵ Folgende Porträts sind erhalten: „Frau mit Handarbeit“ (Wv-Nr. P 98); „Junges Mädchen mit blauem Haarband“ (Wv-Nr. P 95); „Frau mit rotem Kleid“ (Wv-Nr. P 96); „Junges Mädchen mit rosa Bluse“ (Wv-Nr. P 97); „Frau mit rotem Haarband“ (Wv-Nr. P 99).

²²⁶ In einigen Briefen an ihren Mann deutet Povòrina die Schwierigkeiten des Neubeginns an. Siehe dazu „Die letzten Kriegsjahre“ S.84ff. Den Blumenbildern maß sie selbst keine Bedeutung bei. In einem Brief vom 15. Oktober 1945 schrieb sie „Hab' ein kleines Blumenstückchen gemacht. Ob ich's hier lasse? Hab doch nichts an Bildern für Hamburg“ Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

²²⁷ „Stilleben mit Obst“ (Wv-Nr. P 107)

zeigte sie nicht nur in eindeutig geschlossener Form, sondern auch in auffälligen Farben beziehungsweise Kontrasten. Das in Gelb- und Grüntönen gemalte Obst ist beispielsweise rot umrandet und die hellen Blätter schwarz. Die dargestellten Gegenstände wirken dadurch beinahe übertrieben kompakt und verdichtet. Die Gestochenheit der Formen wird durch die gewählte Technik noch stärker herausgearbeitet: Povòrina verwendete Pastellkreiden in Kombination mit Ölfarbe. Wurde bei Pastellen aus der Zeit um 1930 auf die weiche Ausgestaltung hingewiesen, auf einem Grund aus Samt oder extrem weicher Pappe, so bewirkt die Ölfarbe das genaue Gegenteil: Die dargestellten Dinge erscheinen geradezu „gelackt“ klar und eindeutig. Auch hier bewegt man sich bei der Deutung dieser Entwicklung im Bereich der Hypothesen, denn es gibt keine Äußerungen der Künstlerin, die herangezogen werden könnten. Doch liegt es auf der Hand, daß die Suche nach Ordnung und Klarheit zwei Monate nach Kriegsende für die Künstlerin ein zentrales Thema gewesen sein muß.

Die Orientierung an den Gegenständen ist nur ein ganz kurzes Intermezzo gewesen, das spätestens im Verlauf des Jahres 1947 endete.²²⁸ Parallel dazu folgte bereits wieder die Auseinandersetzung mit Abstraktion. Es zeigt sich, daß geschlossene Formen dabei durchaus eine neue Bedeutung erhielten.

²²⁸ Aus dem Jahr 1947 stammt die Arbeit „Stilleben mit grüner Schale“ (Wv-Nr. G 140), die in der Komposition freier ist als die strengen Stilleben der Zeit um 1945. Es erinnert an die Stilleben der 30er Jahre, wenngleich Povòrina nicht mehr zur Auflösung der Formen zurückkehrte, sondern beispielsweise die Obststücke zu runden Formen vereinfachte.

3.5 Der Neuanfang in den späten 40er Jahren

Wenn man die Anzahl der erhaltenen Werke betrachtet, so fällt auf, daß Povòrina nur langsam den Weg zurück zu ihrer Arbeit fand. Dafür gibt es verschiedene Gründe. Neben den gesundheitlichen Problemen ist die wirtschaftliche Not zu nennen, die Povòrina in Berlin besonders zu spüren bekam. Sie hatte schlichtweg nur wenig Materialien, wodurch speziell die Rückkehr zur Ölmalerei erschwert wurde.²²⁹ Außerdem beanspruchte sie ihre Tätigkeit als Dozentin. Hinzu kommt, daß auch Werke aus diesen Jahren verschollen sind. Titel, die sie im Zusammenhang mit den frühen Ausstellungen in Berliner Privatgalerien nannte, lassen sich im Nachlaß nicht finden.²³⁰ So kann auch diese Phase nur anhand einiger weniger Arbeiten schlaglichtartig besprochen werden.

Bei den gegenständlichen Arbeiten wurde auf die wie gestochen wirkenden Formen hingewiesen, die aufgrund der Technik extrem kompakt wirken und aus dem Hintergrund heraustreten. Diese Art der Gestaltung übernahm die Künstlerin auch für abstrakte Werke. Deutlich wird dies bei der Mischtechnik „Sanftes Treiben“, die 1946 entstand.²³¹ Thematisch ist sie eng verwandt mit den Werken aus den 30er Jahren, die unter der Überschrift „Vexierspiel zwischen Fläche und räumlicher Tiefe“ zusammengefaßt wurden. Auch hier geht es um das Schichten der Bildelemente und die Verunklärung von davor und dahinter. Povòrina zitiert Formen aus Bildern dieser Zeit; hingewiesen sei vor allem auf die Haken aus der Werkgruppe um das Ölbild „Verfolgtes Streben“.²³² Verändert ist jedoch der Bildraum: Während bei den früheren

²²⁹ Immer waren den Briefen an Ahlers-Hestermann um 1947 auch Bestellungen von Lebensmitteln, Malsachen und Alltagsgegenständen beigelegt. Siehe zur wirtschaftlichen Not „Die späten 40er Jahre“ S.89ff.

²³⁰ Die beispielsweise in einem Brief aufgeführten Arbeiten „Kopf“ und „Gewissen“ sind nicht erhalten. Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann vom 22.10.1947, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

²³¹ „Sanftes Treiben“ (Wv-Nr. P 109)

²³² Siehe dazu „Vexierspiel zwischen Fläche und räumlicher Tiefe“ S.181ff.

Arbeiten der Hintergrund durch Formen strukturiert war, handelt es sich bei „Sanftes Treiben“ um eine monochrome, blaß hellblaue Fläche. Hier wird die Einteilung in Vorder- und Hintergrund in einem neuen Zusammenhang vorgenommen – jenseits einer flächigen Bildauffassung. Sofort zeigt sich wieder die Nähe zum Surrealismus. Interessanterweise passen sich die Haken dieser Verschiebung des Kontextes an. Während sie bei „Verfolgtes Streben“ keine inhaltlich bestimmte Funktion hatten, so zieht oder hält bei der Arbeit „Sanftes Treiben“ einer dieser Haken die zentrale Gruppe der Bildelemente. Grundsätzlich ist auch diese Darstellung ungegenständlich, doch das Motiv des Festhaltens oder Ziehens wurde hier konkret ausformuliert. Zusammen mit den sehr plastischen und dichten Formen, die Povòrina hier ebenfalls in Pastell und Öl malte, entsteht so der Eindruck einer Verwandtschaft zu surrealistischen Malern wie Heinz Trökes aus dem Umkreis der Galerie Rosen in Berlin. In einem Brief an ihren Mann wird deutlich, daß die Künstlerin dieser Einordnung skeptisch gegenüber stand und solche Arbeiten später zudem als weniger gelungen beurteilte: „Ausgesucht hat er [Juro Kubicek A.M.], es heißt es gefallen ihm am besten, die sogenannten surrealistischen, die ich jetzt ablehne und für schwächer halte.“²³³

Eine direkte Beschäftigung mit den Themen des Krieges oder der Nachkriegszeit sucht man in den erhaltenen Bildern Povòrinas vergeblich. Doch gibt es aus der Zeit um 1946 zwei abstrahierende Mischtechniken mit Blumen vor einem schwarzen Grund.²³⁴ Eindeutig ist die Symbolik der Darstellung, wenn aus der Dunkelheit heraus das Leben wächst. Vor allem bei „Blume“ legte die Künstlerin die Komposition so an, daß das Symbol zwar deutlich, aber nicht dominant ist. Aus einem monochromen, durch den Farbauftrag bewegten Hintergrund treten verschiedene helle, doch nicht weiße Flächen hervor, die Platz für die dargestellten Formen machen. Es scheint,

²³³ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann vom 22.10.47 (wie Anm.230).

²³⁴ „Wachsende Blume“ (Wv-Nr. P 110); „Blume“ (Wv-Nr. P 108)

als ob die Dunkelheit zögernd aufbricht, denn die Ränder der hellen Flecken haben eine – durch die verwendete Pastellkreide – ganz weiche Kontur. Der Gegensatz zu den zuvor besprochenen dichten, gelackt wirkenden Formen tritt deutlich zutage. Povòrina wählt hier eine ganz andere Art der Darstellung: Von den drei Bildelementen läßt sich eines als Blume identifizieren, die beiden anderen sind nur in diesem Zusammenhang als Knospen oder Triebe auszumachen. Obwohl bei allen eine Kontur zu erkennen ist, treten die Formen längst nicht so krass aus dem Bild heraus. Zum einen sind die Konturen nicht überall geschlossen, zum anderen weichen die umgebenden hellen Flächen die Umrisse auf. Hinzu kommt, daß die Pastellkreide ohne den Zusatz der Ölfarbe ihren samtigen Charakter behält. Mit einigen wenigen roten Flächen setzt Povòrina Farbakzente, die intensiv, aber nicht knallig sind. Es sind Arbeiten wie diese, mit denen die Künstlerin an ihre qualitätvollen Werke der Vorkriegszeit anknüpfte und gleichzeitig Stimmungen der damaligen Zeit wiedergab.

In einem nicht datierten und nicht zuzuordnenden Ausstellungs-Faltblatt – vermutlich aus den späten 40er Jahren – finden sich drei Werke mit den Titeln „Bittere Trauer“, „Gebet der Verzweiflung“ und „Abendlicher Gang“. Die verschollenen Bilder – von denen es auch keine Abbildungen gibt – könnten Reaktionen auf die Nazizeit und deren Folgen für die Menschen sein. Die Themen sind untypisch für Povòrina, doch natürlich charakteristisch für die Zeit. Betrachtet man die Werke anderer im Berlin der Nachkriegszeit lebender Künstler, so zeigen sich ebenfalls Reflexionen darüber. Bei den Künstlern der Galerien Rosen und Franz können Werner Heldt, Juro Kubicek, Heinz Trökes oder auch Jeanne Mammen und Woty Werner als Beispiele genannt werden. In der jeweils eigenen Ausdrucksform und deshalb auf sehr unterschiedliche Art und Weise griffen die Künstler politische und gesellschaftliche Themen auf.²³⁵

²³⁵ Die Beispiele sind bis auf das Bild von Werner Heldt folgendem Katalog entnommen: Markus Krause, Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945 – 1950, Berlin 1995.

Die Jahre von 1945 bis 1950 waren für Alexandra Povòrina eine Phase der Orientierung, in der sich Unsicherheiten in der Wahl der Bildthemen und Ausdrucksformen zeigten. Die Arbeit aus dem Vakuum heraus erwies sich für die sensible Künstlerin als schwierig.²³⁶ Nicht zuletzt darin besteht ein großer Unterschied zu den künstlerischen Weggefährten der 30er Jahre, die – so beispielsweise Fritz Winter – nach dem Krieg und der Gefangenschaft mit ungezügelter Schaffenskraft die entwickelten Positionen weiterverfolgten. Winter bezog sich zunächst sowohl inhaltlich als auch formal sehr direkt auf Werkphasen der 30er und frühen 40er Jahre. Gabriele Lohberg betrachtet die Isolation vom internationalen Kunstgeschehen als einen Grund für diese unmittelbare Anknüpfung.²³⁷ Auch Ritschl hatte seine künstlerische Arbeit aus verschiedenen Gründen – darunter Materialmangel und die Unsicherheit der vollständigen Isolation – ab circa 1938 eingestellt. Für ihn war der Einstieg mit einer etwas veränderten formalen Auffassung offenbar ebenfalls unproblematisch: „Sobald es Farbe gab, malte ich wieder. War ich ehemals vom Gegenstand zur freien Form gekommen, so baute ich nun aus Formen und Konturen den figurenhaften Gegenstand.“²³⁸ Bei Nay, der seine Arbeit fortsetzen konnte, gibt es diese Rückbesinnung nicht, sondern hier sind Phasen der Entwicklung deutlich zu erkennen. So fand er bereits in den frühen 40er Jahren zu einer erheblich stärkeren Farbigkeit und Dynamik, die in unterschiedlichen Ausprägungen bis in die 50er Jahre kennzeichnend für seine Bilder blieb.

Die Seitenzahlen hinter den aufgelisteten Bildern beziehen sich auf diesen Katalog. Woty Werner, „Davongekommen“ 1946, Bildweberei, 53 x 58cm, Staatsgalerie moderner Kunst, München, S.152. Jeanne Mammen, „Kirche auf dem Winterfeldplatz“ 1945, Öl und Spitzenapplikation/Pappe, 101 x 72cm, Berlinische Galerie, Berlin, S.145. Heinz Trökes, „Die Mondkanone“ 1946, Öl/Lw, 40 x 48cm, Berlinische Galerie, Berlin, S.87. Juro Kubicek, „Berlin 1946“ 1946, Collage, 39,2 x 45cm, Berlinische Galerie, Berlin, S.85. Werner Heldt, „Fensterausblick mit totem Vogel“ 1945, Tempera/Holfaserplatte, 85 x 99cm, Sprengel Museum, Hannover, abgebildet in: Werner Heldt, Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg, hrsg. von Lucius Grisebach, Nürnberg 1989, S.107.

²³⁶ Die Situation der Künstler stellte Wieland Schmied in dem Kapitel „Ausgangspunkt und Verwandlung“ einfühlsam dar: Deutsche Kunst (wie Anm.85) S.54ff.

²³⁷ Siehe dazu, Lohberg, Fritz Winter (wie Anm.93), S.69.

²³⁸ Zitiert nach: Otto Ritschl (wie Anm.111) S.72.

Es kann an diesem Punkt nicht um einen detaillierten Vergleich der verschiedenen Werkentwicklungen von Künstlern gehen, die vor dem Krieg im Umkreis von „Zeichen und Bildern“ Berührungspunkte mit Povòrina hatten. Dies gibt das erhaltene, heterogene Werk von ihr aus diesen Jahren nicht her. Bei der Gegenüberstellung mit diesen drei Künstlern fällt jedoch eine Parallele auf: Alle hatten ohne die Kenntnis der zeitgenössischen amerikanischen Kunstszene und in relativer Isolation noch das Interesse an teilweise gegenständlichen Darstellungen, beziehungsweise wie Winter an Symbolik. Die Künstler orientierten sich an dem Pariser Kunstgeschehen der Vorkriegszeit, beziehungsweise an der europäischen Moderne aus dem ersten Drittel des Jahrhunderts. Nach wie vor war Picasso ein wichtiger Bezugspunkt, ob für Nay in den Figurenbildern²³⁹ oder für Ritschl in der kubistischen Formensprache. Es ging ihnen noch um die Verbindung von Abstraktion mit konkreten Inhalten. Povòrina hielt ebenfalls daran fest, doch kamen bei ihr die beschriebenen Unsicherheiten hinzu, die zu einem zögerlichen Wiederaufgang führten. Die stärkere Orientierung an Gegenständen in teilweise surrealer Formensprache wurde von der Künstlerin erprobt, dann jedoch wieder verworfen zugunsten einer stärkeren Anlehnung an Werke der 30er Jahre. Es darf der Hinweis nicht fehlen, daß die späten 40er Jahre generell für die Künstler in Deutschland als eine sehr schwierige Zeit bewertet werden müssen. „Die Verletzungen, die Deutschland – in seiner äußeren Existenz wie im Verhältnis zur eigenen Geschichte – erlitten hatte, machten es unmöglich, daß es mit der gleichen Vitalität, in der gleichen Breite und Tiefe auf die internationalen Entwicklungen schöpferisch antworten konnte (...). Es sollte Jahre dauern, bis einzelne Künstler die Kraft zu einer Antwort fanden, die mehr war als ein bloßes

²³⁹ Picasso als Leitfigur zeigt sich beispielsweise deutlich in folgendem Bild: E.W.Nay, „Sitzende mit Spiegel“ 1946, Öl/Lw, 75 x 61cm, Privatbesitz, abgebildet in: Nay (wie Anm.127) S.59.

Echo auf das, was sich außerhalb Deutschlands im Bereich der Kunst ereignet hatte.²⁴⁰

Die künstlerische Arbeit der letzten Dekade

Erst als zu Beginn der 50er Jahre eine gewisse Ruhe im Leben Povòrinas eintrat, fand sie wieder die Kraft zur regelmäßigen Arbeit. Noch 1950 schrieb sie in einem Brief an Friedrich Ahlers-Hestermann – bewußt übertreibend: „An Malen denke ich nicht mehr U. DU?“²⁴¹ Dann wurde sie pensioniert, ihr Mann übersiedelte nach Berlin und das Leben in der geteilten Stadt ordnete sich langsam. Dies waren die Faktoren, die der knapp 70jährigen Künstlerin die Kraft für eine letzte intensive Werkphase gaben.²⁴²

Den Auftakt zu dieser Schaffensphase bildet das Werk „Strandvision“, das noch aus den späten 40er Jahren stammt.²⁴³ Es zeigt abstrakte, biomorphe Formen an einem Strand, der den Blick auf ein unbewegtes Meer freigibt. Am Himmel steht eine leuchtende Sonne, die aus vier ineinandergesetzten runden Flächen besteht. Jede hat ihre eigene Form und ihre eigene Farbe. Nur im Kontext läßt sich das Gesamtgebilde eindeutig als Sonne identifizieren. Das gleiche gilt auch für den Strand, bei dem es sich um eine rosa Farbfläche handelt, die vor allem durch die klar erkennbare Wasseroberfläche definiert wird. Povòrina hat diese Farbe auch in einigen Zonen des Himmels weitergeführt, so daß sie dominant ist und mehr als die Hälfte des Bildes einnimmt. Die hellen biomorphen Formen verweigern sich einer gegenständlichen Zuordnung. Sie sind nicht statisch, sondern wirken durch schwarze dünne Linien und Schatten dreidimensional und beweglich.

²⁴⁰ Wieland „Ausgangspunkt und Verwandlung“ in: Deutsche Kunst (wie Anm.85) S.54, siehe dazu auch S.54-58.

²⁴¹ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann vom 27.10.1950, Hamburger Staatsarchiv D390 Band 2.

²⁴² Die Lebensbedingungen sind ausführlich dargestellt in: „Zeichen alten Lebens und neuen Beginns“ S.87ff.

²⁴³ „Strandvision“ (Wv-Nr. G 143)

Es sieht so aus, als ob sich die Formen entfalten oder umbiegen. Ihre Bedeutung ist ganz offenbar symbolisch zu sehen: Es gibt Leben an diesem Strand, der auch durch die intensive Farbgebung positiv und freundlich zu sein scheint. Die Aussage des Bildes steht zweifelsohne in Zusammenhang mit den Gefühlen der Menschen in der Nachkriegszeit. In dem Entstehungsjahr war Deutschland, speziell Berlin, zwar weit von Normalität entfernt, doch hatte sich gezeigt, daß das Leben mit den Besatzungsmächten eine gewisse Stabilität brachte. Währungsreform und Grundgesetz bereiteten vielen Menschen in West-Deutschland die Hoffnung, den Weg zu einem souveränen, demokratischen Staat zu finden. In dem Bild „Strandvision“ greift Povòrina diese Stimmung auf und setzt sie mit den für ihre Arbeit charakteristischen Mitteln um. Die Künstlerin zeigte das Werk unter anderem bei der Ersten Nachkriegsausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Berlin – mit Abbildung im Katalog.²⁴⁴ Die Bedeutung dieser Ausstellung lag zunächst einmal in der Bestandsaufnahme der heterogenen Tendenzen der Nachkriegskunst. Für alle beteiligten Künstler war es ohne Zweifel eine Genugtuung, wieder frei am offiziellen Kulturleben teilnehmen zu können. Povòrina fühlte sich in diesem lockeren Zusammenschluß offenbar so gut aufgehoben, daß die jährlichen Ausstellungen bis weit in die 50er Jahre hinein ihre wichtigste Plattform wurden. Für sie wird dabei sicher auch eine Rolle gespielt haben, ihren Platz inmitten einiger irgendwie ähnlich arbeitender Maler gefunden zu haben. Zu nennen sind unter anderen Theodor Werner, Willi Müller-Hufschmid, Fritz Winter oder auch Rolf Cavael, mit denen sie jedoch keinen näheren Kontakt hatte. Wie breit das Spektrum der verschiedenen Positionen allein innerhalb der Abstrakten im Künstlerbund war, zeigte bereits diese erste Ausstellung zwischen expressionistischen Darstellungen beispielsweise von Max Kaus und einer gestischen Malerei bei Künstlern wie Hann Trier.

²⁴⁴ Deutscher Künstlerbund 1950. Erste Ausstellung Berlin 1951, Katalog der Ausstellung in der Hochschule für Bildende Künste, Berlin 1951.

Povòrina fand kein Interesse mehr an thematisch orientierten Künstlergruppen. Dies ist durchaus charakteristisch für viele deutsche Künstler in dieser Zeit, die sich jenseits der sogenannten modernen Kunst und ihrer Orientierung an Amerika bewegten. So liest sich die Analyse von Siegfried Gohr auch wie eine Beschreibung der Situation Povòrinas: „Einzelne Künstler abseits des offiziellen Geschehens, das immer stärker zur Vereinheitlichung im Abstrakten drängte, arbeiteten in überraschender und konsequenter Weise an den authentischen Problemen weiter. (...) Jeder von ihnen hatte sich selbständig einen Weg zur künstlerischen Lösung eröffnet, die sich nicht in die genannten, immer mehr erstarkenden Tendenzen einpaßten. Der individuelle Weg war für diese Künstler angemessener als eine Gruppenbildung und ein Programm. Die meisten von ihnen arbeiteten – logischerweise könnte man sagen – zurückgezogen oder einsam (...).²⁴⁵

Im folgenden werden anhand einiger zentraler Werke charakteristische Entwicklungslinien der letzten zehn Schaffensjahre aufgezeigt. Im Spätwerk finden sich öfters Wege, die aufgezeigt, jedoch nicht weiterverfolgt wurden. Diesen Stilpluralismus im einzelnen zu berücksichtigen ist nicht sinnvoll, da es von den tatsächlichen Schwerpunkten ablenken würde. Vielmehr sollen anhand ausgewählter Beispiele die wesentlichen Positionen der späten Arbeiten dargestellt werden. Die Collagen aus der Zeit um 1960 bilden als eigene Werkgruppe den Schlußpunkt der Betrachtungen.

²⁴⁵ Siegfried Gohr, „Die Kunst der Nachkriegszeit“ in: Deutsche Kunst (wie Anm.85) S.461. Annelie Lütgens spricht zudem von einer Ausgrenzung der Künstlerinnen aus dem Kunstbetrieb der 50er Jahre. „Die Künstlerinnen der zwanziger Jahre, Hannah Höch, Grete Jürgens, Gerta Overbeck, Jeanne Mammen (...) spielten, gleichgültig ob sie gegenständlich, abstrakt oder surrealistisch arbeiteten, im Kunstbetrieb keine Rolle“ Annelie Lütgens, »Nur ein paar Augen sein ...« Jeanne Mammen – Eine Künstlerin in ihrer Zeit, Berlin 1991, S.160. Dieser Aspekt mag zusätzlich eine Rolle gespielt haben, doch gibt es auch unzählige männliche Künstler, die in den 50er Jahren nicht an ihre Erfolge der Vorkriegszeit anknüpfen konnten. Siehe dazu auch: Rainer Zimmermann, Die Kunst der verschollenen Generation, Düsseldorf, Wien, 1980.

Natur und Bewegung als direkte Bildinspiration

Bei einer Gruppe von Ölbildern und Mischtechniken dieser letzten Werkphase fällt auf, daß direkte Bezüge zur „gegenständlichen Welt“ wieder eine größere Rolle spielen als zuvor. Schon bei der Durchsicht der Bildtitel läßt sich dies feststellen. Es sind zum einen pflanzliche Formen wie Blätter und Äste, die den Ausgangspunkt zu weniger stark abstrahierenden Darstellungen bilden. Zum anderen sind zahlreiche Tanzmotive zu finden. Hinzu kommt die Darstellung von Wind, sozusagen als inhaltliche Konkretisierung des Schwebenden.

In den 30er Jahren hatte die Künstlerin in einem der Texte für „abstraction-création“ die Bäume als „geistige“ Motive ihrer Malerei benannt.²⁴⁶ Auf diese spate Werkgruppe bezogen bleibt es nicht bei einer solch indirekten Inspiration. Starker als zuvor sind die Bildthemen erkennbar, denn eine Entwicklungslinie ist die Reduzierung, nicht aber die Aufgabe von Symbolik. Auch in den 50er Jahren gibt es Bilder wie beispielsweise das Pastell „Die Mutter der Blumen“²⁴⁷, die sich auf den ersten Blick nahtlos an charakteristische Inhalte und Zeichen der fruheren Jahre anschlieen. Es handelt sich um eine lyrische Variante der Wachstums-Thematik. Hier steuert der Titel die Lesart, innerhalb einer fur Auslegungen relativ offenen Komposition. Eine ahnliche Vorgehensweise zeigt die Arbeit „Blumen wollen bluhlen“ von 1953²⁴⁸, die sehr frei auf die Symbolkraft der Farben und Formen ausgerichtet ist. Wenngleich sich bei diesen Beispielen eine Verbindung zu den poetischen Titeln der ersten Phase abstrakter Malerei herstellen

²⁴⁶ „J’aime les arbres. Le sapin et le saule dans la fenetre de mon atelier m’enseignent d’etre comme eux, humble et ouverte a la voix silencieuse, qui le fait crotre entoute beaute. Je voudrais peindre cette croissance vivante, ce faire natre perpetuel, ces grandes formes constructives – mais restant pure dans les lois picturales, comme les plantes dans celles de la nature: sans lois rien n’a de vraie existence! La force de cration est dans L’homme comme la seve dans le tronc. Ainsi sont les arbres mes modeles spirituels, mais jamais exterieurs.“ Alexandra Povorina in: abstraction cration 2, 1933, S.35.

²⁴⁷ „Die Mutter der Blumen“ (Wv-Nr. P 123)

²⁴⁸ „Blumen wollen bluhlen“ (Wv-Nr. P 115)

läßt, so fällt doch auf, daß sie konkreter als zuvor auf Phänomene der Natur bezogen sind. Gleichzeitig decken sich bei einer größeren Anzahl von Bildern Titel und abstrahierte Form unmittelbar.

Als Beispiele für pflanzliche Motive kann das Werk „Ast und Blumen“ dienen²⁴⁹, das Povòrina in ihrer Hamburger Einzelausstellung 1960 zeigte. Deutlich erkennbar ist ein trockener Ast, um den sich weiß-grüne organische Formen schlängeln. Viele der angewandten Gestaltungsprinzipien sind aus der Vorkriegszeit vertraut: Der hier leuchtend rote Hintergrund ist durch einen unregelmäßigen Farbauftrag und leichte Farbabstufungen gebrochen. Die verwendeten Formen sind an der vorderen Bildebene ohne räumliche Tiefe präsent und finden ihre Ausdruckskraft durch beinahe schon pathetisch geschwungene Linien. Komplementär- sowie Hell-Dunkel-Kontraste bauen Spannung auf und sorgen zugleich für Harmonie in der Komposition. Die Arbeit ist durch solche Elemente typisch für Povòrina; verglichen mit der frühen abstrakten Zeit fällt aber auf, daß der Hinweis auf eine durchaus enthaltene symbolische Ebene im Titel fehlt und die Formensprache weniger komplex ist. Zwanzig Jahre zuvor hätte die Künstlerin das Motiv des lebendigen Rankens um den trockenen Ast durch eine poetische Formulierung im Titel herausgestellt. Gleichzeitig ist die Darstellung näher am Gegenstand, so daß ein Betrachter auch ohne thematische Vorgabe das Thema erkennen kann. Das Interesse an konkreten pflanzlichen Formen hatte sich ja bereits in den 40er Jahren zunächst in schwarzweißen Zeichnungen, dann nach dem Ende des Krieges in Stilleben gezeigt. Sie arbeitete später dann an der Verknüpfung von frei geschwungenen und floralen Formen, wie eben bei dem Ölbild „Ast und Blumen“ oder auch „Der rote Baum“ und „enfant en fleurs“.²⁵⁰ Die Motive wurden dadurch eindeutiger und – durch die Reduzierung der Symbolik – weniger bedeutungsschwer. Diese inhaltliche Verschie-

²⁴⁹ „Ast und Blumen“ (Wv-Nr. G 180)

²⁵⁰ „Roter Baum“ (Wv-Nr. G 179); „enfant en fleurs“ (Wv-Nr. G 141)

bung prägt den Charakter mehr als die formalen Unterschiede im Vergleich zu den frühen abstrakten Werken.

Neben den Pflanzen- sind es vor allem Tanzbilder, die eine ähnliche Vorgehensweise zeigen. Zunächst fällt auf, daß dieses Motiv in den 50er Jahren eigentlich erstmals in der künstlerischen Umsetzung das Interesse Povòrinas fand.²⁵¹ Dabei wählte sie mehrfach die schnelle, orgiastische Bewegung als Bildthema. Körper geraten durch die Intensität von Drehungen oder Sprüngen in Auflösung und schweben im Raum. So ist die Abstraktion der figurativen Formen viel stärker als bei den floralen Strukturen, doch der gegenständliche Bezug durch erkennbare Arme und Beine unmißverständlich. Dies gilt beispielsweise für das Ölbild „Trepak“ von 1957, auch „Russischer, feuriger Tanz“ benannt²⁵². Die Künstlerin bezieht sich bei der Figur ganz offenkundig auf Bilder wie „Glücklicher Flug“ oder „Aufschwung“²⁵³. Hier jedoch reißt der oder die Tanzende die Arme in die Luft und hat nur mit einem Bein Bodenkontakt. Povòrina gelingt es, den statischen Charakter einer Momentaufnahme zu überwinden, indem sie Arme und Beine mehrfach zeigt. Es gibt jeweils ein größeres Paar der Gliedmaßen und ein kleineres. Die Struktur der Arme und Beine ergibt bei einer gedachten Verlängerung durch den Körper zweimal den Buchstaben X. Die kleineren Gliedmaßen deuten eine Bewegung an, die den Bruchteil einer Sekunde vorausging oder danach folgen könnte. Die Darstellung erhält dadurch eine starke Dynamik. Ein weiterer Aspekt ist die Auflösung der Körper durch die Bewegung: So ist die Verbindung von Kopf und Leib oder auch von Leib und Beinen unterbrochen und die Farbe des Hintergrundes dazwischen zu sehen. Noch stärker ist die Auflösung des Körpers bei zwei undatierten und

²⁵¹ Es gibt lediglich ein Motiv aus der Zeit vor 1933. Es handelt sich mit „Zwei tanzende weibliche Akte“ (Wv-Nr. Z 45) um eine Skizze aus den späten 20er Jahren.

²⁵² „Trepak“ (Wv-Nr. G 168)

²⁵³ Zu der Komposition dieser Bilder siehe „Figürliche Darstellungen in der Luft“ S.168ff.

von der Künstlerin nicht benannten Mischtechniken aus den 50er Jahren.²⁵⁴ Wie so häufig fand Povòrina bei diesen kleinen Formaten durch die spontanere Umsetzung zu besonders intensiven Darstellungen. Bei „Tanzende Figur auf Gold I“ und „Tanzende Figur auf Gold II“ existiert praktisch kein Leib, sondern Kopf, Arme und Beine schweben frei im Raum. Lediglich Verdickungen beziehungsweise das Kreuzen von Linien in der Mitte des Bildes deuten diesen Teil des Körpers an. Außerdem vermischt sich die Grenze zwischen den Gliedmaßen und wehenden Stoffen. Die ekstatisch tanzende Figur wirkt dadurch wie ein phantastisches Wesen aus dem Reich von Geistern oder Dämonen. Dadurch ergibt sich erneut die Nähe zum Phantastischen oder Surrealen, hier jedoch mit ganz anderen künstlerischen Mitteln.

Der Tanz spielte für Povòrina nicht nur als Motiv eine Rolle. Weil er Perfektion und Ekstase vereinen kann, sah sie darin auch eine Metapher für die künstlerische Produktion: „Es gibt zweierlei Arten der künstlerischen Arbeit in der Malerei (u. noch mehr): Das „Tanzen“ und das „Stopfen-Flicken“. Das Tanzen ist, ach, so selten! ist auch zum Schluss des Bildes nicht möglich. Ich denke dabei an einen russisch. Tänzer der französischen Truppe, die viell. 1947-48 in Hbg. gastierte u. donnernden Beifall, eine ungewöhnl. Hingerissenheit hervorrief; zum Schluss in einem beschwingten Allgmeinanz – Masurka, Polonaise? – empfangen die Herrn die von hinten anschwebenden Damen u. reichten sie weiter; dies geschah rasch und précise, jede Bewegung „sass“, u. es war ein Jubel, ja eine Extase darin. So ähnlich beim Bild: die Hand mit dem Werkzeug trifft das Richtige, fegt über die ganze Fläche. Es ist noch ein Provisorium u. wird geändert, doch – es wird was (...).“²⁵⁵

²⁵⁴ „Tanzende Figur auf Gold I“ (Wv-Nr. P 157); „Tanzende Figur auf Gold II“ (Wv-Nr. P 158)

²⁵⁵ Alexandra Povòrina, Notiz vom 1. Dezember 1955, Heft „Notizen“ 1955-56, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann, S.1.

Die Reduzierung von Symbolik und die erkennbare direkte Inspiration durch Motive aus Natur und Tanz sind eine wesentliche Entwicklungslinie im späten Werk Povòrina. Die Bildbeschreibungen zeigen, daß die künstlerische Umsetzung dabei sehr unterschiedlich war und die Einbindung naturnaher bis phantastischer Elemente umfaßte. Bei der Suche nach den Ursachen für diesen veränderten Ansatz hilft ein undatiertes Zitat der Künstlerin weiter, das vermutlich aus den 50er Jahren stammt: „Der Gegenstand wird als Vorwurf, als Spielfeld als äusseres Motiv benutzt – um einen Akkord der Farben, ein Strauss der Linien u. Formen neu zu gebären, mit himmlischem Duft uns zu trösten u. uns aus der Müffigkeit, Pein u. Leid des Alltags zu erheben. (...) Kunst ist, war u. wird immer nur Kunst, nur geistige Erkenntnis vermitteln. Kunst muss frei sein, frei von allem sein, von allem was sie nicht ist, was nicht ihr inneres Gesetz ist. Ihr Gesetz ist wie das Knochengebäude eines Organismus, ihre Form wie die innig umspannende Haut, ihre Kraft u. Dynamik – die gespannten Muskeln u. Sehnen.“²⁵⁶ Die Künstlerin greift hier mit den sogenannten äußeren Motiven zunächst eine bekannte Position auf, die beispielsweise auch in den Texten für „abstraction-création“ zu finden war. Einen neuen Akzent setzt die starke Hervorhebung von der Freiheit der Kunst, die allein den „inneren Gesetzen“ verpflichtet ist. Lange Jahre ging es ihr zudem um die konkreten Aussagemöglichkeiten abstrakter Kunst, um Botschaften. Daß Kunst nur Kunst vermittelt, hätte sie damals so nie sagen wollen. Es sei an die lyrischen, doch auch erklärenden Texte erinnert, mit denen Povòrina 1932 die Lesart einiger Bilder vorgab. Sie baute damit und mit den erklärenden Titeln eine Art Gerüst um die Bilder auf. Dieses Gerüst, das die Qualität der Bilder nicht beeinflusste, wohl aber deren Rezeption, verwarf sie später. Die Entwicklung der Kunstszene in den 50er Jahren bis hin zur ersten „documenta“ 1955 befreiten sie von dem Gefühl, sich legitimieren zu müssen. Die Künstlerin konnte mit einem neuen Selbstverständnis ihre Arbeit fortsetzen, „symbolisierte das ungegen-

²⁵⁶ Povòrina, ohne Titel (Heft mit Notizen über Kunst) (wie Anm.103), ohne Seitenangabe.

ständliche Malen das neue Gefühl von Freiheit, demonstrativ abgehoben von der totalitären Vereinnahmung des Figürlichen durch den Nazistil“.²⁵⁷ Weil die ungegenständliche Malerei praktisch nicht mehr in Frage gestellt wurde, konnten sie ihre Position neu definieren – das Gefühl, gegen etwas ankämpfen zu müssen, verschwand. Dies zeigt sich in einem unbefangenen Umgang mit Abstraktion: Die Reduktion der Symbolik in einem Teil der Werke zählt ebenso dazu wie eine stärkere Experimentierfreudigkeit, zuweilen sogar die Einbeziehung humorvoller Elemente.²⁵⁸ Das Œuvre aus dieser Zeit ist jedoch auch wegen unterschiedlicher Versuche und Wege weniger geschlossen und pointiert als zuvor.

Schwebende isolierte Formen

Povòrina griff in den 50er Jahren ein Thema auf, das sie bei den abstrakten Arbeiten ohne gegenständliche Assoziationen bereits zwanzig Jahre zuvor interessiert hatte. Den Ausgangspunkt bildet die Werkgruppe, bei der das Schichten von Formen bis hin zu Vexierspielen zwischen Fläche und räumlicher Tiefe von besonderer Bedeutung war. 1953 entstanden die zwei Fassungen des Gemäldes „Vorstoß“²⁵⁹, die sich gestalterisch scheinbar nahtlos an Arbeiten wie „Verfolgtes Streben“²⁶⁰ anschließen. Das Verschränken der Formen, die horizontale Ausrichtung sowie das Verspringen von Davor und Dahinter ist mehr als nur eine Reminiszenz an Vergangenes. Einzig das Motiv des versuchten Festhaltens durch Haken ist hier in waagrecht angeordneten Farbstreifen aufgelöst. „Vorstoß“ ist offensichtlich der Auftakt zu einer modifizierten Bildauffassung mit schwebenden Formen, die Povòrina

²⁵⁷ Gohr „Die Kunst der Nachkriegszeit“ (wie Anm.245) S.460.

²⁵⁸ Deutlich erkennbar ist dies zum Beispiel in der Mischtechnik „Bekränztes Blau“ (Wv-Nr. P 183), bei der Povòrina in leuchtendem Blau einen Tierkopf malte, der mit einem Blütenkranz versehen ist. Die Künstlerin parodiert mit dieser Arbeit m. E. die monochrome Malerei.

²⁵⁹ „Vorstoß I“ (Wv-Nr. G 152); „Vorstoß II“ (Wv-Nr. G 153)

²⁶⁰ Zu der Arbeit „Verfolgtes Streben“ siehe „Vexierspiel zwischen Fläche und räumlicher Tiefe“ S.181ff.

in den folgenden Jahren intensiv beschäftigte. Die Auflösung der Haken zu Farbstreifen führt dazu, daß wieder ein Hintergrund entsteht. Dies unterscheidet die zwei Bilder aus den 50er Jahren von dem ansonsten so verwandten Gemälde „Verfolgtes Streben“ und der entsprechenden Werkgruppe. Eine Verwebung von Vorder- und Hintergrund gibt es in dieser Form in den späten Arbeiten nicht mehr. Doch verschmelzen hier nun zwei Elemente zu einer veränderten Bildauffassung: Die Künstlerin hat bei den frühen Abstraktionen in unterschiedlicher Art und Weise mit Hintergründen und Formen gearbeitet. Meist hatten die schwebenden Motive figürliche Bezüge, gehörten zu einem wie auch immer definierten Körper oder zu einer Einheit. Nun schweben verschiedene Formen vor einem Hintergrund; sie sind über die ganze Bildfläche verteilt und treten wegen einer Farbgleichheit oder verbindender Linien durchaus in Kontakt, doch haben sie die Homogenität eines großen gemeinsamen Ganzen verloren. Das Prinzip ist von den frühen Kompositionen Kandinskys wie dem „Schwarzen Fleck I“ von 1912 bekannt²⁶¹, doch sind bei ihr die Formen viel weniger dicht gedrängt. Ein Beispiel dafür ist die Arbeit „Aufruhr“, die 1955 bei der 5. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in Hannover gezeigt wurde²⁶². Hier ist der Hintergrund durch drei Farben in verschiedene Zonen unterteilt, die Assoziationen zu Himmel, Wiese und Wasser wecken. Darauf befinden sich gleichmäßig über die gesamte Bildfläche verteilt verschiedene Elemente, darunter Kreise, dreieck- oder segelähnliche Formen sowie am oberen Bildrand ein Stern, der die Zone des Himmels unmißverständlich markiert. In der unteren Bildhälfte dominieren die segelartigen Farbfelder, die sich in Rot vom Hintergrund abheben, dagegen in jeweils dunkleren Blau- und Grüntönen nur bei genauerer Betrachtung in den entsprechenden Farbzonen auszumachen sind. Darüber befinden sich gelbe Kreise, die wie Planeten am

²⁶¹ Wassily Kandinsky, „Schwarzer Fleck I“, 1912, Öl/Lw, 100 x 130cm, Russisches Museum Sankt Petersburg, abgebildet in: Wassily Kandinsky (wie Anm.172), Katalognummer 51.

²⁶² „Aufruhr“ (Wv-Nr. G 160)

Himmel stehen. Sie bestehen aus zwei bis drei Farbringen, die in der Mitte dunkler und nach außen jeweils in helleren Tönen dargestellt sind. Die Künstlerin baut hier erneut Gegensätze auf: unten wogen die Segel, oben leuchten die Himmelskörper. Die Farben und Formen stützen diesen Kontrast. Zwischen den beiden Zonen ziehen sich lange zackige Linien in der Diagonale, die wie Blitze durch den Bildraum zucken. Sie bringen „Aufruhr“ in die ansonsten ausgewogene Komposition.

Povòrina schafft mit den Blitzen eine Verbindung zwischen den Zonen und den Bildelementen, doch sind auch sie – von der Gestaltung her – schwebende Formen im Raum. Dies bestimmt den Ausdruck des Werkes maßgeblich, nicht etwa die geometrischen Grundformen. „Aufruhr“ ist eines der wenigen Bilder dieser Gruppe, bei denen über den Hintergrund Assoziationen zu realistischen Bildräumen geweckt und so auch die schwebenden Formen in einen definierten Zusammenhang gerückt werden. Es zeigt Parallelen zu den frühen 30er Jahren mit surrealistischen Räumen und der Entdeckung des Motivs „Schweben“. Dadurch tritt der symbolische Gehalt stärker hervor. Dies gilt auch für die Mischtechnik „Schwebende Formen (gelb, dunkelrot und blau)“, die durch ungewöhnliche Lichtführung eine suggestive Kraft entwickelt²⁶³. Aus der Dunkelheit heraus sind die schwebenden Formen von einem überirdisch wirkenden hellblauen Licht umgeben, das von keiner erkennbaren Lichtquelle ausgeht. Vielmehr scheinen sie aus sich selbst heraus zu leuchten. Die Formen sind zum Teil abstrakt, manche mit gegenständlichen Bezügen beispielsweise zu Pflanzen. Dieses Werk fällt durch die Behandlung des Lichtes aus dem Kontext, die Gestaltungsprinzipien sind ansonsten bekannt. Auch hier sind die schwebenden Formen über die Bildfläche verteilt; ihr Zusammenhang ist jedoch durch mehrere Verschränkungen enger als bei dem Bild „Aufruhr“. Anhand der beiden Werke wird deutlich, wie Povòrina mit eigentlich geringen Variationen erhebliche Änderungen in der Wirkung herbeiführen konnte. Beide Arbeiten

²⁶³ „Schwebende Formen (gelb, dunkelrot und blau)“ (Wv-Nr. P 186)

werden letztendlich dadurch zusammengeführt, daß sie – auf unterschiedliche Art und Weise – surreale Bildauffassungen spiegeln.

Bezüge zur abbildenden Malerei und zum Surrealismus sind bei dieser Werkgruppe nicht zwingend, oft konzentrierte sie sich auch allein auf die freie Komposition künstlerischer Mittel. Auch hier fällt eine Heterogenität der Bilder auf, in der es keine Entwicklungslinie gibt, sondern unterschiedliche Formulierungen zu einem Thema. So steht das Ölbild „Botschaft“ für die neu gefundene Gestaltungsweise, bei der einzelne schwebende Bildelemente über die Leinwand verteilt sind²⁶⁴. Einheit stiftet eine farbige Fläche, die in etwas hellerem Ton als der Hintergrund den wehenden orange-gelben Segeln und Formen hinterlegt ist. Besonders auffällig ist eine leuchtend gelbe Form im oberen Drittel des Bildes, deren Spitze nach oben zeigt und die im Zentrum blau-weiß gestreift ist. Sowohl die Farbe als auch die Form weisen dieses Segel als ein besonderes aus, dem entsprechend auch eine spezielle Bedeutung zukommt. Es verkörpert die im Titel benannte, sich schwebend verbreitende Botschaft – eine Symbolik, die von der Gestaltung getragen wird.

Daneben gibt es bei einer Reihe von Arbeiten verschieden ausgeprägte Bezugnahmen auf frühere Werkgruppen: Nimmt man das Ölbild „Zacken“, so zeigt sich eine formale Verwandtschaft mit den geschichteten Formen der 30er Jahre²⁶⁵. Die Zacken und Haken auf diesem Bild sind Zitate von Arbeiten wie „Verfolgtes Streben“ oder „Sturm“. Freilich hat sich nicht nur der Zusammenhang geändert, auch die Formen selbst sind modifiziert, doch als Zitate unverkennbar. In den 50er Jahren ist das Schichten von Formen nicht mehr von so großer Bedeutung wie zuvor. Auch wenn es – wie bei „Zacken“ – zuweilen ein Davor und Dahinter gibt, so ist der im freien Raum schwebende Gegenstand für die Künstlerin zu einem viel wichtigeren Thema geworden. Dies zeigt auch die Mischtechnik „Formen“, bei der die einzelnen

²⁶⁴ „Botschaft“ (Wv-Nr. G 161)

²⁶⁵ „Zacken“ (Wv-Nr. G 163)

Elemente durch Umriss begrenzt sind, ja durch Schraffuren sogar plastisch wirken²⁶⁶. Diese Art der Darstellung ist als eines der wenigen Themen aus den späten 40er Jahren bereits angesprochen worden und hier nun in einen ganz anderen Kontext gerückt. Fand sich bei den frühen abstrakten Werken häufig eine Diskrepanz zwischen Form und Umriß sowie eine Dominanz der Linien, tritt in den späten die Definition der Formen im Raum in den Vordergrund. Auf diesen Aspekt bezieht sich auch der letzte Teil des Zitates von Erwin Redslob, der an den Anfang des Kapitels gestellt wurde: „Beglückt hat mich ein ganz neues, die Seele weitendes Raumgefühl und ebenso das völlige Eins-Sein von Form und Umriß.“²⁶⁷ Das Schweben der Formen ist als Grundthema weiterhin von großer Bedeutung, die Isolation der einzelnen Elemente verleiht den Kompositionen dabei nun jedoch Ruhe und Klarheit.

²⁶⁶ „Formen“ (Wv-Nr. P 187)

²⁶⁷ Brief von Erwin Redslob an Povòrina (wie Anm.1).

3.6 Die Poesie der Collagen

Povòrina verlor nach 1958 die Kraft zum Malen. Sie hörte jedoch nicht auf zu arbeiten, sondern wechselte die Technik – ähnlich wie in der Zeit der Inneren Emigration. In der Ansprache zu der Retrospektive von 1966 beschrieb Friedrich Ahlers-Hestermann die letzte Werkgruppe und ihre Bedeutung für seine Frau: „Zwar hatten die körperlichen Kräfte sehr nachgelassen und das Hantieren mit Leinwand und Ölfarben, das Korrigieren, das Abkratzen von Farbschichten, alles das schreckte sie, wurde ihr unmöglich. Da entdeckte sie für sich die Reize eines neuen Materials: die farbigen Papiere, ihre Bereicherung durch Gold und Silber, Staniol, Federn und Schnüre. Stunden um Stunden saß sie nun und klebte ihre Kollagen – Kollagen nicht in dem literarisch-parodistischen Sinne des dadaistischen Stiles, sondern nur *pour la joie des yeux*, in der Freude an dem, was ihres ganzen Lebens Sehnsucht und Erfüllung gewesen war. Dies phantastische, heitere Feuerwerk war der glitzernde, sprühende, leuchtende Schluß bevor die Nacht herabsank.“²⁶⁸ Die Beschäftigung mit Collagen war zunächst eine Notwendigkeit, um weiter arbeiten zu können, doch dann war Povòrina begeistert von dieser Technik. Sie hatte in den 30er Jahren einige wenige Versuche mit geklebten Papieren unternommen, doch diesen Weg nie ernsthaft weiterverfolgt.²⁶⁹ Ihr Interesse an Materialien, Strukturen von Papier und ungewöhnlichen Malgründen hatte sich in der Werkgruppe der Mischtechniken manifestiert.

Mit dem Wechsel der Technik war keine inhaltliche oder formale Neuorientierung verbunden und auch keine kunsttheoretischen Überlegungen. Die Künstlerin nutzte innerhalb ihrer gefundenen Formensprache die Möglich-

²⁶⁸ Friedrich Ahlers-Hestermann, Typoskript der Eröffnungsansprache der Ausstellung 1966 in Berlin, Hamburger Staatsarchiv, E13.

²⁶⁹ Es sind nur drei Collagen aus der Vorkriegszeit erhalten: „Collage mit schwarzer Katze“ (Wv-Nr. C 1); „Auf blauem Grund“ (Wv-Nr. C 2); „Stilleben mit Blättern“ (Wv-Nr. C 3).

keiten, die sich durch das Reißen, Kombinieren und Kleben ergaben.²⁷⁰ Sie maß den schnell produzierbaren Collagen eine andere Bedeutung bei als ihren Bildern, doch wurden sie zu einer wichtigen Ausdrucksform – ungezwungen und mit Freude an der Gestaltung. Die Leichtigkeit der Herstellung spiegelt sich oftmals auch im Ausdruck der Arbeiten. Als Beispiel dafür kann die Collage „Der treue Hund“²⁷¹ dienen, die kompositorisch zwar entfernt an Tierdarstellungen der 30er Jahre erinnert, doch derart humorvoll und einfach hätte eine malerische Umsetzung nie ausgesehen. Auf einem maisgelben Grund sind drei farbige Papiere voreinander geschichtet. Die vordere königsblaue Schicht zeigt durch sparsame Schnitte und Risse den Kopf eines Hundes, der zu grinsen scheint. Es sind die leuchtenden Farben und reduzierten Formen, die den Reiz dieses Blattes ausmachen.

In einem Brief an Hans Theodor Flemming schrieb sie 1960, daß sie sehr gute Verkaufserfolge mit den Collagen erzielte.²⁷² Auch in Ausstellungen dieser Zeit wird diese Werkgruppe besonders hervorgehoben. So zeigte Eberhard Marx in Berlin bei der Graphik-Biennale „Schwarz-Weiß 61“ Arbeiten von Künstlern wie Hann Trier, HAP Grieshaber, Heinz Trökes oder auch Emil Schumacher sowie 46 Collagen Povòrinas. In den Kritiken wurde diese Gegenüberstellung als besonders gelungen und das Werk Povòrinas positiv bewertet: „Es sind Arbeiten aus jüngster Zeit, zum Teil während eines glückhaften Aufenthaltes in Rom entstanden: Quintessenz eines langen Malerlebens, das immer leidenschaftlich und aktiv an Kämpfen der Mo-

²⁷⁰ Wie auch bei den Stoffdrucken setzte sich Povòrina offenbar nicht mit anderen Künstlern auseinander, die in der gleichen Technik arbeiteten. Berührungspunkte gab es durchaus, beispielsweise mit Heinz E. Hirscher. Sie suchte jedoch weder direkten Austausch noch Anregung. Zu Hirscher und verschiedenen Künstlern, die Collagen fertigten, siehe u.a.: Aspekte der Collage in Deutschland. Von Schwitters bis zur Gegenwart, Katalog der Ausstellung im Kunstverein Reutlingen 1986.

²⁷¹ „Der treue Hund“ (Wv-Nr. C 64)

²⁷² Brief Povòrina vom 13.2.1960 an Hans Theodor Flemming, Organisator der Ausstellung im Hamburger Künstlerclub „die insel“: „... aber besonders möchte ich Ihnen die Collagen an's Herz legen, es ist das Neueste, alle von Ende –59 –60, u. haben hier so grossen, unerwarteten Erfolg, dass man sie mir wegreisst u. eine Galerie wollte sie gleich hier ausstellen.“ Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

derne teilgenommen hat. (...) Die aus farbigen Papieren geklebten Bilder haben die Frische und Leichtigkeit der Improvisation und das Geheimnisvolle alter Malerei.²⁷³ Auch bei der Berliner Retrospektive 1966 reagierten die Kritiker auf die Collagen: „In ihren letzten fünf Lebensjahren schuf Alexandra Povòrina reizvolle Collagen, zum Teil sehr zart, aus Federn und Metallfolien, Stanniol, Zellophan und gerissenen Papieren, die sie zu feinsinnigen Mustern ordnete. Sie gehören zum Anziehendsten, was diese Ausstellung im Haus am Lützowplatz zu bieten hat.“²⁷⁴

Bei der Beschreibung der Collagen heben die Kritiker Aspekte hervor, die im Lebenswerk insgesamt selten zu finden waren: Das Unbeschwerte, Leichte, Spielerische, das vor allem die Lust an der Gestaltung erkennen läßt. Erstmals akzeptierte Povòrina diese Seite der Kunst, stellte Ernsthaftigkeit und Pathos in den Hintergrund. Dieser Wandel war ihr selbst sehr bewußt; mit Freude und leichtem Bedauern gleichermaßen akzeptierte sie die veränderten Ausdrucksmöglichkeiten. Dies zeigt ein kurzer tagebuchähnlicher Eintrag aus dem Jahr 1960: „Zurück von der Hbg.er Ausstellung krank, erschöpft. – Endlich heute alleine i.d. Wohnung, versucht sich an die Collagen zu tun: da weniger dort mehr, ein Schieben ein – Spiel ... (...) Ein subtiles Wirken, ein Tasten, Versuchen, Sichhingeben der grossen, der alleinigen – der Harmonie, in ganz Kleinem. Eine Micro-Welt – ein Spiel im Unbestimmten (...). Doch der Ernst des Lebens, für mich, jetzt.“²⁷⁵

Zufall als Prinzip

Betrachtet man die Werkgruppe im Überblick, so fällt auf, daß Povòrina sehr kreativ und ohne Berührungängste mit den unterliegenden Materialien

²⁷³ Albert Buesche, „Das Dialektische als Zeitstil“ Kritik der Ausstellung „Schwarz-Weiß 61“ im Haus am Waldsee, Tagesspiegel vom 18.11.1961; siehe auch „Kunst in Schwarz-weiß“ Spandauer Volksblatt, 18.11.1961.

²⁷⁴ „Nicht ohne dramatische Spannungen. Bilder von Alexandra Povòrina“, 4. Februar 1966, ohne Quellenangabe, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

²⁷⁵ Notiz vom 25.3.1960, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

umgang – ähnlich wie bei den Mischtechniken. Von weichen faserigen Papieren bis hin zu zerknickten und durchgedrückten Strukturen oder auch Wellpapieren reichte das Spektrum. Oft bearbeitete sie einfache Untergründe mit Farben, Klebstoff oder Pigmenten. Die so ausgewählten oder angefertigten Papiere bestimmen in hohem Maße den Charakter der jeweiligen Arbeit. Dies ist insofern eine Konstante im Werk. Neu ist die Weiterführung der Materialsuche bei der Gestaltung der Motive. Auch hier zeigte sich die Künstlerin offen für die Schönheit der Dinge – es konnten banale Alltagsgegenstände wie Schnüre und Bonbonpapiere ebenso sein wie auch Blätter, Federn oder gar getrocknete Fruchtschalen. In vielen Collagen verwendete sie glänzende und glitzernde Materialien darunter Stanniolpapiere in unterschiedlichen Farben. Hier darf der Hinweis auf das Spätwerk einer anderen, in Berlin lebenden Künstlerin nicht fehlen: Auch Jeanne Mammen setzte in den 60er Jahren diese Materialien in ihren Arbeiten ein, wenn auch in ganz anderer Art und Weise. Sie integrierte die Stanniolpapiere in ihre Ölbilder, wie sie es schon in den 30er Jahren beispielsweise mit Tortendeckchen gemacht hatte und einige Jahre später mit Draht.²⁷⁶ In einigen Fällen treten diese collagierten Elemente weniger in den Vordergrund, so bei der Arbeit „Der durchbohrte Mond“ aus der Zeit um 1960-1965²⁷⁷. Hier ist die Struktur des Malerischen dem Geklebten teilweise so verwandt, daß allein das Glitzernde die fremden Materialien „verrät“. Dagegen lenkt die Künstlerin bei anderen Bildern wie „Venus oder der Abendstern“²⁷⁸ den Blick sofort darauf. Solche Arbeiten zeigen schon eher Berührungspunkte mit Povòrina, vergleicht man sie etwa mit der Miniatur „Gegensätze“ aus

²⁷⁶ Ein Beispiel dafür ist das bereits in Anmerkung 235 aufgeführte Werk „Kirche am Winterfeldplatz“. Draht als Konturen verwendete sie beispielsweise in dem Bild „Transparentes Profil“ 1945/46, Öl u. Draht / Karton, 27,4 x 22cm, Privatbesitz, abgebildet in: Jeanne Mammen. 1890-1976 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen, Katalog der Ausstellung in der Berlinischen Galerie 1987/88, S.100.

²⁷⁷ Jeanne Mammen „Der durchbohrte Mond“ um 1960-65, Öl und Stanniol/Karton, 140,5 x 101,5cm, Berlinische Galerie, abgebildet in: Jeanne Mammen (wie Anm.276) S.114.

²⁷⁸ Jeanne Mammen, „Venus oder der Abendstern“, um 1965, Öl. Stanniol/Lw, 35 x 42cm, Jeanne Mammen Gesellschaft, Berlin, abgebildet in: Jeanne Mammen (wie Anm.276) S.78.

der Zeit um 1960²⁷⁹. In beiden Fällen bilden die glitzernden Papiere das Zentrum der Werke. Durch das Zerknittern des Stanniols sind Strukturen entstanden, die belebt wirken und sich von den verschiedenen gewählten Untergründen abheben. Doch gibt es einen grundsätzlichen Unterschied in der Bildauffassung von Jeanne Mammen und Alexandra Povòrina. Die Berlinerin hatte eine ganz neue Werkphase mit den sogenannten „numinosen“ Bildern begonnen, die stark symbolisch sind und ihre religiös-spirituellen Vorstellungen reflektieren.²⁸⁰ Die Collagen dienten Mammen zur Darstellung der Mysterien des Lebens, während Povòrina durch diese Technik unbeschwerter wurde, Tiefe und Bedeutungsschwere zurücknahm. Sie räumte den künstlerischen Mitteln und der Gestaltung mehr Raum ein als je zuvor und entfernte sich dadurch tendenziell von der Ideenmalerei. Bei der Arbeit „Gegensätze“ tritt die unterschiedliche Qualität der Formen und Materialien so unvermittelt in den Vordergrund, daß eine symbolische Ebene zwar existiert, jedoch verblaßt. Jeanne Mammen bildet dagegen mit der leeren monochromen Leinwand einen beinahe sakralen Raum für den hell leuchtenden Planeten Venus als Morgen- und Abendstern. Auch bei ihr existiert der Gegensatz der Materialien, doch liegt darin der Ausgangspunkt der symbolischen Bedeutung.

Trotz dieses deutlichen Unterschieds sind Technik und vor allem das verwendete Material der beiden Künstlerinnen so ähnlich, daß ein Zitat von Lothar Klünner über Jeanne Mammen ebenso für Povòrina stehen könnte: „In den 60er Jahren greift sie zu Stanniolfetzen, zu Pralinen und Bonbonpapier (...). Nun blitzen und blinken Gold, Silber und Buntmetallreflexe von den Leinwänden, und tatsächlich geht es dabei nicht bloß um puren Glanz, vielmehr bricht in dialektischer Spannung aus dem Häßlichen und Banalen

²⁷⁹ „Gegensätze“ (Wv-Nr. C 21)

²⁸⁰ Die Entwicklungen im Spätwerk von Jeanne Mammen sind dargestellt in: Lothar Klünner, „Engel, Totenkopf und Narrenkappe: Das Spätwerk, Bericht eines Augenzeugen.“ In: Jeanne Mammen (wie Anm.276), S.69-79.

eine artifizielle Schönheit hervor, die in einem Zwischenreich siedelt und sich nicht eindeutig auf Phantasie oder Wirklichkeit festlegen läßt.²⁸¹

Die Verwendung der Stanniolpapiere ist nur ein Aspekt; immer wieder zeigt sich die Experimentierfreude Povòrinas, auch ganz andere Material- und Technikkombinationen auszuprobieren. Einige Arbeiten fallen auf, weil Klebstoff dabei nicht mehr nur zum Fixieren von Schnüren verwendet wird, sondern als eigener künstlerischer Werkstoff. Die Pastellfarben erhalten durch die transparent aufgetrocknete Schicht Glanz, ändern ihren Charakter und geben dem Untergrund eine Struktur.²⁸²

Andere Collagen wirken aufgrund der ausgewählten Farben und Materialien besonders poetisch, beispielsweise die Miniatur „Einsame Blume“²⁸³. Zwischen der Opulenz manch anderer Gestaltung fallen Arbeiten wie diese durch Ruhe und Reduktion auf. Hier kommt der Charakter der verschiedenen Materialien vor allem durch deren sparsame Verwendung zur Geltung. So stehen leicht glänzende Papiere mit ganz glatter Oberfläche vor einem weichen faserigen Material, das an Löschpapier erinnert. Die Verbindung zwischen den unterschiedlichen Strukturen stellt eine kleine Feder her, die Elemente von beidem enthält: Das Glatte und Glänzende auf der einen, das Faserige auf der anderen Seite. Durch drei voreinanderliegende, immer kleiner werdende Schichten von Papier fokussiert sich die Aufmerksamkeit auf die abstrahierte Darstellung der Blume – gleichzeitig drückt dieses Schichten auch Isolation aus. Von der Blume ist auf den ersten Blick vor allem der Stengel zu erkennen; nur ein oder zwei Blütenblätter hängen noch daran. Bunte Papierschnipsel auf der mittleren Schicht stehen für die herabgefallenen Blütenblätter der verwelkenden Blume.

²⁸¹ Klünner, „Engel, Totenkopf und Narrenkappe“ (wie Anm.280), S.76.

²⁸² Diese Technik zeigt sich beispielsweise bei den Collagen: „Flug“ (Wv-Nr. C 43) und „Zersprühend“ (Wv-Nr. C 44).

²⁸³ „Einsame Blume“ (Wv-Nr. C 45); ein weiteres Beispiel ist die Arbeit „Fahle Blätter“ (Wv-Nr. C 47).

Bei manchen Collagen führte Povòrina die künstlerische Formensprache ihrer Bilder mit den neuen Materialien weiter. Tanzmotive und schwebende oder schwimmende Formen finden sich auch in dieser Werkgruppe; deren Umsetzung ist von den Gestaltungsprinzipien her sehr ähnlich. Ein Beispiel kann dies verdeutlichen: Bei der Collage „Tanz“²⁸⁴ reduzierte sie den Körper ebenso wie bei den Ölbildern auf die Extremitäten, die zusammen ein X bilden. Auch hier ist die Figur durch die Bewegung in Auflösung, stärker noch als zuvor. So kann man den Kopf weniger klar ausmachen als bei dem Bild „Trepak“. Der Hauptunterschied zwischen den farblich sehr verwandten Arbeiten liegt darin, daß die Künstlerin das Zufällige akzeptierte. Es tauchen ohne inhaltlichen Bezug Buchstaben auf, und durch das Zusammensetzen der Papiere entstehen Formen wie ein Pfeil, der Kopf eines Vogels etc. Dadurch wird das Motiv weniger eindeutig, denn verschiedene Details erhalten narrative Elemente.

Was sich bei solchen Collagen zeigt, die inhaltlich und formal an Ölbilder oder Grafiken anknüpfen, gilt erst recht für eine Gruppe von freieren Arbeiten. Durch die Vielzahl von Materialien, Formen und Farben wirken sie üppig, reich und voller Leben. Das Spiel mit den Möglichkeiten wird beinahe gleichberechtigt mit dem Motiv zum Bildthema. Doch es gibt nicht nur das Zufällige – auch das scheinbar Zufällige hat seinen Platz. Die Collage „Blühendes Wasser“ ist ein Beispiel für eine dieser dichten Kompositionen²⁸⁵. Hier gibt die Darstellung des bewegten Wassers einen Rhythmus vor – durch wellenartig gerissene oder geklebte Papierstücke. In das Auf und Ab fügen sich in unterschiedlichem Abstraktionsgrad verschiedene Bildelemente: Erkennbar ist ein blauer Fisch links unten sowie darüber eine Sonne am oberen Bildrand. Weniger konkret doch klar auszumachen sind goldene Reflexe der Sonne auf der Wasseroberfläche, Pflanzen und Blüten. Es fällt auf, daß Povòrina beispielsweise den Fisch im Prinzip mit den glei-

²⁸⁴ „Tanz“ (Wv-Nr. C 31)

²⁸⁵ „Blühendes Wasser“ (Wv-Nr. C 26)

chen künstlerischen Mitteln realisiert wie abstrakte Formen. So entsteht der Eindruck, daß sich Gegenständliches aus dem Abstrakten oder auch das Bewußte aus dem Zufälligen herauskristallisiert. Der Fisch ist durch seine Form und ein Auge zweifelsfrei zu identifizieren. Es gibt jedoch das Motiv des Auges in einigen Wiederholungen auch ohne Körper sowie andere Formen, die Assoziationen zu Fischen zulassen. Darin ist das geschickte Lavieren zwischen dem tatsächlich Zufälligen und dem scheinbar Zufälligen zu erkennen. Dies ist ein Aspekt in der Bildgestaltung, der durch die neue Technik bedingt war und Povòrina faszinierte. „Blätter des Baumes, Federn, Fäden, Papierschnitzel, – sie fallen zufällig, bilden dann und wann Figur und Lineament. Leonardo begeisterte sich an den Flecken auf altem Gemäuer. Was ist Zufall? Ein Zu-fallen, ein Geschenk. Es zu empfangen, in die Hand zu nehmen, das Mannigfaltige und Gegensätzliche, Unberechenbare mit berechnendem Verstand, Gesetzmäßigem und Inspiriertem verschmelzen, – das ist des Künstlers Bestreben. Einheit und ein Ganzes zu schaffen, auf daß aus dem Chaos eine Harmonie erklinge und ein Flämmchen mehr in der Dunkelheit tanze. Und wenn es auch nicht die mächtige Orgel von Bach ist, nicht Rembrandts Glühen, nicht Mozarts himmlischer Reigen, wenn es auch schwankt, vibriert und flackert – es erhellt doch den Umkreis, wärmt und beglückt.“²⁸⁶

Aus diesem Zitat wird deutlich, daß Povòrina die Collagen schätzte – doch nicht überschätzte. Lebensfreude spricht aus ihnen und zwar die Freude an ganz vielen Facetten des Lebens. So finden sich auch zahlreiche Darstellungen der Nacht sowie Arbeiten, die durch trockene Blätter die Assoziation zum Herbst wecken.²⁸⁷ Dieser ganz sicher auf das Alter und den Tod bezogene Themenkreis ist neu im Werk. Es ist auffällig, daß vor allem die Nachtbilder keinesfalls düster wirken, sondern positiv. „Mysterium der

²⁸⁶ Alexandra Povòrina, Gedanken zu den Collagen, 1961, Faltblatt zur Ausstellung im Haus am Waldsee, Berlin 1961.

²⁸⁷ Als Beispiel für diesen Themenkreis können folgende Arbeiten dienen: „Waldboden“ (Wv-Nr. C 23) und „Auf Schwarz“ (Wv-Nr. C 11).

Nacht“ ist ein Beispiel dafür²⁸⁸. Die zu einer Gruppe von Miniaturen zählende Arbeit von 1961 ist zwar mit dunkelblauem glänzendem Hintergrund als Nachtdarstellung zu erkennen, doch es dominiert die Farbe Rosa in schwebenden Formen, aus verschiedenen Papieren gerissen.²⁸⁹ Mit Blick auf das Gesamtwerk verleiht diese Farbe der Collage in gewisser Weise etwas Autobiografisches, denn für die Palette der Künstlerin war sie immer charakteristisch. Sie steht für Emotionen und Schönheit. An drei Stellen leitet sie hier zu dunkleren Rottönen über, die sich nur undeutlich vom Hintergrund abheben. Dies hat die Wirkung eines allmählichen Verklingens. Nur bei einem dunkelroten Papierstück sorgt eine leuchtend weiße Reißkante dafür, daß ein Kontrast zu der Farbe der Nacht aufgebaut wird. Neben zwei runden Formen, die wie so oft im Werk Himmelskörper symbolisieren, sind dies die wesentlichen Bildelemente. Die Nacht ist bei Povòrina nie durch Dunkelheit allein geprägt, sondern immer durch daraus leuchtende, oft effektvolle Farben, Formen oder Figuren. So zeigt die Collage „Es wünscht“ ein lachendes Wesen, dessen Kopf aus einem Stück Aluminiumfolie gebildet wird²⁹⁰. Manchmal setzte sie auch farbige, transparente Folien ein, die den schwarzen Untergrund zeigen, erst bei genauem Hinsehen auch die eigene Farbe. Die Nacht als Symbol für den Tod zeigt immer auch Facetten des Lebens – ist der Hintergrund, vor dem alles besonders leuchtet. Diese Sicht ist in jeder Weise charakteristisch für Alexandra Povòrina – auch bezogen auf die letzte Werkgruppe der Collagen.

²⁸⁸ „Mysterium der Nacht“ (Wv-Nr. C 56)

²⁸⁹ Bei den Nachtdarstellungen finden sich einige Arbeiten, bei denen die Farbe Rosa eingesetzt ist, z.B. „Rosa auf schwarzem Grund“ (Wv-Nr. C 14) oder auch „Nachtblume“ (Wv-Nr. C 58).

²⁹⁰ „Es wünscht“ (Wv-Nr. C 10)

4 Die verlorenen Schlüssel zum Glück des Weibes - Zum Selbstverständnis der Künstlerin Alexandra Povòrina

4.1 Hemmnisse und Chancen im Berufsbild Künstlerin

Die Biografien von künstlerisch tätigen Frauen dokumentieren bis weit ins 20. Jahrhundert hinein, daß die sogenannten „weiblichen“ Tugenden als die eigentlichen Schwächen im Leben vieler Künstlerinnen angesehen werden müssen: Mit Bescheidenheit, Zurückhaltung und Altruismus sollten sie die ihnen zugeschriebenen Aufgaben in der Gesellschaft erfüllen. Das sind Charakteristika, die – unabhängig vom Geschlecht – einer beruflichen oder gar künstlerischen Entwicklung im Weg stehen. Die ziellose künstlerische Betätigung in der Freizeit wurde so auch gefördert, eine berufliche Konzentration stieß dagegen vielfach auf Ablehnung oder Unverständnis. Es ist deshalb wichtig zu klären, welche Strategien Frauen entwickelten, um sich Freiräume für ihre künstlerische Arbeit zu schaffen und sich als Künstlerinnen – auch auf dem Kunstmarkt – zu behaupten. Selbstverständlich muß es im Rahmen einer Professionalisierungsgeschichte¹ auch darum gehen, wie die Frauen ihre eigene Position bewerteten. Im folgenden sollen diese Aspekte zu Leben und Karriere von Alexandra Povòrina herausgearbeitet werden.

¹ Eine Reihe von Publikationen spiegelt das steigende Interesse an einer Professionalisierungsgeschichte: Profession ohne Tradition: 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen, hrsg. von Berlinische Galerie / Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992. Beispiele für Monografien, die einen Beitrag zur Professionalisierungsgeschichte leisten: Clara von Rappard. Freilichtmalerin, herausgegeben von Carola Muysers, Bern 1999 sowie Marie Vassilieff 1884-1957. Eine Russische Künstlerin in Paris, Katalog der Ausstellung in Das Verborgene Museum, Berlin 1995.

Einen wichtigen Beitrag zur Professionalisierungsgeschichte leistet auch eine Quellentextsammlung, die belegt, daß es sehr wohl eine differenzierte Diskussion über das Berufsbild der Künstlerinnen gegeben hat und daß die immer wieder zitierten misogynen Texte von Autoren wie Karl Scheffler inhaltlich nicht unbeantwortet blieben. Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in Deutschen Quellentexten 1855-1945, hrsg. und kommentiert von Carola Muysers, Amsterdam, Dresden 1999.

Die zahlreichen, allgemeinen Veröffentlichungen über die Ausbildungs- und Arbeitsbedingungen von Künstlerinnen geben mittlerweile sowohl ein detailliertes Bild über die Möglichkeiten, die Frauen zu Beginn dieses Jahrhunderts offenstanden, als auch über die Hemmnisse und Schwierigkeiten.² Deshalb sollen diese grundlegenden Aspekte nur in soweit behandelt werden, wie sie der Betrachtung von Leben und Werk Alexandra Povòrina dienen. Die zahlreichen Dokumente – darunter autobiografische Texte und Briefe – erlauben eine konkrete Auseinandersetzung mit ihrer individuellen Situation.

Berufsziel: Künstlerin

Aufgrund ihrer starken Persönlichkeit sowie glücklicher Umstände passierte Alexandra Povòrina viele berufliche Stationen ohne Probleme. Sie konnte ihre Familie von ihren Zielen überzeugen und wurde intensiv gefördert. Das verbindet sie mit zahlreichen anderen aus Rußland stammenden Künstlerinnen von Marianne Werefkin bis hin zu Natalja Gontscharowa. Die ideelle und materielle Förderung durch die Familie war in Rußland vom späten 19. Jahrhundert an die Regel und nicht etwa die Ausnahme. Darauf wird in der Literatur immer wieder hingewiesen.³ Hinter dieser Entwicklung stand keine gezielte Bildungspolitik, sondern vielmehr die langsame Durchsetzung demokratischer Ideen, zu denen auch die Gleichberechtigung der

² Es kann an dieser Stelle nur eine Auswahl wichtiger Publikationen genannt werden: Profession ohne Tradition (wie Anm.1); Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1986; Birgit Gatermann, Bildende Künstlerinnen in der Weimarer Republik (1919-1933), Dissertation an der Universität Kiel 1988; Das verborgene Museum I, Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst e.V., Berlin 1987; Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts, Katalog der Ausstellung im Museum Wiesbaden 1990.

³ Ada Raev, Spielräume und Grenzen einer anderen Tradition: Die russische Familie als soziale Determinante für die Entwicklung des Selbstverständnisses russischer Künstlerinnen Ende des 19. / Anfang des 20. Jahrhunderts, in: Kritische Berichte S.49-62; Ada Raev, Russische Künstlerinnen der Moderne: 1870 – 1930; Historische Studien, Kunstkonzepte, Weiblichkeitsentwürfe, München, 2002; Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910 - 1930, Katalog der Ausstellung in der Galerie Gmurzynska, Köln 1979; Gatermann, Künstlerinnen der Weimarer Republik (wie Anm.2) S.53-57.

Geschlechter zählte. Dies manifestierte sich sehr früh in der Schaffung von Ausbildungsmöglichkeiten: Bereits ab 1869 konnten sich Frauen in Sankt Petersburg, der Geburtsstadt Alexandra Pòvòrinas, in speziellen Kursen zu Lehrerinnen ausbilden lassen. Zwei Jahre später ließ die Petersburger Kunstakademie die ersten Studentinnen zu, nachdem ab 1854 bereits sogenannte weibliche Pensionäre zum sechsjährigen Studium nach Rom geschickt wurden. Die Kunstakademien in Deutschland verwehrten den Frauen dagegen in vielen Fällen bis 1919 den Zugang.⁴ Doch sollte der Öffnung der Akademie nur insofern Bedeutung beigemessen werden, als daß soziale Anerkennung und eine weniger kostspielige Berufsausbildung damit verbunden waren. Viele der angehenden Künstlerinnen in Rußland hatten jedoch an dem konservativen Studium kein Interesse.⁵ Die frühe Zulassung zu den Akademien kann aber grundsätzlich als Indiz für eine gesellschaftliche Grundhaltung gewertet werden, in der weibliche Künstler schon gegen Ende des 19. Jahrhunderts nicht mehr als Exotinnen galten. Ebenso wichtig wie die Frage der Ausbildung war ganz sicher, daß künstlerische Berufe im Zarenreich allgemein ein höheres Ansehen genossen als beispielsweise in Deutschland. Hierzulande sind nicht nur Künstlerinnen wie Hannah Höch oder die Bildhauerin Renée Sintenis zwei bekannte Beispiele dafür, welcher Durchhaltewillen notwendig war, um eine künstlerische Karriere anzugehen. Auch Männer hatten vielfach Probleme, ihren Berufswunsch durchzusetzen und mußten wie Otto Dix den Umweg über eine kunstgewerbliche Ausbildung in Kauf nehmen. In vielen Fällen wollten die Eltern zunächst den Grundstein zu einem Beruf gelegt sehen, der materielle Sicherheit bot und dem Sohn ein

⁴ In einigen Städten, darunter Berlin, München und Düsseldorf, entbrannte ein regelrechter Glaubenskrieg um die Zulassung von Frauen. Auch nach der formalen Gleichstellung der Frauen in der Weimarer Republik versuchte man in Düsseldorf noch die angehenden Künstlerinnen aus der Akademie fernzuhalten. Anke Münster, „Künstlerinnen im Rheinland. Das Frauenstudium an der Düsseldorfer Kunstakademie und den rheinischen Kunstgewerbeschulen.“ In: Rheinische Expressionistinnen, Katalog der Ausstellung im August Macke Haus, Bonn 1993.

⁵ Die Biografien der meisten Künstlerinnen belegen, daß sie Privatunterricht nahmen oder Schulen für angewandte Kunst besuchten und vielfach eine Ausbildung in westeuropäischen Städten wie München und Paris suchten.

„normales“ Leben ermöglichte. Bei den Frauen in Deutschland war die Situation zudem so, daß die Eltern zwar grundsätzlich künstlerische Talente förderten, sich aber vehement gegen eine Professionalisierung wehrten. Künstlerinnen standen am Rand der Gesellschaft, paßten als Außenseiterinnen nicht in das tradierte Frauenbild. Sie hatten darüber hinaus noch größere Schwierigkeiten als männliche Künstler, für ihren Lebensunterhalt zu sorgen. Daß diese Probleme in den Biografien russischer Künstlerinnen weit weniger eine Rolle spielten, hat Ada Raev überzeugend ausgearbeitet: „Zu einem Prüfstein für den Stand weiblicher Emanzipation wurde die Frage nach der sozialen Perspektive (Beruf oder / und Heirat) in der Biografie der angehenden Künstlerin. Einzelnen Fällen, wo die Familie Widerstände entgegenbrachte (A. Ostroumova, T. Ries) steht die Mehrheit gegenüber, wo die Absichten der Mädchen mit allen zur Verfügung stehenden Mitteln unterstützt wurden.“⁶

Es gibt in den Aufzeichnungen Povòrinas nicht einen Hinweis darauf, daß sie sich während der Phase der Berufswahl oder der Ausbildung in irgendeiner Form eingeschränkt sah. Sie hatte sich grundsätzlich für private Kunstschulen entschieden, in denen es keinen speziellen Frauenunterricht gab. Die Probleme als Künstlerin setzten ein, als sie ihr unabhängiges Leben aufgab: „Mein früheres Studium, das in Russland, München (Hollassy) und Paris verlief, war auch durch allerlei Frauen-Schicksale, unter anderem durch eine frühe erste Ehe gehemmt worden.“⁷ Dieser rückblickende Kommentar von ungefähr 1930 deutet an, daß sie den Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn vor allem durch die Heirat beeinträchtigt sah. Erst ab 1914 bieten zahlreiche Quellen wie Briefe und andere Dokumente die Möglichkeit, das Selbstverständnis Povòrinas als Künstlerin und ihre Reflexion der verschiedenen Schwierigkeiten genau zu beleuchten.

⁶ Ada Raev, Die russische Familie (wie Anm.3), S.53.

⁷ Alexandra Povòrina, Lebensumstände (Typoskript), um 1930, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

Kunst versus Alltag

Das zentrale Problem Povòrinas war die Kollision ihrer Interessen: Zwar fühlte sie sich in ihrer künstlerischen Tätigkeit durch ihre Verantwortung als Ehefrau und Mutter eingeengt, doch gehörte eine Familie aus ihrer Sicht unbedingt zum Leben dazu. Es ist auffällig, daß Povòrina zu keinem Zeitpunkt gegen die traditionelle Rollenverteilung opponierte und die familiären Aufgaben der Frauen grundsätzlich nicht in Frage stellte. Eine solche Haltung war kennzeichnend für die Frauen aus dem Bürgertum, auch wenn sie selbst einen Beruf ausübten. „Der einzelnen Persönlichkeit muß die Freiheit gegeben werden, nach dem Maß ihrer Kräfte oder nach innerster Überzeugung Beruf mit Ehe und Mutterschaft zu vereinigen, und es wird immer Frauen geben, die körperlich so kräftig und seelisch so reich sind, daß sie das Recht haben, eine doppelte Last auf sich zu nehmen.“⁸ So begriffen auch viele Künstlerinnen ihre Situation zwischen Kindern, Haushalt und Staffelei als naturgegeben – andere zogen aus der Problematik die Konsequenz und entschieden sich gegen das Lebensmodell der Familie.⁹ Nur selten wurde die Frage nach einer veränderten gesellschaftlichen Ordnung gestellt, die Frauen aus dem privaten ins öffentliche Leben holen könnte. Eine davon war die Autorin Lu Märten, die sehr detailliert die Situation der Künstlerinnen analysierte und für die Auflösung der familiären Strukturen und die Neuorganisation des Privatlebens plädierte.¹⁰ Von solchen, an sozialistischen Idealen orientierten Denkmodellen waren die allermeisten Künstlerinnen der Zeit weit entfernt. Bei Povòrina klingt vielmehr der Wunsch

⁸ Agnes von Zahn-Harnack, *Die Frauenbewegung*, Berlin 1928, zitiert nach Renate Berger, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert* (wie Anm.2) S.56.

⁹ Beispiele dafür sind unter anderem Ida Kerkovius, Milly Steeger und Hannah Höch. Auch Tatiana Ahlers-Hestermann gründete keine Familie, nicht zuletzt aus den Erfahrungen mit ihrer Mutter.

¹⁰ Lu Märten, *Die Künstlerin. Eine Monographie*, München 1914/1919. Das Buch fand zu seiner Zeit nur wenig Resonanz. Neben der editorischen Ungunst – das Buch wurde 1914 geschrieben aber erst nach dem Krieg publiziert – dürfte der Grund dafür in den drastischen Forderungen von Märten gelegen haben.

nach einem durch Personal gut organisierten Haushalt an, so wie sie es aus ihrer Jugend kannte: „Die Jahre 1917/1926, hauptsächlich in Hamburg zugebracht, waren für mich als Frau erfüllt von Wirtschafts- Mutter- und Wohnungssorgen, dazu Krankheit. Da mein Mann Maler ist, und unsere Existenz viel vom Verkehr mit den Auftraggebern und der Gesellschaft abhing, mußte ich bei äusserster Knappheit an Geld und häuslicher Hilfe (infolge der allgemeinen Wirtschaftslage) doch standesgemäss den Haushalt führen. So war ich in dieser Zeit dauernd innerlich zerrissen zwischen Gedanken an billiges und geschmackvolles Einrichten all der Dinge und an die eigene künstlerische Entwicklung und Arbeit, sodass ich zu richtiger konzentrierter Arbeit nur in kurzen Pausen kam.“¹¹ Wie überzeugend Povòrina die Rolle der Hausfrau spielen konnte, zeigt sich in einem Brief, mit dem sie Ida und Richard Dehmel vermutlich 1919 zu einem Essen einlud: „Ich habe meiner Speisekammer einen Besuch abgestattet, der befriedigend war, so dass ich Ihnen versprechen kann, dass Ihr lieber Mann sich nicht den Magen bei uns verderben wird. Also bitte machen Sie mir die Freude mir zu gestatten, als Hausfrau ein klein wenig für Sie beide sorgen zu dürfen – es ist doch so langweilig, immer nur für sich allein zu sorgen.“¹² Der Brief – brav mit Alexandra Hestermann unterzeichnet – ist aus heutiger Sicht vor allem deshalb verwunderlich, weil er an eine bedeutende Organisatorin von Künstlerinnenvereinigungen gerichtet war. Dies verdeutlicht einmal mehr, daß Engagement für Frauen keinesfalls automatisch mit einer emanzipierten Grundhaltung gleichzusetzen ist. Bei Alexandra Povòrina ist festzustellen, daß sich ihr Verständnis von Emanzipation auf die formale Gleichberechtigung erstreckte – also auf die Freiheit zu wählen, Ausbildungs- und Arbeitsmöglichkeiten zu bekommen und ähnliches. Daß Frauen diese Rechte zustehen, davon war bereits die Mutter der Künstlerin überzeugt. In einem emphatischen Brief über frühe

¹¹ Povòrina, Lebensumstände, (wie Anm.7).

¹² Brief von Povòrina an Ida Dehmel vom 11.2. (ohne Jahr), Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlaß Ida Dehmel, D.-A./A 367.

Ereignisse der russischen Revolution schrieb sie an ihre Tochter: „Et pense donc nous femmes nous avons tous les droits. Les Etats unis de la Russie – c’est grand.“¹³

Povòrina stellte ihre Rolle als Mutter zwar nicht in Frage, doch schuf sie sich Freiräume zum Arbeiten. Vom zweiten Lebensjahr an gab sie ihre Tochter während der sommerlichen Studienreisen weg; entweder in Kinderheime oder zu Bekannten, die das Kind für diese Zeit aufnahmen. Außerdem steckte sie klare Grenzen für ihre Arbeit: Wenn sie in ihrem Atelier malte, war sie für niemanden zu sprechen. Höchst selten unterbrach sie ihre Arbeit für die Tochter.¹⁴ Povòrina beklagte sich oft über die Einschränkungen durch die familiäre Verantwortung und die organisatorischen Schwierigkeiten, die sie immer wieder am Arbeiten hinderten. Dies kann man unter anderem einer Antwort des Malers Fritz Mühsam entnehmen: „Liebe Freundin, auch Ihre Berge werden abgetragen werden. Das Problem Kukla [gemeint ist Tatiana A.M.], Ihr Haushalt, Ihre Verpflichtungen, alles sind ja nur Ideen, Symbole für eine tiefer liegende von Ihnen zu lösende Aufgabe. Und wenn Sie wissen, daß jede Aufgabe durch den festen Glauben an ihre Lösbarkeit schon gelöst ist, so kann Ihnen jeder scheinbare Widerstand nur zur willkommenen Gelegenheit werden, Ihre geistigen Waffen an ihm zu erproben.“¹⁵ In einem Brief eines anderen Freundes heißt es 1927: „Deine Kunst – Deine Mutterschaft – Polaritäten.“¹⁶

¹³ Brief der Mutter Valentina Barsowa an Povòrina, datiert: 20 III / 2 IV (ohne Jahr, vermutlich 1917), Hamburger Staatsarchiv E20.

¹⁴ Interview mit Tatiana Ahlers-Hestermann im September 1996, Tonbandmitschnitt.

¹⁵ Brief von Fritz Mühsam an Povòrina vom 23.10.1927 aus Berlin, Hamburger Staatsarchiv E20. Die Antwort von Mühsam spiegelt die Auffassungen der Christian Science, der sowohl Mühsam als auch Povòrina in dieser Zeit sehr nahestanden.

¹⁶ Brief von Ewald Fulde an Povòrina vom 13.8.1927 aus Marburg, Hamburger Staatsarchiv E20.

Die „Weiblichkeit“ bewahren¹⁷

Für Povòrina stand außer Frage, daß die Qualität von Kunstwerken unabhängig vom Geschlecht des Künstlers ist. Doch ging sie von Charakterunterschieden zwischen Mann und Frau aus – und stimmte in diesem Punkt mit konservativen, misogynen Autoren aus der Zeit des frühen 20. Jahrhunderts überein. In kleinen Notizbüchern sammelte die Künstlerin Textstellen, die sich im wesentlichen auf Themen wie Liebe, Kunst und Religion beziehen.¹⁸ In einem Buch, vermutlich aus den frühen 20er Jahren, notierte sie ein Weininger-Zitat über das Wesen der Frau: „Eine Frau, die wirklich entsagt hätte, die in sich selbst die Ruhe suchen würde, eine solche Frau wäre kein Weib mehr.“¹⁹ Povòrina teilte offenbar die Meinung von Autoren wie Otto Weininger, Karl Kraus oder auch Karl Scheffler, daß Frauen in ihrem Handeln stärker von Emotionen geleitet würden als Männer. Verbreitet war die These, daß Mann und Frau die sich ergänzenden Prinzipien von Kultur und Natur vertraten. Unterschiede gab es in der Ausprägung dieser Annahme: So reduzierte Weininger das Weibliche auf die Triebhaftigkeit und sah Frauen aus diesem Grund als minderwertig an. Es läßt sich nicht nachweisen, wie weit Povòrina Thesen zum Dualismus der Geschlechter gelten ließ, doch keinesfalls sah sie Frauen als unterlegen an. Vielmehr zeigen einige der von ihr gesammelten Zitate eine teilweise mystische Verklärung des Wesens der Frau, wie beispielsweise bei dem norwegischen Schriftsteller Knut Ham-

¹⁷ „Für Frauen, die trotz ihrer Selbständigkeit ihre Weiblichkeit bewahrten empfand Dostojewskij tiefe Ehrfurcht:“ Zenta Maurina, Dostojewskij. Menschengestalter und Gottsucher, Memmingen 1952, S.216. Dies Zitat über Dostojewskij charakterisiert die Haltung Povòrinas und wurde deshalb als Überschrift gewählt.

¹⁸ Erhalten sind drei Notizbücher, die sich aufgrund von Povòrinas Einträgen sowie der Zitate zeitgenössischer Autoren grob datieren lassen. Sie hat die Bücher nicht regelmäßig geführt, sondern offenbar nur in einigen Phasen sehr intensiv. Die Bücher befinden sich im Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

¹⁹ Die Quelle, aus der das Zitat Otto Weiningers stammt, konnte nicht ermittelt werden. Der Autor war vor allem durch das folgende Buch bekannt: Otto Weininger, *Geschlecht und Charakter*, Wien 1903.

sun²⁰. Weiblichkeit war für Povòrina ein Ideal, das sie jedoch keinesfalls mit den von der Gesellschaft oktroyierten sogenannten weiblichen Tugenden gleichsetzte. Dagegen wandte sie sich explizit: „Viele der besten, innerlich vornehmsten Frauen glauben leider noch immer, dass das ihre Frauen-Tugend und -Takt ist: sich zu verstecken, herabzusetzen, zu schweigen, wobei man bekanntlich das (...) [hier fehlt mindestens eine Zeile A.M.] aus sich herausgehen, auf eigener Meinung beharren. Und das widerspricht greulich ihrer Natur.“²¹ Eine Frau mußte nach Ansicht Povòrinas großen Wert auf ihre äußere Erscheinung legen; sie selbst verwendete bis ins hohe Alter viel Zeit darauf, um diesem Anspruch gerecht zu werden. Wie wichtig ihr dies war, zeigt eine Beschreibung der Malerin Maria Slavona: „Gepflegt und auf besondere Art trotz grösster Zurückhaltung elegant, war sie mir damals in dieser Beziehung – als Frau in fast greisem Alter – ein vorbildliches ein irgendwie höheres Wesen (...)“²² Povòrina wählte ihre Kleidung mit viel Bedacht, hatte als besondere Leidenschaft das Kaufen und Tragen von Hüten und inszenierte ihren Auftritt in der Öffentlichkeit. Nicht zuletzt dadurch sowie durch ihre schonungslose Offenheit polarisierte sie die Menschen, die sie kennenlernte: Vor allem Frauen lehnten sie vielfach ab – geradezu komplementär gehört dazu, daß sie Männer immer wieder faszinierte. Ahlers-Hestermann umschrieb dies mit der Formulierung, um sie herum sei „oft ein dostojewskyhafter Wirbel“²³ entstanden. Er charakterisierte seine Frau in verschiedenen Texten als betont weiblich.

²⁰ Zu Hamsun siehe u.a. Akos Duma, *Die andere Moderne: Knut Hamsun, D.H. Lawrence und die lebensphilosophische Strömung des literarischen Modernismus*, Bonn 1996.

²¹ Alexandra Povòrina, Typoskript der Rede zur Gründung der Gedok 1929 in Köln, Hamburger Staatsarchiv, E3.

²² Alexandra Povòrina, Maria Slavona, Typoskript eines Artikels für die Frankfurter Zeitung von 1933, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

²³ Friedrich Ahlers-Hestermann, Typoskript der Eröffnungsrede der Povòrina-Ausstellung 1966 im Haus am Lützowplatz in Berlin, Hamburger Staatsarchiv, E13.

Hemmnisse und Initiativen

Povòrina bekannte sich zur klassischen Rollenverteilung der Geschlechter, sah aber zugleich die Frauen als Opfer. Sie mußten Einschränkungen in ihrer beruflichen Karriere hinnehmen und eigene Interessen zurückstellen. Dies zeigt beispielsweise der Text, den sie anlässlich des Todes der Malerin Maria Slavona schrieb: „Gepackt von schwerem Leiden lag sie, rührend wie stets, darnieder und hoffte: nächste Woche werde ich Malen können. Aber nie mehr geschah es so, wie sie es sich so wünschte: endlich in Ruhe, endlich ohne Sorgen für Andere und für sich, alles vergessend, g a n z in der Arbeit aufgehen zu vermögen. Weil, sie wusste es, nur dann, nur um diesen Preis ist die Leistung - Kunst, und ist gross. Wir weinen um sie wie eine Schwester im Geiste, wie um eine Schwester im Schicksal, dem Schicksal der Künstlerin-Mutter. ‘Die Schlüssel vom Glück des Weibes verloren sind sie, verlegt – verschwunden sind sie beim Gotte selbst’, singt eine Volksweise.“²⁴ In einem anderen Zusammenhang formulierte sie ihre Einschätzung zur Situation der Frauen weniger pathetisch. Demnach verlangt die Gesellschaft den Müttern vieles ab, was sie in ihrer beruflichen Karriere einschränkt. Das Leben der Frauen und Künstlerinnen sei „zu sehr von Gegebenheiten und Hemmungen einer Gesellschaftsordnung gebunden, an der nichts zu ändern ist. Darin gelten die Frauen meist nur als Töchter ihrer Väter, Gattinnen ihrer Männer. Die Frau strahlt im Glanz, Würden und Titeln ihres Mannes oder spiegelt auch wider seine Missgeschicke. Das Eigenartige, Persönliche einer Frau bleibt unbekannt, ungesehen, wird dadurch zur Nichtexistenz gestempelt, wird schliesslich zur Nichtexistenz durch das dauernde Negieren.“²⁵ Der Text verdeutlicht eine fatalistische

²⁴ Povòrina, Maria Slavona (wie Anm.22). Es gibt zwei Zeichnungen in dem Skizzenbuch Nr.3 (Wv-Nr. Sk 3) aus den 20er Jahren (S.34-35), in denen Povòrina sich selbst bedrängt von verschiedenen Kräften zeigt: Flehende Hände strecken sich ihr entgegen, ein Hammer oder Beil schwebt über ihrem Kopf und ein Pfeil trifft in ihr Herz. Sie selbst drückt die Hände an den Kopf, als ob er zu zerspringen droht. Es ist dies die einzige bildliche Umsetzung von dem Gefühl der Zerrissenheit und fehlenden Konzentration auf das Wesentliche, an dem Povòrina häufig litt.

²⁵ Povòrina, Typoskript der Rede zur Gründung der Gedok (wie Anm.21).

Haltung Povòrinas in der Frauenfrage. Sie sah keinen Sinn in weitreichenden Forderungen zur Gleichstellung, denn sie konnten ihrer Ansicht nach gegen die Normen der Gesellschaft nichts ausrichten. Folgerichtig setzte sie auf die Verbesserung der Bedingungen innerhalb der bestehenden Ordnung. Ein zentrales Problem war ihrer Ansicht nach die Isolation vieler Künstlerinnen, vor allem wenn sie durch Kinder noch stärker an den Haushalt gebunden waren. Sie erkannte einen Ausweg in der Gründung und Beteiligung an Künstlerinnenverbänden und engagierte sich deshalb auch in der Gedok (Gesellschaft Deutscher und Österreichischer Künstlerinnen und Kunstfreundinnen). „Je ernster ein Künstler seine Aufgabe nimmt, je entwickelter sein Urteil, je grösser sein Wollen, strenger die Ansprüche an sich – um so schwerer hat er zu ringen mit Zweifeln und Depressionen zu kämpfen, um so mehr braucht er die Erholung und die Hilfe, die ihm aus dem Verständnis, ja einfachen Wohlwollen und Interesse Anderer entstehen.“²⁶ Povòrina ging es dabei nicht nur um den Kontakt zu Kolleginnen. Vielmehr sollten sich auch mehr Möglichkeiten bieten, mit Werken an die Öffentlichkeit treten zu können. Dies sah sie durch die Integration der „Kunstfreundinnen“ in der Gedok erfüllt, die für ein Forum bei Ausstellungen und Veranstaltungen sorgten. In der Kölner Gedok stieß sie jedoch schnell auf die Schattenseite einer solchen Ghettoisierung der Kunst in Frauenzirkeln, denn das künstlerische Niveau war aus ihrer Sicht viel zu gering. Sie forderte den Vorstand auf, sich darüber klar zu werden was der Verein leisten sollte: „Tee für den Mittelstand mit angemessenen Unterhaltungs-Vorträgen niedrigen Niveaus. Dabei die Hoffnung auf pecuniäre Erfolge. Künstlerinnen-Verein kann man das dann nur insofern nennen, in soweit jedes zweite Mädchen in Westeuropa sich sogenannten irgendwie ‘künstlerisch’ betätigt und jede dritte Frau sich als Kunstfreundin fühlt, in dem sie in sich Gefallen am ‘Schönen’ verspürt u. viell. auch irgendwo diletiert hat.“²⁷ Sie

²⁶ Povòrina, Typoskript der Rede zur Gründung der Gedok (wie Anm.21).

²⁷ Abschrift eines Briefes von Povòrina an die Vorsitzende der Kölner Gedok Frau Abendroth vom November 1930, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

selbst kündigte an, daß sie – wie alle ernsthaft arbeitenden Frauen – nur dann Interesse an einem Künstlerinnenverein habe, wenn „Kitsch“ und alles „Schlechte“ ausgeschlossen würden. „Das ist ein Verein an Kunst wirklich interessierten Frauen. Ihnen wird ein Treffpunkt geboten, wo sie sich unabhängig von wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Hindernissen und ohne Störung sehen und kennen lernen können.“²⁸

Strategien Povòrinas

Povòrina bewies nicht zuletzt durch das Annehmen öffentlicher Ämter in der Gedok, daß sie von der Notwendigkeit von Künstlerinnenvereinen überzeugt war. Sie schienen ihr ein Weg zu sein, über den Frauen in künstlerischen Berufen ihre Position ausbauen konnten. Wie folgend aufgezeigt, wählte Povòrina mit wachsendem Selbstbewußtsein immer offensivere Strategien, um sich auf dem Kunstmarkt zu etablieren.

Mit ihrer Hinwendung zur abstrakten Malerei erlebte Povòrina gegen Ende der 20er Jahre einen Aufschwung in ihrer Arbeit, stand dadurch aber auch in gewisser Weise wieder am Anfang – im Alter von über vierzig Jahren. Sie wollte und mußte sich in der Kunstszene neu etablieren. Die regionalen Ausstellungen der Künstlervereinigungen in Hamburg und Köln sowie des „Deutschen Künstlerbundes“ reichten ihr nicht mehr aus.

Die Gründung der „Imaginisten“

In einem ersten Schritt suchte sie Künstlerinnen und Künstler, die ähnliche Zielsetzungen verfolgten: die Abkehr von der Darstellung der Gegenstände, jenseits des Konstruktivismus. Zu diesem Zeitpunkt gab es in Deutschland jedoch nur wenig Maler oder Bildhauer, die in vergleichbarer Weise arbeiteten. Das Interesse an abstrakter Kunst war deutlich abgeflacht. Eine gegenteilige Entwicklung zeigte sich in Paris, das zu Beginn der 30er Jahre

²⁸ Brief an Frau Abendroth (wie Anm.27), Die Aktivitäten Povòrinas in der Gedok sind auch dokumentiert in „Mitarbeit bei der Gedok“ S.66ff.

zum internationalen Zentrum gegenstandsloser Kunst wurde. Die Ausstellungen im „Salon des Surindépendants“ wurden ebenso wie die Gruppen „Art Concret“ und „Cercle et Carré“ zum Forum für Künstler dieser Richtung. Povòrina verfolgte diese Entwicklung bei ihren Reisen in die französische Hauptstadt. Da es in Deutschland dagegen keine Verbindung zwischen den Künstlern dieser Richtung gab, engagierte sie sich, um Kontakte zu knüpfen und lernte beispielsweise durch Hanna Bekker vom Rath Willi Baumeister in Frankfurt kennen.²⁹ Verschiedene Dokumente belegen, daß Povòrina daran beteiligt gewesen ist, die Künstlergruppe „Imagisten“ zu gründen und sie in der Öffentlichkeit bekannt zu machen suchte. In einem als „Programm“ gekennzeichneten Text wird sie als Gründungsmitglied und einzige Frau neben neun weiteren Künstlern genannt: „Unsere Vorstellung von der abstrakten Kunst hat im Verlauf der letzten Jahre eine Wandlung durchgemacht. Es erscheinen unter der Produktion der allerletzten Zeit Werke, die obgleich ungegenständlich, eben grade nicht »abstrakt« im Sinne heutiger Kunst- und Philosophieterminologie sind, eher in einer bisher unbekanntem Weise »wesentlich«. Durch Konfrontierung dürfte dies deutlicher werden: es ist also einerseits weder jener Konstruktivismus um Lissitzky, noch Gruppen um Leger oder Schlemmer gemeint, andererseits jedoch auch nicht Erscheinungen, die sich um den sogenannten Surrealismus oder gar Spätkubismus scharen. Was gemeint ist sind Kunstwerke, die unter Verzicht auf die Dingerscheinung rein phantasiemässig in sich ruhende Gebilde darstellen, deren Sinngehalt nicht restlos durchschaubar ist, deren Gestalt eine eigengesetzliche immaginative Welt zeigt. (...) Vorerst scheinen sich für uns die Namen Altrip, Ballmer, Bertoluzzi, Kuhr, Mysztrik, de Monda, Ritschl, Povòrina, Winter als Plastiker Haizmann zu einer Gruppe zusammenzuschliessen, wenn sich auch aus den künstlerischen Intentionen der

²⁹ Povòrina berichtet ihrem Mann kurz von einem Besuch bei Baumeister: „ (...) und wir waren bei Baumeister im Atelier, werde nachher erzählen, er unterrichtet Plakat u. tut es sehr ungern.“ Undatierter Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann aus Frankfurt (ca. 1930/31), Hamburger Staatsarchiv, D390, Band I.

Einzelnen noch nicht ein alle Schaffensprobleme umfassendes künstlerisches Programm aufstellen lässt.³⁰ Mit dieser programmatischen Skizze und einem Aufruf an Künstlerkollegen wurde der Versuch unternommen, mehr Interessenten für eine solche Gruppe sowie eine Ausstellungstournee zu gewinnen. Die Bildung einer deutschen Künstlergemeinschaft sollte nicht zuletzt dazu dienen, Gemeinsamkeiten im Werk verschiedener, zu diesem Zeitpunkt unbekannter Maler und Bildhauer darzustellen. Dies war aus künstlerischer Sicht ebenso wichtig wie aus psychologischer: Neue Wege und Ideen treten im Zusammenschluß viel deutlicher zutage als bei einzelnen Künstlern. Gemeinsame Projekte können den Künstlern dabei helfen, sich der eigenen Darstellungsweise zu vergewissern. Wie riskant man den Wechsel zur gegenstandslosen Malerei in dieser Zeit empfand, dokumentiert eine autobiographische Notiz von Julius Bissier: „Vogelfrei in jedem Sinne und hinausgestoßen in eine Welt, in der man einzig und allein auf sich und sein gutes Gewissen, auf seine eigene Verantwortung angewiesen war. In die Welt der abstrakten, absoluten Malerei.“³¹ Auch aus wirtschaftlicher Sicht galt es, in der Öffentlichkeit das Bewußtsein für die neue Strömung der Malerei zu wecken, Kritiker zu Stellungnahmen herauszufordern und nicht zuletzt die Diskussion in den wichtigen Kreisen der Künstler und Kunstorganisatoren zu eröffnen.

Als erste Station der geplanten Ausstellung war der Hamburger Kunstverein vorgesehen, doch statt der ganzen Gruppe zeigten im Frühjahr 1932 dort dann Povòrina und der überwiegend als Schmuckkünstler bekannte Bauhausschüler Naum Slutzky ihre Werke. Die Gründe dafür sind unbekannt. „Es wurde geplant, eine Gruppe, die solche Ziele verfolgt, (die sich, wenn Namen nötig, Imaginisten nennt), hier auszustellen, was vorläufig unterbleiben musste. So zeigen hier heute nur zwei dieser Gruppe ihre Arbeiten.

³⁰ Verfasser unbekannt, Programm der Imaginisten (Typoskript), um 1931, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

³¹ Zitiert nach: Julius Bissier. Vom Anfang der Bilder 1915-1939, Katalog der Ausstellung im Städtischen Museum Freiburg, Museum für neue Kunst, Waldkirch 1994, S.114.

Sie lassen sich leiten von der *raison imaginative* (...) Unsichtbar sind Gefühl, Erlebnis, Erkenntnis und Energien. Wir suchen sichtbaren Ausdruck dafür.“³² Der von dem Direktor des Museums für Kunst und Gewerbe Max Sauerlandt protegierte Künstler präsentierte in dieser Ausstellung auch Plastiken und Grafik. In einer Ausstellungskritik über die Arbeiten Slutzkys griff der Autor auf das Vokabular des Vorwortes zurück.³³ Es ist sehr wahrscheinlich, daß Povòrina darauf bestand, den Zusammenhang zu den „Imagisten“ bei dieser Ausstellung herauszustellen. Slutzky, der allenfalls über den Bildhauer Haizmann zu der Gruppe gekommen sein könnte, trat in der Folge nie mehr in diesem Kontext auf.

Die erhaltenen Dokumente lassen keinen Schluß darüber zu, ob die „Imagisten“ tatsächlich jemals als feste Gruppe existierten. Offenbar war die 1932 begonnene Ausstellungstournee „Zeichen und Bilder“ die Fortsetzung dieser Initiative. Zunächst wurde sie in Wiesbaden gezeigt und wanderte von dort 1933 in das Essener Folkwang Museum, wo sie unmittelbar infolge der Machtübernahme der NSDAP nach knapp einem Monat vorzeitig abgehängt wurde. Dies bedeutete natürlich auch das Ende für die geplanten nächsten Stationen wie Frankfurt, wohl auch Berlin, Hamburg und Köln.

Bei der Ausstellungstournee spielte Povòrina als Organisatorin ebenfalls eine Rolle. Einige Briefe von einer Reise nach Kiel, Berlin und Hannover belegen ihre Aktivitäten: „Ritschl bittet darum, ich soll in Berlin – an einem Tag!! unsere Ausst. da ermöglichen?! Auch soll ich Ballmer und Haizmann, die nicht mittun wollen, dazu überreden!“³⁴ Aus Berlin schrieb sie dann an den Mitbewohner Theodor Hannemann: „Vielen Dank für das ‘Vorwort’, daß ich heute sehr gebraucht habe: bei Möller, Westheim und Flechtheim. (...) und morgen muß ich noch hier bleiben, weil ich noch zwei Herrn nach

³² Anonym, Vorwort zu der Ausstellung von A.Povòrina und N.Slutzky im Kunstverein Hamburg 1932, Hamburger Staatsarchiv, E 10.

³³ Kritik der Ausstellung im Hamburger Anzeiger, 21.1.1932. Zu Naum Slutzky siehe: Naum Slutzky 1894-1965. Ein Bauhaus-Künstler in Hamburg, Katalog der Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1995.

³⁴ Brief von Povòrina an ihren Mann vom 29.8.1932 aus Kiel. Hamburger Staatsarchiv, D390 Band 1.

der Bitte vom Ritschl, der mir schrieb, sprechen soll wegen der Ausstellung. Habe erst heute ihre Adresse bekommen und Rohrbriefe geschrieben auf der Post.“³⁵ In einem Brief von Povòrina an ihren Mann findet sich zudem folgender Hinweis: „Ballmer habe ich aufgesucht u. überredet! In Berlin habe ich Kallai kennengelernt, der von Schenk (Wiesbaden) eingeladen ist, einen Vortrag bei unserer Ausst. zu halten, er ist Ungar, (...) bekannt als Kunstschriftsteller dieser Richtung, ganz arm, sehr gut haben wir uns verstanden. (...) Die Ausst. nimmt ev. Möller [Galerie Ferdinand Möller in Berlin A.M.], wenn sie »gut« wird. Ritschl hat große Bedenken aller Art, ich muß da mitmachen.“³⁶ Diese Briefstelle gibt Aufschluß darüber, daß an der Organisation der Ausstellung offenbar Graf Schenk zu Schweinsberg – Leiter des Nassauischen Kunstvereins – beteiligt war. Ernst Kallai, der zwei Jahre vorher die wichtige Ausstellung „Vision und Formgesetz“ bei Möller gemacht hatte, hielt den Vortrag zur Eröffnung. Beteiligt waren die Künstler der „Imagisten“, zudem Willy Baumeister, Julius Bissier und

³⁵ Karte von Povòrina an Dr. Theodor Hannemann vom 3.9.1932 aus Berlin, Hamburger Staatsarchiv, D390 Band 1. In einem Lebenslauf ergänzend zum Personalfragebogen für die Deutsche Zentralverwaltung für Volksbildung in der Sowjetischen Besatzungszone im Vorfeld zu ihrer Einstellung in Berlin-Weißensee machte sie 1947 folgende Angabe: „Die von mir arrangierte und beschickte Ausstell.Reihe Wiesb., Essen, Köln u.s.w. musste abgebrochen werden.“ Bundesarchiv Berlin BA-RKK(BDC)2400/0002/10. Es ist die einzige direkte Aussage Povòrinas zu ihrem Anteil an der Organisation.

³⁶ Brief von Povòrina an Friedrich Ahlers-Hestermann vom 5.9.1932, Hamburger Staatsarchiv, D390 Band 1. Dieser Passus widerlegt die These von Claudia Gemmeke, die Ausstellung „Zeichen und Bilder“ basiere auf einer Ausstellung der Galerie Möller, Berlin: „Für Mitte September 1932 hatte Möller mit Kállai als Kurator eine weitere Ausstellung abstrakter Malerei in seiner Galerie zusammengestellt. Die Ausstellung lief recht erfolgreich und sollte daher anschließend im Nassauischen Kunstverein in Wiesbaden gezeigt werden, dort den Winter über im Depot bleiben und darauf folgend, im Frühjahr 1933 in Frankfurt a.M. zu sehen sein. (...) Graf Schenk zu Schweinsberg, der Leiter des Nassauischen Kunstvereins, hatte die Ausstellung von Ferdinand Möller übernommen. Daneben hatte es in Wiesbaden eine Initiative ortsansässiger Künstler – Otto Ritschl und Alo Altripp – gegeben, die sich für eine Ausstellung der Abstrakten im Kunstverein eingesetzt hatten und nun das Ausstellungsprojekt Kállais um eigene Vorschläge ergänzten.“ Claudia Gemmeke, Die verbotene Ausstellung: Zeichen und Bilder. Die letzte 'freie' Ausstellung im Museum Folkwang 1933, unveröffentlicht aus dem Jahr 1993. Den Aufsatz stellte mir die Autorin freundlicherweise zur Verfügung. In einer anderen Quelle tauchen Alo Altripp und Otto Ritschl als Organisatoren auf: „Und dann nachher später war dann diese Ausstellung von Ende 32, die hat Ritschl und ich arrangiert hier, da war Fritz Winter mit drauf, da war die Povòrina mit drauf (...)“ Schriftliche Niederlegung eines Gesprächs zwischen Alo Altripp und Armin Zweite vom 3. Dezember 1982. Das Typoskript wurde mir freundlicherweise von Sylvia Martin zur Verfügung gestellt.

Werner Gilles. In Essen wurde die Ausstellung erweitert u.a. durch Mitglieder der 'abstrakten hannover' Friedrich Vordemberge-Gildewart, Carl Buchheister, El Lissitzki, aber auch Max Ernst und Ernst-Wilhelm Nay. Die Ausstellungen wurden bislang fast nicht beachtet, denn sie fanden zur falschen Zeit im falschen Land statt. Im Museum Folkwang beschäftigte sich Claudia Gemmeke in den 90er Jahren damit, jedoch wurde ihr Aufsatz nicht publiziert.³⁷ Die Schließung der Ausstellung steht symptomatisch für das plötzliche Ende aller Möglichkeiten, die sich Alexandra Povòrina seit Ende der 20er Jahre für ihre Positionierung auf dem Kunstmarkt und im künstlerischen Leben Deutschlands erarbeitet hatte.

Betrachtet man die Vorgehensweise Povòrinas, so fällt auf wie offensiv sie bemüht war, sich in der Kunstszene zu verankern. Daß Künstlerinnen sich dafür einsetzten, thematisch ausgerichtete Künstlergruppen zu formieren, war in der Zeit bis 1933 eine Ausnahme. Vielfach hatten Frauen sogar Schwierigkeiten, in solchen Gruppen akzeptiert zu werden. So gründeten um 1923 Gerd Arntz, Heinrich Hoerle, Franz W. Seiwert und der Bildhauer Hans Schmitz in Köln die Gruppe der „Progressiven“, zu der auch Otto Freundlich, Raoul Hausmann und Stansilav Kubicki zählten. Mit Margarethe Kubicka war eine Künstlerin zuweilen als Ausstellungsgast vertreten. Die Künstlervereinigung pries in ihrer Zeitung „a bis z. organ der gruppe progressiver künstler“ die Emanzipation der Frauen in der Sowjetunion, zeigte sich aber im Alltag bequem konservativ: „Die Frauen aus unserem Kreis haben oft Gastgeber, Köche und Betreuer gespielt und jene Behaglichkeit zu erzeugen geholfen, in der gute Gespräche gedeihen.“³⁸ Es gibt bislang wenig genaue Untersuchungen, doch hatten Künstlerinnen in den Ausstellungsgemeinschaften der Großstädte im Verlauf der 20er Jahre immer

³⁷ Gemmeke, Die verbotene Ausstellung (wie Anm.36). Sie zeigt auf, daß auch die beteiligten Künstler dem Projekt rückblickend nur wenig Beachtung schenkten. Der Bezug zu der Gruppe „Imagisten“ war ihr nicht bekannt.

³⁸ Hans Schmitt-Rost, Die Progressiven und ihre Freunde, in: Vom Dadamax bis zum Grüngürtel. Köln in den zwanziger Jahren, Katalog der Ausstellung in der Kölner Kunsthalle 1975, S.78.

weniger Integrationsprobleme.³⁹ Schwieriger war es offenbar, den Zugang zu den Zirkeln zu bekommen, in denen ein klares künstlerisches Ziel verfolgt wurde. Selbstverständlich gibt es bekannte Ausnahmen. Die Bedeutung von Gabriele Münter und Marianne Werefkin im „Blauen Reiter“ steht heute außer Frage. In den verschiedenen Gruppierungen russischer und ukrainischer Künstler spielten Frauen eine wichtige Rolle; zu nennen ist vor allem Natalja Gontscharowa. Doch weisen beide Beispiele einen gravierenden Unterschied zu der Situation Povòrina auf: Ihr fehlte der Umkreis befreundeter, gleichgesinnter Künstler, aus dem häufig thematisch ausgerichtete Künstlergruppen entstehen. Vielmehr suchte sie über die Gründung einer eigenen Gruppe den Weg aus der künstlerischen Isolation. Dies zeigt sich deutlich in einem Brief, in dem sie über einen Aufenthalt in Paris berichtet: „Ich bin viel mit gleichgesinnten Menschen u. Kollegen zusammen gewesen u. erfahren, dass ich in meiner Arbeit garnicht allein bin, was wunderbar u. eine starke Bestätigung war. Desto mehr aber bin ich hier einsam, ja vollkommen allein jetzt in meinen Bestrebungen.“⁴⁰ Während sie sich in Deutschland für die Schaffung von Strukturen einsetzte, bemühte sie sich in Paris um einen Platz in den bestehenden Gruppierungen, in erster Linie bei „abstraction-création“.

Etwa um 1930 setzte Povòrina sich mehr dafür ein, mit ihren Werken an die Öffentlichkeit zu treten. Bemerkenswert ist die Konsequenz und der Durchsetzungswillen mit dem sie dabei handelte. Bringt man die strategische Vor-

³⁹ Gegen Ende des Ersten Weltkrieges lag die Ausstellungsbeteiligung von Frauen in Berlin bei circa 10 Prozent; Mitte der 20er Jahre betrug der Durchschnitt 27 Prozent. Ulrike Stelzel, Die zweite Stimme im Orchester, in: Künstlerinnen international, Katalog der Ausstellung im Schloß Charlottenburg in Berlin 1977. In Düsseldorf gibt es keine solche lineare Entwicklung. Vielmehr hing die Anzahl der beteiligten Künstlerinnen von den Organisatoren der Ausstellung ab. Die höchsten Quoten wiesen die Ausstellungen des Jungen Rheinlands auf. Anke Münster, Rheinische Expressionistinnen in Künstlergruppen und Ausstellungen, in: Rheinische Expressionistinnen (wie Anm.4) S.35.

⁴⁰ Brief von Pov rina an Emmy Ruben vom 1. Dezember 1933, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg, Nachlaß Ruben, Nr.22. Den Brief hat Pov rina geschrieben, nachdem unter der Kontrolle der Nazis keinerlei Aktivitäten der abstrakten Künstler mehr möglich waren. Doch macht er deutlich, wie sehr Pov rina in Köln das künstlerische Umfeld fehlte.

gehensweise Povòrinas mit ihrer betonten Weiblichkeit in Verbindung, so zeigen sich Brüche. Die Künstlerin verbarg sich offenbar hinter einer bekannten und akzeptierten Maske, um ihre Ziele zu verfolgen. Dies wird beispielsweise deutlich, wenn sie sich mangelnde Geschäftstüchtigkeit attestierte und auf eine „typisch“ weibliche Haltung zurückzog. Dies können zwei Briefstellen illustrieren: 1921 schrieb sie über den Besuch zweier Hamburger Kunstsammler: „Samson und Blumenfeld wollten sich mein Sezessionsbild ansehen, aber nur wenn es verkäuflich. Ich wurde so verlegen, daß ich nur hervorbringen konnte wie schlecht es wäre.“⁴¹ Der zweite Hinweis stammt aus einem Brief aus Paris von 1930, als Povòrina für Hamburger Sammler in Paris ein Bild von Marcoussis kaufte: „Schrecklich für eine Frau Geschäfte zu machen! Kann morgen bis mittag niemanden sehen, muß allein telefonieren u. arrangieren alles – Nein es ist schon unmöglich für mich (..)“⁴²

Überzeugt davon, daß sie mit ihrer Malerei den richtigen Weg eingeschlagen hatte, scheute sie sich jedoch nicht davor, mit Reproduktionen ihrer neuen Arbeiten bei Galeristen, Ausstellungsorganisatoren und Künstlern vorzusprechen.⁴³ In einigen Fällen hatte sie Erfolg: Dafür sprechen die beiden ersten Einzelausstellungen in Deutschland ebenso wie ihre Ausstellungsbeiträge in Paris. Povòrina gelang es, die schwer in Gang kommende Maschinerie des Kunstmarktes in Bewegung zu setzen, doch wurde dem

⁴¹ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann, 1921 (genaue Datierung fehlt), Hamburger Staatsarchiv, D390 Band 1.

⁴² Postskriptum eines Briefes von Povòrina an Ahlers-Hestermann von 1930 aus Paris (genaue Datierung fehlt), Hamburger Staatsarchiv, D390 Band 1.

⁴³ Einige Briefe dokumentieren das Vorgehen der Künstlerin, u.a.: „Kahnweiler, wie mancher anderer, schaute mit sichtbarem Interesse + Verständnis meine Fotos, aber mit dem Ausstellen hier ist es schwer, wenn man hier nicht wohnt, er hat mir 2 Galerien genannt, wo ich vorfragen soll, was ich also auch bald tun werde.“ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann (wie Anm.42). Ein weiterer Beleg ist die Abschrift eines Briefes an Paul Westheim: „Es freut mich sehr, dass die sogenannten Imaginisten (...) sie interessieren, und dass meine Fotos Ihnen einwenig gefallen haben. (...) Ich danke Ihnen auch für Ihre Fürsprache bei der November-Gruppe, es wäre schön, wenn so eine Ausstellung zustande käme.“ Abschrift eines Briefes von Povòrina an Paul Westheim, 30.5.1932, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

1933 ein jähes Ende gesetzt. Sie verlagerte ihr ganzes Engagement nach Paris, um dort auszustellen und aus der Normalität des dortigen kulturellen Lebens die Anregungen zu ziehen, die sie für die Fortsetzung ihrer Arbeit brauchte. Als gelegentlicher Gast in der Stadt schaffte sie es jedoch nicht, sich in gewünschter Weise zu etablieren. So fand sie keinen festen Galeristen, der sie mit ihren Werken vertrat. Auch berichtet sie in ihren Briefen von fortgesetzten Enttäuschungen hinsichtlich der kommerziellen Vermarktung ihrer Stoffdrucke.⁴⁴

⁴⁴ „Aber mit den Stoffen gehe ich nirgend mehr, das nahm furchtbar viel Zeit, immer wieder riet man „dorthin gehen sie unbedingt“ u. ich meinte es machen zu müssen.“ Brief von Povòrina an Ahlers-Hestermann vom 12.6.1935 aus Paris, Hamburger Staatsarchiv, D390 Band 1.

4.2 „Weibliche“ Themen in den Bildern Povòrinas

In den 30er Jahre zogen sich zwei Fragen wie ein roter Faden durch die Diskussion um das künstlerische Arbeiten von Frauen: In Texten mit ablehnender Tendenz ging es überwiegend um die postulierte kreative und schöpferische Unterlegenheit.⁴⁵ Setzten sich die Autoren dagegen differenzierter mit der Kunst von Frauen auseinander, dann stand die Frage im Mittelpunkt, ob bestimmte gestalterische Elemente oder Themen als typisch weiblich einzuschätzen seien.⁴⁶ Oftmals wurde die Bilanz gezogen, daß es weibliche und männliche Kunst prinzipiell nicht gäbe. Einige Autoren konstatieren sogar in gewisser Weise enttäuscht das Fehlen von speziellen Ausdrucksformen, mit denen die Frauen das Gesamtbild der Kunst hätten bereichern können.⁴⁷ Auffällig ist, daß gegen Ende der 20er Jahre „Mütterlichkeit“ für Künstlerinnen zu einem wesentlichen Ideal erhoben wurde. Als Patinnen dieser thematischen Eingrenzung dienten immer wieder die Künstlerinnen Paula Modersohn-Becker und Käthe Kollwitz.⁴⁸ Im folgenden soll dargestellt werden, inwieweit weiblich konnotierte Sujets sowie die Projektion von Weiblichkeit und Mütterlichkeit für Alexandra Povòrina eine Rolle spielten.

⁴⁵ Wichtige Referenz für Texte dieser Art ist das Buch von Karl Scheffler, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908. Doch auch 1930 erschienen noch Texte, die eine grundsätzliche Unterlegenheit der Frauen postulierten: z.B. Julius Meier-Graefe, *Künstlerinnen*, in: *Frankfurter Zeitung (Abendblatt)*, 75. Jahrgang, 19.12.1930.

⁴⁶ Zahlreiche Texte dieser Einschätzung sind abgedruckt in: Muysers, *Die bildende Künstlerin* (wie Anm.1); z.B. ein Text von 1919 von Leonore Ripke-Kühn, *Die Frau in der bildenden Kunst*, 1919, S.145-151 oder von 1927 von Rosa Schapiro, *Die Frau in der bildenden Kunst*, S.170-174.

⁴⁷ Ein Beispiel dafür ist ein Text der Malerin Annot: „Und nun stellt sich für uns Heutige heraus, daß die Malerei der Frauen genau wie die der Männer aussieht. Die Erwartung, daß die Frauen in der Kunst einen spezifischen, andersartigen Ausdruck finden würde, hat sich bisher noch nicht erfüllt.“ Annot, *Die Frau als Malerin*, in: *Die Kultur der Frau*, hrsg. von Ada Schmidt-Beil, Berlin 1931.

⁴⁸ Diese Tendenz in den Texten der Zeit hat Carola Muysers herausgearbeitet: „Zu einem regelrechten Schlagwort wurde dabei der Wert der »Mütterlichkeit«. Erstmals anlässlich des Themas *Selbstbildnis* wurde er von Robert Breuer (»Die Frau im Selbstbildnis«, 1927) und Margot Rieß (»Frauen im Selbstbildnis«, 1926/27) positiv besetzt.“ Carola Muysers, *Einleitung zu der Quellentextsammlung: Die bildende Künstlerin* (wie Anm.1), S.23.

Ausklammerung „typisch weiblicher“ Motive

Betrachtet man ihr Œuvre, dann zeigt sich, daß man viele der sogenannten charakteristisch „weiblichen“ Bildthemen vergeblich sucht⁴⁹: So hat sie es regelrecht vermieden, ihre Familie darzustellen. Erhalten sind drei Zeichnungen von Friedrich Ahlers-Hestermann sowie eine Skizze ihres ersten, als Säugling verstorbenen Sohnes Andreas, aber kein einziges direktes Porträt ihrer Tochter Tatiana. Das häusliche Umfeld klammerte die Künstlerin als Themenfeld aus – ganz anders als ihr Mann, der Frau und Kind einige Male darstellte.⁵⁰ Ein paar Selbstdarstellungen sind erhalten, sie nehmen jedoch keine herausragende Stellung im Gesamtwerk ein und wurden nie in einer Ausstellung gezeigt.⁵¹ Auch sozial- oder gesellschaftskritische Motive finden sich kaum, wie sie in der Folge von Käthe Kollwitz vielfach als besonders starke weibliche Domäne beschrieben und von einigen Künstlerinnen bewußt aufgegriffen worden sind⁵². Eine der wenigen Darstellungen stammt aus der Zeit des Ersten Weltkrieges: Es handelt sich um die verschollene

⁴⁹ Der Überblick über das Werk erfolgt, um zu dokumentieren, daß Povòrinas Bilder sich nicht in das Klischee „Frauenkunst“ fügen. Zeitgenössische Kategorisierungen wie beispielsweise von Hans Hildebrandt sollen dadurch keinesfalls zum Maßstab erhoben werden. „So ergibt sich etwa diese Reihenfolge der Häufigkeit und zugleich der Bedeutung. Obenan steht, unbestreitbar, das Selbstbildnis. Das Porträt nächster Angehörigen, das Kinderbildnis reihen sich an. In nicht zu fernem Abstand taucht das Porträt Dritter auf. (...) Das Stilleben folgt und hat in überwältigender Überzahl Blumen zum Gegenstand.“ Hans Hildebrandt, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928, S.33.

⁵⁰ „Säugling (Andreas)“ (Wv-Nr. Z 10); „Friedrich Ahlers-Hestermann“ (Wv-Nr. Z 6); „Porträt Friedrich Ahlers-Hestermann“ (Wv-Nr. Z 40); „Interieur mit Friedrich Ahlers-Hestermann“ (Wv-Nr. Z 41); für das Gemälde „Harlekin“ (Wv-Nr. G 87) saß ihre Tochter Tatiana Modell, doch die Verkleidung verbirgt den familiären Zusammenhang. Im Werk Friedrich Ahlers-Hestermanns finden sich dagegen sechs Porträts von seiner Frau und sieben von seiner Tochter.

⁵¹ Die Selbstporträts sind in der folgenden Anmerkung aufgeführt: „Zwischen der äußeren und der inneren Welt“ Anm.11.

⁵² Zu nennen ist beispielsweise Lotte B. Prechner, die in der Nachkriegszeit mit sozialkritischen Holzschnitten an zahlreichen Ausstellungen in Deutschland teilnahm und sich einen Namen machte. Der Vergleich mit den Bildthemen der Kollwitz in zahlreichen Ausstellungsbesprechungen wurde für sie zu einer Art „Markenzeichen“.

„Tagelöhnerfrau“, die Povòrina 1916 bei ihrer zweiten Ausstellungsbe-
teiligung in Hamburg zeigte.⁵³

Vielleicht muß man es als Zugeständnis an den herrschenden Geschmack und die Sehgewohnheiten werten, daß Povòrina in Ausstellungen fast nie Porträts von Männern zeigte. Wenn sie Bildnisse ausstellte, so waren die Dargestellten bis auf eine Ausnahme Frauen oder Kinder.⁵⁴ Die erhaltenen Gemälde und Zeichnungen belegen aber, daß Povòrina Männer und Frauen in ungefährtem Gleichgewicht darstellte. Sie war beim Malen nicht auf Freunde oder Bekannte angewiesen, sondern suchte sich selbst Modelle oder nahm an privat organisierten Nachmittagen mit Berufsmodellen teil, beispielsweise bei der Hamburger Familie Durrieu. Die Aufträge von Sammlern beschränkten sich ebenfalls nicht nur auf das Porträtieren von Frauen und Kinder, was an den Verkaufsnotizen von Ahlers-Hestermann zu sehen ist.

Doch ein Thema interessierte Povòrina besonders: Sehr bewußt hat sie sich mit „Mutterschaft“ beschäftigt und einen in der Zeit eigenen Beitrag zu diesem Thema geleistet. Dabei spielte das Sujet in ihren gegenständlichen Werken zunächst kaum eine Rolle. Neben dem Porträt einer einfachen bayerischen Bäuerin mit rosigem Säugling aus der Zeit der Geburt ihres ersten Kindes ist nur ein weiteres Bild mit Vorzeichnung nachweisbar, bei dem Povòrina eine Frau in der Rolle der Mutter darstellte.⁵⁵ Schon bei dem Gemälde fällt der Gegensatz zwischen der hageren, ausgezehrten Frau und dem properen Kind ins Auge. In der Zeichnung hat Povòrina Mutter und Kind so gruppiert, daß die Mutter in sich gekehrt das Anschmiegen des Kindes über sich ergehen läßt und die liebevolle, aber auch besitzergreifende Geste in

⁵³ Die in der Ausstellung des Bundes Niederdeutscher Künstlerinnen 1916 gezeigte und verschollene „Tagelöhnerfrau“ und „Condolenz-Besuch“ (Wv-Nr. Z 3) sind praktisch die einzigen Arbeiten mit sozialkritischem Impetus. Darüber hinaus gibt es einige Darstellungen von arbeitenden Bauern, die jedoch sachlich als Teil der Landschaft behandelt werden.

⁵⁴ 1930 stellte sie in der Galerie Becker-Newman das Gemälde „Neger“ (Wv-Nr. V 37) aus.

⁵⁵ „Bäuerin mit Kind“ (Wv-Nr. G 14); Studie zu „Mutter und Kind“ (Wv-Nr. Z 38); „Mutter und Kind“ (Wv-Nr. V 21).

keiner Weise beantwortet. Dies beleuchtet sehr kritisch die Inanspruchnahme der Mutter durch ihr Kind und stellt sich einer Idealisierung von Mutterschaft diametral entgegen. Das „hohe Lied der Liebe und Mütterlichkeit“⁵⁶ singt Povòrina mit dieser Darstellung nicht. Viel enger ist die Verwandtschaft mit den Mutter-Kind-Bildern von Sella Hasse.⁵⁷

Die Werkgruppe zur Entstehung von Leben

Mit ihrer Abkehr von der gegenständlichen Malerei gewann das Sujet „Mütterlichkeit“ für Povòrina an Bedeutung. Sie schuf eine kleine Gruppe von Werken mit Titeln wie „Mutterschaft“, „Empfängnis“, „Bereitschaft des Empfangens“ oder „Befruchtung“.⁵⁸ In der Abstraktion hatte sie die künstlerischen Mittel entdeckt, um sich ohne gängige Chiffren mit der Entstehung des Lebens beschäftigen zu können. Dies ist nicht zuletzt deshalb von Bedeutung, weil sie unter den derzeit bekannten Künstlerinnen die einzige in dieser Zeit war, die diesen Weg wählte.

Bereits 1921 unternahm Povòrina den ersten Versuch, eine für sie neue Darstellungsform des Menschheitsthemas Geburt zu finden. Erhalten ist jedoch nur ein Brief ihres Mannes, in dem er sich nach der Fertigstellung ihres „Geburtsbildes“⁵⁹ erkundigt. Povòrina hatte sich angeregt durch die Anthroposophie in dem heute verschollenen Gemälde mit dem Thema auseinandergesetzt. Eine Brücke zu den Inhalten der späteren abstrakten Darstellungen schlägt das Gemälde „Mysterium“, das die Malerin 1921 in der Ausstellung

⁵⁶ „Es ist nur eine Bestätigung solcher Deutung des weiblichen Selbstbildnisses, daß gerade seine wertvollsten Exemplare das hohe Lied der Liebe und der Mütterlichkeit hörbar werden lassen.“ Robert Breuer, *Die Frau im Selbstbildnis* (wie Anm.48), S.155.

⁵⁷ Als Beispiel dafür kann das folgende Bild dienen: Sella Hasse, *Bettlerin mit Kind*, 1912, Öl/Leinwand, 73 x 87,5cm, Städtische Kunstsammlung Chemnitz.

⁵⁸ Zu dieser Werkgruppe zählen die folgenden Arbeiten: „Mutterschaft“ (Wv-Nr. G 124); „Empfängnis“ (Wv-Nr. G 121); „Bereitschaft des Empfangens“ (Wv-Nr. G 122); „Befruchtung“ (Wv-Nr. G 123); „Beschützung“ (Wv-Nr. P 49); „Zwei Wesen / Studie zu Empfängnis“ (Wv-Nr. P 50).

⁵⁹ Brief von Ahlers-Hestermann an Povòrina vom 9.3.1921, Hamburger Staatsarchiv, E16.

des „Deutschen Künstlerbundes“ in Hamburg zeigte⁶⁰: „Empfängnis, Inspiration, Tod“ – so lautete die in Klammern gesetzte Präzisierung des Titels. Offenbar orientierte sich Povòrina mit diesem Bild über die menschliche Existenz an einer symbolistisch geprägten Ideenmalerei. Schon in Paris 1913 hatte sie sich mit einer solchen Darstellungsform beschäftigt.⁶¹ Doch sollten dies bis 1929 die einzigen Versuche dieser Art bleiben, obwohl sie durchaus auf Interesse bei den Kunstkritikern der Hansestadt stießen: „Alexandra Povòrina sucht in „Vaters Tod“ und in „Mysterium“ nicht ohne Glück den Weg zurück zum altertümlichen Stil der gemalten Schilderungen vergangener Jahrhunderte.“⁶²

Mit der Orientierung an der abstrakten Kunst erweiterte Povòrina die Bildinhalte hin zu der Darstellung von Empfindungen sowie existenziellen Fragestellungen des Lebens. 1931 entstand das Bild „Mutterschaft“, das Povòrina schätzte und in den für sie wichtigen Ausstellungen dieser Zeit zeigte. Es ist eines von insgesamt vierzehn Werken, zu denen sie anlässlich der Ausstellung im Hamburger Kunstverein 1932 einen kurzen Text verfaßte: „Das Geneigte des Kopfes, darin das Auge über das werdende brütet. Warm schützende blaue Arme, schwerer Sockel, braun wie die nährnde Erde. Das Ganze still, versunken, aber hellrosa Arme heben sich in Freude.“⁶³ Povòrina stellt Mutterschaft als Schwangerschaft dar, den Zeitraum der engsten

⁶⁰ „Mysterium (Empfängnis, Inspiration, Tod)“ (Wv-Nr. V 12)

⁶¹ „So malte ich in Paris ein größeres Bild, darstellend einen vor einer Jungfrau knienden Jüngling, dessen nackter, schmaler Rücken unter übertrieben breiten Schultern ein Teufel, glaube ich, mit Peitschenhieben bearbeitete, die der Mann ertrug, ganz seiner Anbetung der Vergötterten hingegeben.“ Alexandra Povòrina, *Liebes Geschichten, 50er Jahre*, Manuskript, 5 Seiten, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

⁶² Zeitungskritik: *Hamburger Correspondent* vom 31.8.1921. Es gibt jedoch auch sehr ablehnende Kritiken, wobei berücksichtigt werden muß, daß der Autor der gesamten Ausstellung negativ gegenüber eingestellt war und beispielsweise auch die Gemälde von Ahlers-Hestermann abwertete: „Alexandra Povòrina kommt uns diesmal russisch, allzu russisch. Es ist als würde man von einem Hauch offizieller Sowjetkunst angeweht. Nichtsdestoweniger sind beide Bilder herzlich schlecht.“ Carl Anton Piper in: *Hamburger Nachrichten* (ohne Datum).

⁶³ Alexandra Povòrina, *Literarische Skizzen zu vierzehn abstrakten Bildern, um 1932*, Typoskript, 2 Seiten, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

Verbindung zwischen Mutter und Kind. Das Bild läßt eine Figur klar erkennen, die in ihrem Zentrum amorphe Formen trägt. Wiederkehrende Farben in Kopf- und Bauchzone zeigen die Verbindung zwischen dem körperlichen und geistigen Wachsen, dem Werden des Lebens. Linien verdeutlichen diese Koppelung. Mit der Akzentuierung des „Schaffens“ als Wesen der Mutterschaft heroisiert die Künstlerin die Rolle der Frau. In dem erläuternden Text wählt sie einen dagegen viel weniger komplexen Vergleich und stellt die Frauen in Bezug zur nährenden Erde und somit bezüglich der Entwicklung viel passiver. Diese Diskrepanz löst sich auf, wenn man die Funktion der Texte berücksichtigt. Povòrina wollte den Besuchern der Ausstellung verdeutlichen, daß die Abkehr von der abbildenden Malerei keinesfalls einen Verlust der Inhalte bedeutet. Sie zweifelte daran, daß ein an abstrakte Malerei wenig gewöhntes Publikum dies verstehen würde. Das zeigt sich auch in dem Begleittext zur Ausstellung, in dem sie an die Besucher appellierte, die Werke nicht als Dekoration zu sehen.⁶⁴ Mit einprägsamen und wie in dem Fall der Mutter Erde hinlänglich bekannten Vergleichen wollte sie unmißverständlich auf den Sinn ihrer Bilder weisen. Diese Leseanleitung ging zu Lasten der Vielschichtigkeit.

Povòrina beschäftigte sich ein weiteres Mal mit einem ähnlichen Sujet wie „Mutterschaft“: Sie wählte den Titel „Beschützung“ für die Darstellung eines Körpers, in dem ovale Formen eingebettet ruhen. Hier spielt der schöpferische Aspekt keine Rolle, vielmehr wird das Motiv der Schwangerschaft allgemein als Synonym für Geborgenheit und Sicherheit gesetzt. Im Bild zeigt sich dieser Unterschied in der beschützenden Figur, die durch eine Straffung der Formen statisch ist und als ‘Verpackung’ wirkt. Es bestehen

⁶⁴ „Diese Bilder als Kunstgewerbe, Dekoration, Ornamentales zu bezeichnen, wäre das Falscheste, was man über sie sagen könnte, es hiesse sie völlig misszuverstehen, sie nicht „gesehen“ zu haben.“ Anonym, Vorwort zu der Ausstellung (wie Anm.32).

wenig Bezüge zu einem menschlichen Körper; vor allem der Kopf läßt an die Darstellung eines Tieres denken.⁶⁵

Povòrina fand in der abstrahierenden Malerei die Möglichkeit, Themen umzusetzen, die sie nach ihrem Verständnis gegenständlich nicht hätte darstellen können. Sie wollte die Oberfläche der Dinge überwinden, um zu wesentlichen Fragen durchdringen zu können: beispielsweise zur Entstehung des Lebens und zu Metamorphosen. Bei der Realisation verwendete die Künstlerin verschiedene Stufen von Abstraktion. Häufig sind menschliche Körper als Figuren erkennbar; doch schließt sich an den mit Armen und Kopf gut erkennbaren Oberkörper anstelle der Beine eine kreisförmige Rundung an. Den Zeugungsakt symbolisiert bei dem Gemälde „Empfängnis“ und der dazu gehörenden Studie mit dem Titel „Zwei Wesen“ das Überschneiden dieser Kreisformen. Sie setzt in „Befruchtung“ aber auch gegenständliche Symbole wie Pflanzen ein, die aus einem stark abstrahierten Körper mit eingeschlossenen ovalen Formen herauswachsen. Darin zeigt sich ein direkter Bezug zu Goethes „Metamorphose der Pflanzen“, der die Verbindung zwischen der menschlichen Fortpflanzung und dem Wachstum in der Natur herstellte.⁶⁶ In der Werkgruppe zur Entstehung von Leben hat Povòrina symbolische Formen entwickelt, die für den Betrachter lesbar bleiben sollten. Die Bildtitel geben die Themen der abstrahierenden Darstellung vor.

Parallelen und Abgrenzungen zu Künstlern der Zeit

Alexandra Povòrina ging hinsichtlich der skizzierten Themen und deren Umsetzung in der Kunst der frühen 30er Jahre einen eigenständigen Weg. Es zeigt sich zwar bei zahlreichen Malern aus dem Umkreis von „abstrac-

⁶⁵ Folgende Arbeiten können zudem als Beispiele für diese Darstellungsart dienen: „Zwei Wesen“ (Wv-Nr. P 80); „Teppich mit Vogel“ (Wv-Nr. P 53) oder auch „Groteske Figuren auf schwarzem Grund“ (Wv-Nr. P 54).

⁶⁶ Johann Wolfgang von Goethe, Die Metamorphose der Pflanzen, in: Johann Wolfgang von Goethe, Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchener Ausgabe, hrsg. von Karl Richter, Band 12, München 1989, S.74ff.

tion-création“ ein Interesse an Phänomenen aus der Natur und „die Wiederentdeckung der Welt mit den Mitteln der abstrakten Malerei“⁶⁷. Ungewöhnlich ist die konkrete geschlechtliche Dimension der Menschwerdung bei Bildern wie „Empfängnis“ oder „Befruchtung“. Bei František Kupka beispielsweise finden sich zwar einige Motive aus diesem Themengebiet, doch stehen sie in einem kosmischen Zusammenhang.⁶⁸ Sowohl bei Kupka wie auch bei Povòrina läßt sich zwar das Interesse an Religionen wie auch eine große Bewunderung für die ästhetischen Theorien Goethes als verbindendes Element feststellen. Doch besteht ein großer Unterschied in der Fokussierung der Künstlerin auf Menschheitsthemen, dagegen bei Kupka auf spirituelle Phänomene.

Im Vergleich mit den Künstlerkollegen aus dem Umkreis der „Imagisten“ bzw. der Ausstellung „Zeichen und Bilder“ zeigt sich, daß Maler wie Fritz Winter ihre Bilder thematisch weniger eng faßten als Povòrina. Selten benannte der Künstler im Titel einen konkreten Inhalt, wie bei „Aus dem Schöpfungszyklus“⁶⁹. Zumeist verwies er in den Titeln auf gestalterische Elemente. Mit Alo Altripp und Otto Ritschl gab es in diesem Künstlerkreis

⁶⁷ Thomas Brandt, Von der Reduktion zum Wachstum. Vom Wandel geometrischer Formen in den 30er Jahren, in: „... und nicht die leiseste Spur einer Vorschrift“ – Positionen unabhängiger Kunst in Europa um 1937, Katalog der Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1988, S.28.

Das Thema Schwangerschaft und Familie wurde von vielen Künstlerinnen und Künstlern behandelt. Es handelt sich im folgenden um eine Auswahl der wichtigsten Positionen im Vergleich mit Povòrina.

⁶⁸ Zu diesem Aspekt im Werk Kupkas siehe: Lawrence Lyon Blum, Lebenskräfte, kosmische Kräfte, in: František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums, hrsg. von Dorothy Kosinski und Jurosla Andel, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg 1997, S.179-181.

⁶⁹ Fritz Winter, Aus dem Schöpfungszyklus, 1932, Öl/Lw, 62,5 x 45cm, Privatbesitz, Werkverzeichnisnummer 194, abgebildet in: Gabriele Lohmann, Fritz Winter. Leben und Werk, München 1986. In einer Kritik der Wiesbadener Ausstellung „Zeichen und Bilder“ findet sich folgender Absatz: „An Blasphemie dagegen grenzt sein Bild [Fritz Winter A.M.] „Mutterschaft“, eine verzerrte Frauenfigur mit eingemaltem Embryo.“ Zeichen und Bilder. Ausstellung moderner Plastik und Malerei im Neuen Museum, in: Wiesbadener Zeitung vom 17.11.1932. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Autor das Werk fälschlicherweise Winter zuschrieb und daß es sich um das Bild Povòrinas handelt. Nirgendwo sonst findet sich ein Hinweis auf ein solches Bild Winters, dagegen steht fest, daß Povòrina mit dem Werk „Mutterschaft“ an den Ausstellungen in Wiesbaden und Essen beteiligt war.

neben Povòrina zwei weitere abstrakte Maler, die in dieser Phase Wert auf die konkrete Benennung der Bildinhalte legten. Es war Ritschl, der die Themen Povòrinas am ehesten berührte: „Bildtitel wie „Das Werden“, „Mensch in der Welt“ und andere lassen jedoch erkennen, daß das Denken des Künstlers vor allem in den dreißiger Jahren um die Anfänge allen Seins, um die Ursprünge von Makrokosmos und Mikrokosmos kreist.“⁷⁰ Doch aufgrund des umfangreichen Werkverlustes ist ein Vergleich nicht möglich.

Geradezu diametral stehen die Bilder dieser Werkgruppe zu den Surrealisten, wenngleich es grundsätzlich wie dargestellt in der Malerei Povòrinas Berührungspunkte zu dieser Kunstrichtung gibt. Von Max Ernst über Hans Bellmer bis hin zu den französischen Künstlern um André Breton schlossen die surrealistischen Künstler gerade den Aspekt der Entstehung von Leben bei ihrer Beschäftigung mit Sexualität explizit aus. Sie reflektierten Träume, Lust und Obsessionen in ihrer auf die eigene Psyche bezogenen Kunst. Eine Ausnahme stellt der Schweizer Künstler Serge Brignoni dar, der auch zu der Künstlergruppe „abstraction-création“ gehörte. Zwar stand er den Surrealisten nahe, doch grenzen ihn seine Bildthemen ebenso wie seine Beschäftigung mit abstrakter Kunst deutlich von den befreundeten Künstlern wie Alberto Giacometti ab. In seinen Bildern und Skulpturen aus den 30er Jahren verwebte er menschliche mit pflanzlichen Elementen. Brignoni verfolgte wie Povòrina das Ziel, dem Betrachter durch Wiedererkennbares „einen Halt“⁷¹ zu geben. Auch er verwendete embryonale Formen, doch in einem ganz anderen Kontext: Es ging ihm nicht um die Entstehung von Leben und den Zusammenhang Eltern-Kind, sondern primär um die „Anatomie der Dinge, menschlich-pflanzliche Anatomien, die ineinandergreifen“⁷².

⁷⁰ Otto Ritschl. 1885-1976, Katalog der Ausstellung im Museum Wiesbaden 1997, S.36.

⁷¹ „Im Hintergrund will ich immer noch etwas erzählen, damit der Beschauer einen Halt findet und etwas anfassen kann.“ Interview Serge Brignoni mit Hans Rudolf Reust, in: Serge Brignoni. Hommage zum 90. Geburtstag. Katalog der Ausstellung in der Galerie Carzaniga & Ueker, Basel 1993, S.17.

⁷² Serge Brignoni. Hommage zum 90. Geburtstag (wie Anm.71), S.16. Auch Joan Miró nimmt bei diesem Themenkreis eine Sonderstellung ein. Er beschäftigte sich mit Familie,

Mit seinen Bildern zu Fruchtbarkeit, Geburt und Tod sowie Metamorphosen finden sich im Werk Paul Klees von Beginn der 20er Jahre an Menschheitsthemen. In den Jahren seines Schweizer Exils weisen die Titel seiner Werke auf eine Intensivierung der Auseinandersetzung mit Geburt und Mutterschaft. Bei Klee ist diese thematische Konzentration jedoch in seiner „Arbeit am Mythos“, der Schaffung eigener Mythen in romantischer Tradition sowie der Rezeption antiker Vorstellungen und so als Teil eines großen Ganzen zu sehen. Das hat auch die Ausstellung „Paul Klee – In der Maske des Mythos“ deutlich gemacht⁷³. Es ist leider nicht nachvollziehbar, ob Povòrina – die Klee sehr schätzte – diese Werke kannte.

Bei Künstlerinnen der Zeit läßt sich in gegenständlichen Darstellungen ein deutliches Interesse an den Erfahrungen der Schwangerschaft und Geburt feststellen, jedoch unter ganz anderen Vorzeichen als bei Povòrina. Zwei unterschiedliche Herangehensweisen an diese Motive sollen als Beispiel dienen: Als Surrealistin näherte sich Frida Kahlo diesem Themenfeld vor dem Hintergrund ihrer erlittenen Fehlgeburten. Es geht bei der Künstlerin weniger um allgemeine Betrachtungen als um eine Selbstreflexion. Einen anderen Weg beschritten Käthe Kollwitz und Sella Hasse: In ihren Werken mit sozialkritischem Impetus geht es um die Not schwangerer Frauen bis hin zu finsternen Abtreibungsszenarien. Bei beiden Künstlerinnen ist Schwangerschaft in vielen Fällen Symbol für Armut und Verzweiflung und sollte den Betrachter aufrütteln.

schuf sogar ein Bild mit dem Titel „Mutterschaft“ (1924, Öl/Lw, 92,1 x 73,1cm, Scottish National Gallery of Modern Art, Edinburgh). Da es jedoch keine Berührungspunkte mit Povòrinas Darstellung aufweist, soll der Hinweis darauf genügen. Joan Miró, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1993, S.120.

⁷³ Paul Klee. In der Maske des Mythos. Katalog der Ausstellung im Haus der Kunst, München, hrsg. von Pamela Kort, München 1999.

Eine weibliche Sicht der Dinge?

Es stellt sich die Frage, ob es in der Aussage Unterschiede zwischen den abstrahierenden Darstellungen Povòrinas und gegenständlichen Mutter-Kind-Bildern gibt. In einer sehr negativen Kritik der ansonsten wohlwollend besprochenen Ausstellung 1932 im Hamburger Kunstverein wird die gleiche Frage aufgeworfen: „Ob der Münchener Maler N. die „Mutterschaft“ mit süßlichen realistischen Mitteln verherrlicht oder ob Frau Povorina-Hestermann es mit abstrakten Mitteln tut – in beiden Fällen bleibt es gemalte Literatur der peinlichsten Art.“⁷⁴ Die einfache, polemisierende Antwort wird der Überlegung nicht gerecht. Es ist jedoch interessant, daß der Kritiker zum Vergleich nicht etwa eine gegenständlich arbeitende Künstlerin heranzieht, sondern einen Maler. Wenngleich die Darstellung von Mutterschaft als besonders geeignetes Motiv für Künstlerinnen angesehen wurde, war es doch zu keinem Zeitpunkt per se weiblich konnotiert. Neben der Frage nach Unterschieden in der Aussage soll berücksichtigt werden, ob die Werkgruppe Povòrinas als Beitrag zu speziell „weiblichen“ Motiven verstanden werden kann oder eine weiblichen Herangehensweise verrät.

Als wichtiges Kriterium für die Qualität von Kunstwerken galt, ob sie über die Abbildung hinaus Symbole oder allgemeine Charakteristika deutlich werden ließen. Als Beispiel für diese Position kann ein Text von Rosa Schapire dienen: „Die Bedeutung einer Käthe Kollwitz, die die Not des Mitmenschen als ihr eigenes Leid empfindend, nicht in Naturalismus oder in Sentimentalität stehen geblieben ist, sondern bis zum Symbolhaften vorge-drungen ist, braucht durch keine Ausstellung erhärtet zu werden.“⁷⁵ Nach dieser verbreiteten Sicht eröffnete ein Kunstwerk zwei Bedeutungsebenen: Zunächst die Abbildung der Gegenstände und auf der zweiten Ebene die übergeordnete Bedeutung. Povòrina versuchte mit ihrer Malerei ohne den

⁷⁴ „Povorina-Hestermann“ Kritik der Ausstellung im Hamburger Kunstverein, in: Altonaer Nachrichten, ohne Angaben, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

⁷⁵ Rosa Schapire, Die Frau in der bildenden Kunst (wie Anm.46) S.173.

„Umweg“ über die gegenständliche Darstellung direkt zu der zweiten, symbolischen Ebene zu gelangen. Ernst Kállai bezeichnete dies in seinem Vortrag über die Ausstellung „Zeichen und Bilder“ als die „stofflichen Verkrustungen der Wirklichkeit“⁷⁶, die es zu vermeiden galt. Der Verzicht auf erzählende Bildelemente sollte dem Betrachter andere, „wesentliche“ Aussagen verdeutlichen. Am Beispiel des Themas „Mutterschaft“ wird deutlich was gemeint ist. Jede Mutter-Kind-Darstellung steht zum einen kunstgeschichtlich in der Tradition der Madonnenbilder und inhaltlich für die „heile Welt“, in der Frauen ausschließlich für die Familie leben. Die Anfälligkeit des Motivs für Ideologien sollte sich spätestens in der Nazizeit zeigen. Die Lösung von der gegenständlichen Abbildung bot Povòrina die Möglichkeit, diesen Ballast abzuwerfen und sich künstlerisch mit einem für sie wichtigen Thema zu befassen. Selbstverständlich gibt es verschiedene Wege die „stofflichen Verkrustungen“ zu lösen wie beispielsweise auch die Mutter-Kind-Bilder von Paula Modersohn-Becker zeigen.

Es ist der Aspekt des Schöpferischen, nicht auf globaler, kosmischer Sicht, sondern in einem Mikrokosmos, den Povòrina in dem Motiv fand. Darin unterscheidet sich ihre Auslegung von „Mutterschaft“ signifikant von den in der zitierten Kritik als Vergleich herangezogenen süßlich realistischen Bildern. Wenngleich auch verbindende Elemente zwischen den beiden Darstellungsformen existieren, denn das Behüten und Beschützen durch die Mutter beziehungsweise den mütterlichen Körper findet sich auch bei Povòrina. Die Arbeit „Beschützung“ konzentriert sich im wesentlichen auf diesen Aspekt der Schwangerschaft.

Bei dieser Werkgruppe handelt es sich nicht um „weibliche“ Kunst, und keinesfalls stehen die Werke Povòrinas vor dem Hintergrund, die Rollen der Geschlechter kritisch zu befragen, wie ungefähr vierzig Jahre später die explizit feministische Kunst einer Judy Chicago. Jedoch tritt eine weibliche

⁷⁶ Ernst Kállai, Zeichen und Bilder, in: Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933, Leipzig, Weimar 1986, S.223.

Sicht auf Menschheitsthemen deutlich zutage. Dies zeigt sich durch die Akzentuierung des schöpferischen Mikrokosmos schon in der Interpretation von „Mutterschaft“. Es ist gleichermaßen kein Zufall, daß ihre Bilder zur Entstehung von Leben „Empfängnis“ und nicht „Zeugung“ betitelt sind. Die religiöse Assoziation – deutlich auch in dem Bild „Bereitschaft des Empfangens“ – ist dabei ganz sicher beabsichtigt und kontrastiert nicht mit dieser weiblichen Sicht. Offen bleibt die Frage, ob Povòrina in diesen Werken zur Entstehung des Lebens auch bewußt auf die Schöpfung von Kunst anspielt – ein verbreiteter Topos in der Besprechung weiblicher Kunst.⁷⁷ Es gibt weder in den Werken selbst noch in den erhaltenen Schriften Hinweise für eine solche Auslegung.

Povòrinas Werkgruppe zur Entstehung von Leben ist hinsichtlich der Themenwahl und auch der künstlerischen Umsetzung in ihrer Zeit singulär. Nichts deutet darauf hin, daß dies von zeitgenössischen Künstlerkollegen oder Kritikern wahrgenommen wurde, zumal die Künstlerin sie nie als zusammenhängenden Themenkomplex ausgestellt hat. Es ist unwahrscheinlich, daß sie die Werke als bewußt formulierten Beitrag zum Thema Kunst von Frauen verstand. Historisch betrachtet stellen diese Arbeiten durchaus eine Erweiterung der bisher bekannten Positionen von Künstlerinnen und deren Reflexionen „weiblicher“ Bildthemen oder Wahrnehmung dar – wengleich es zu berücksichtigen gilt, daß die Werkgruppe mit insgesamt sechs Arbeiten klein ist und Povòrina sich nur innerhalb eines relativ kurzen Zeitraums damit beschäftigte.

⁷⁷ „Ihr ganzes Leben, ihr Künstlerleben, war geheime Sehnsucht nach der Mütterlichkeit; ihr Malen ist wie ein sanftes Gebären der Form, wie ein Erwachen und Erwecken aus dem Dämmer des Nochnichtseins, des Urseins.“ Breuer, Die Frau im Selbstbildnis (wie Anm.48), S.157.

4.3 Annäherung und Entfernung:

Das Künstlerpaar Povòrina und Ahlers-Hestermann

Friedrich Ahlers-Hestermann und Alexandra Povòrina gehören zu den wenigen Künstlerpaaren, die einander praktisch ohne Konkurrenz respektierten.⁷⁸

Aus der Paarkonstellation selbst entstanden Povòrina keine Nachteile. Beispielsweise wurden auch in wirtschaftlich schlechten Zeiten die Wohnungen so ausgesucht, daß für sie immer ein geräumiges Atelier mit Rückzugsmöglichkeit vorhanden war.⁷⁹ Tatiana Ahlers-Hestermann berichtete, ihr Vater habe mehr Achtung vor dem Werk der Mutter gehabt als umgekehrt.⁸⁰

Es sind vor allem seine kurzen Tagebucheinträge, die das gute Verhältnis widerspiegeln und das Interesse an der Entwicklung der Partnerin. Er dokumentierte immer auch ihre Aktivitäten wie Verkäufe, Besuche von Sammlern, gegenseitige Korrekturen und vieles mehr. Außerdem half er ihr bei der Einrichtung von Ausstellungen, sie besprachen offenbar immer die

⁷⁸ Das Thema „Künstlerpaare“ stößt seit den 80er Jahren zunehmend auf Interesse. Vor allem bei monografischen Arbeiten zu Künstlerinnen wird das Verhältnis zum schaffenden Ehemann zum zentralen Thema, beispielsweise in: Marie von Malachowski-Nauen. Eine Rheinische Expressionistin, Katalog der Ausstellung im August Macke Haus, Bonn 1998. Den besten Überblick über den aktuellen Forschungsstand mit übergeordneten Fragestellungen zur Paarproblematik bietet: Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20. Jahrhundert, hrsg. von Renate Berger, Köln 2000. An dieser Stelle wird Grundsätzliches zum Thema „Künstlerpaare“ nicht dargelegt, da es keinen Stellenwert für die Entwicklung von Alexandra Povòrina hat. Christiane Schmerl analysierte das Verhalten der Männer in funktionierenden Partnerschaften. Dies trifft auch auf Friedrich Ahlers-Hestermann zu: „Das am meisten ins Auge springende Merkmal – weil von unseren gültigen kulturellen Gepflogenheiten so stark abweichend – scheint das Verhalten der männlichen Partner zu sein. Sie besitzen eine persönliche Stärke, die es ihnen gestattet, so souverän und offen zu sein, daß sie es zur Stützung ihres Selbstbewußtseins, ihrer Kreativität oder auch ihres Wohlfühls nicht nötig haben, die Talente und Leistungen ihrer Frauen auf ihr eigenes Konto umzubuchen. Sie anerkennen diese Leistung nicht nur anfangs, sondern dauerhaft; sie ist ihnen eine Quelle von persönlicher Bereicherung und Freude, nicht von Angst und Konkurrenzgefühlen.“ Christiane Schmerl, „Kreative Paare in Kunst und Wissenschaft – Nutzen, Kosten, Geschlechtermuster“ in: Liebe Macht Kunst (wie Anm.78), S.427.

⁷⁹ Wenn keine zwei Ateliers zur Verfügung standen, wie zum Beispiel in der Wohnung in Köln Bickendorf nach 1933, bezog Ahlers-Hestermann ein externes Atelier. Die Bedeutung des Ateliers auch als privater Raum dokumentiert eine Fotoserie von Hannes M. Flach aus dem Jahr 1933, Flach-Archiv, Köln.

⁸⁰ Dies gilt besonders für die Zeit ab 1930. Tonbandaufzeichnung eines Gesprächs mit Tatiana Ahlers-Hestermann, September 1996.

Texte des anderen, und er unterstützte sie, damit sie reisen konnte. Ob es dabei eine Bedeutung hatte, daß er bekannter und angesehener war als sie und so von einer gesicherten Position aus agierte, läßt sich nicht beurteilen. Auf jeden Fall trug er ihre Entscheidungen mit, auch als sie nach dem Krieg den Lehrauftrag in Berlin annahm und ihre Wege sich vorübergehend trennten. Er folgte ihr nach seiner Pensionierung, da sie nicht mehr in Hamburg leben wollte. Dies war nicht das erste Mal, daß ihr Wunsch für die Wahl des Wohnorts maßgeblich war.

Eine solche Anerkennung blieb in dieser Zeit vielen Künstlerinnen versagt – die Liste der problematischen Künstlerpaar-Beziehungen ist lang.⁸¹ Wäre die Verbindung kinderlos geblieben, könnte man von Chancengleichheit sprechen. Da jedoch Povòrina überwiegend die Betreuung der Tochter übernahm und Ahlers-Hestermann mit seiner Tätigkeit als Dozent, später Professor, ganz klassisch für das Geldverdienen zuständig war, gab es selbstverständlich Einschränkungen. Dies ist als eines der zentralen Probleme Povòrinas bereits angesprochen worden.⁸² Nie jedoch waren Kind oder Haushalt das bewußt eingesetzte Mittel, um Povòrina als Künstlerin einzuschränken. Vielmehr unterstützte Ahlers-Hestermann seine Frau darin, Freiräume für ihre Arbeit zu schaffen.

Unter diesen Vorzeichen soll es im folgenden nicht um die Paarkonstellation, sondern um das künstlerische Verhältnis von Povòrina und Ahlers-Hestermann gehen. In dem langen Zusammenleben war es die erste Zeit bis in die 20er Jahre hinein, in der die meisten Parallelen zu finden sind. Die Tagebuchaufzeichnungen Ahlers-Hestermanns sowie die Briefe der beiden Künstler zeigen, daß sie anfangs sogar zusammen malten und sich gegenseitig korrigierten. Erhalten ist die Kopie eines Werkes von Paul Gauguin

⁸¹ Zahlreiche Beispiel dazu u.a. in: „Hälfte eines Paares. Künstlerische Kapitulation“, in Renate Berger, Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte, Köln 1982, S.232-296.

⁸² Siehe dazu „Kunst versus Alltag“ S.245ff.

mit folgender Beschriftung: „Kopie eines P. Gauguin, gem. v. A. u. F. Ahlers-Hestermann 1919“⁸³. Nur ganz selten unterzeichnete Povòrina mit diesem Namen, den sie außerdem zu diesem Zeitpunkt offiziell gar nicht führen durfte. Im Geburtsjahr der Tochter ist diese Arbeit vor allem ein Zeichen der Verbundenheit.

Vergleicht man die Werke aus der Zeit zwischen 1914 und den frühen 20er Jahren, so fällt auf, daß es von einigen Motiven jeweils eine Fassung von Ahlers-Hestermann und Povòrina gibt. Vermutlich existierten sogar noch mehr gleiche Bilder, beispielsweise aus Paris oder von den Studienreisen. Es sind Landschaften und Porträts, die von beiden als Bildthema gewählt wurden. Nicht nur hinsichtlich der Motive, sondern auch der an der klassischen französischen Malerei orientierten Darstellung stand sich das Paar sehr nahe. Ihre Verehrung für Cézanne verband sie ebenso wie die Ablehnung des deutschen Expressionismus.⁸⁴

Ein Motiv, zwei Bilder

Zu den frühen Bildern gleichen Motivs gehören die Porträts, die in dem Hamburger Künstlerkreis um 1915 entstanden. Erhalten sind die Bildnisse eines Knaben, der in einem Buch blättert, sowie die Darstellung der befreundeten Malerin Anita Réé.⁸⁵ Bei dem Knabenporträt entschieden sich Ahlers-Hestermann und Povòrina für eine identische Pose: Der Junge sitzt mit seinem Buch an einem Tisch, blättert darin und hat seine linke Hand zwischen

⁸³ Alexandra Povòrina und Friedrich Ahlers-Hestermann „Kopie Gauguin“ (Wv-Nr. G 20)

⁸⁴ Siehe dazu „Impulse durch das Werk anderer Künstler“, S.114.

⁸⁵ Es handelt sich um folgende Bilder von Friedrich Ahlers-Hestermann: „Bildnis der Malerin Anita Réé“ 1915, Öl/Lw, 90 x 70cm, Sammlung Bunte Hamburg, Anke Manigold, Der Hamburger Maler Friedrich Ahlers-Hestermann, Hamburg 1986, WV 91; „Knabe mit Bilderbuch“ 1915, Öl/Lw, 69 x 69cm, Privatbesitz Nürnberg, Manigold, Friedrich Ahlers-Hestermann (wie Anm.85), WV 92; beide Gemälde abgebildet in: Maike Bruhns, Anita Réé. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933, Hamburg 1986, Abb. 21 und Abb. 25. Bei Alexandra Povòrina sind es die Gemälde: „Porträt Anita Réé“ (Wv-Nr. G 2); siehe dazu „Porträts“, S.110ff sowie „Knabe mit Bilderbuch“ (Wv-Nr. G 5); siehe dazu „Die emotionale Wirkung der Farbe“, S.114ff.

den Seiten liegen.⁸⁶ Hinsichtlich Bildauffassung, Malweise und Farbgebung sind die zwei Darstellungen einander sehr ähnlich. Auffällig ist vor allem der verschiedenartige Gesichtsausdruck des Jungen sowie der Unterschied von weichen und harten Formen und Linien. Povòrina interessierte sich in diesen Jahren für manierierte Gestaltungselemente⁸⁷, während Ahlers-Hestermann seine Kompositionen geometrisch aufbaute, in „Auseinandersetzung mit der frühkubistischen Formensprache“.⁸⁸ Die Unterschiede treten bei der Struktur des Hintergrundes ebenso zutage wie bei der Darstellung von Händen und Gesicht. Ahlers-Hestermann arbeitete an den Fingern oder Wangenknochen kantige Formen heraus, Povòrina ließ dagegen alle Knöchel unter geschwungenen Formen verschwinden. Zwischen den Kragen der Jacke ist ein Stück weißen Hemds zu sehen, das bei Ahlers-Hestermann wie eine Pfeilspitze ist. Führt man die langen Seiten weiter, so stellen sie die Begrenzung für das ebenfalls dreieckige Gesicht dar. Auch Povòrina bindet das Gesicht in die verlängerte Form des Hemdes ein, doch bilden ihre Linien die Hälfte einer Sichel. Deren Spitze verbirgt sie hinter der halb umgeschlagenen Seite des Buches. Gravierender als solche formalen Differenzen sind die Unterschiede im Ausdruck: Ihr zart wirkender Knabe schaut den Betrachter aus den Augenwinkeln mit kritisch-abweisendem Blick an. Er nimmt mißtrauisch Kontakt auf, vielleicht weil er sich in seiner Beschäftigung gestört fühlt. In der Darstellung von Ahlers-Hestermann wirkt der Junge etwas älter und viel weniger sensibel. Er ist in sich versunken, schaut zur Seite ohne einen Betrachter wahrzunehmen – daraus resultiert seine distanzierte Wirkung. Aufgrund der fehlenden Interaktionen mit dem Betrachter drückt das Porträt viel Ruhe aus, ist parallel zu den formalen Be-

⁸⁶ Anita Rée porträtierte den gleichen Knaben in anderer Pose ohne Buch. Anita Rée, „Knabenbildnis“ 1915, Öl/Lw, verschollen, abgebildet in: Bruhns, Anita Rée (wie Anm.85), Abb. 22.

⁸⁷ Siehe dazu „Distanz und Emotion – ein spannungsreicher Blick auf die Wirklichkeit: Zum gegenständlichen Werk Povòrinas“, S.102ff oder auch Arbeiten wie das Aquarell von 1917 „Haus und Palast“ (Wv-Nr. P 6).

⁸⁸ Manigold, Friedrich Ahlers-Hestermann (wie Anm.85), S.83.

obachtungen „geradliniger“ und wirkt objektiv. Povòrinas Fassung ist das bewegtere Bild, außerdem weniger eindeutig und klar. Sie hat mehr Gewicht auf die Darstellung der Persönlichkeit des Jungen gelegt – bewußt psychologisierend und dadurch auch ein subjektives Porträt schaffend. Dieser Aspekt unterscheidet grundsätzlich alle Bildnisse der beiden Künstler.

Besonders deutlich wird dies, wenn man die Porträts der Freundin Anita Rée betrachtet. Ahlers-Hestermann malte eine selbstbewußte, schöne Frau – mit der für ihn typischen Distanz durch den in die Ferne schweifenden Blick. Sein Bild ist keinesfalls oberflächlich; er kannte die ebenso talentierte wie schwierige Frau bereits lange Jahre und schätzte sie sehr. Die Darstellung drückt seinen Respekt vor ihr aus und beschränkt sich auf Untertöne bei einem ansonsten objektiven Porträt. Sehr dezent weist er auf eine Unsicherheit der Malerin, beispielsweise durch die etwas ungelentk liegende rechte Hand. Dies impliziert, daß Anita Rée die Pose des Bildes nicht souverän einnimmt. Povòrina konzentrierte sich dagegen ganz auf einen Aspekt der Persönlichkeit – wie sonst bei keinem anderen Bildnis. Die Falten des Hintergrundes fügen sich hinter dem Kopf zu einer schwarzen Fläche, die mit der Traurigkeit und dem düsteren Moment in den Gesichtszügen korrespondieren. Durch die stark geschwungenen Formen hat das Gesicht etwas maskenhaftes, wodurch die Schönheit der Augen kaum wahrgenommen wird. Daß sich Anita Rée zu diesem Zeitpunkt nicht ganz der Traurigkeit hingibt, zeigt der Mund mit den entschlossen aufeinander gedrückten Lippen. Wegen ihrer Verzweiflung über privates Unglück und der Ausweglosigkeit ihrer Situation als Jüdin in Deutschland beging die Künstlerin 1933 Selbstmord. Dies antizipiert das Bild Povòrinas natürlich nicht, doch stellt es die tragische Seite der Persönlichkeit in den Vordergrund. Bereits zwanzig Jahre vor dem Freitod ist es nur die Entschlossenheit, die das Gegengewicht zur Melancholie und Traurigkeit bildet.

Im Verlauf der 20er Jahre porträtierte das Künstlerpaar noch einige Male gleiche Personen, jedoch zu unterschiedlichen Zeitpunkten und in unter-

schiedlichen Situationen.⁸⁹ Die formalen Ähnlichkeiten schwanden dabei in dem Maße, in dem beide Künstler sich von der frühkubistischen Malerei entfernten.⁹⁰ Ein Beispiel für die unterschiedliche Entwicklung von den frühen 20er Jahren an sind die Porträts von Marussia Staats, der Schwester Povòrinas. 1921 malte Ahlers-Hestermann seine Schwägerin⁹¹ – ein Bild, das in besonderem Maße verdeutlicht, warum er ein gefragter Porträtist der Hamburger Gesellschaft war. Er zeigt seine Schwägerin auf einem Stuhl sitzend vor einem drapierten Vorhang im Hintergrund. Es handelt sich um ein beinahe klassisches Porträt in der Tradition des 19. Jahrhunderts, bei dem allenfalls die Reduktion von räumlicher Tiefe oder die Darstellung der Hände Bezüge zur zeitgenössischen Porträtkunst aufweisen. Wesentlich ist zum einen die sehr gekonnte realistische Abbildung der Schönheit und Eleganz Marussias. Zum anderen erzeugt Ahlers-Hestermann auch hier eine ganz besondere Stimmung – durch die für ihn typische Vermeidung von Interaktionen mit dem Betrachter sowie eine gewisse verborgene Traurigkeit in den Gesichtszügen der Frau. Weil sie zwar traurig, aber gefaßt ist, strahlt sie als gereifte Persönlichkeit Würde aus. Drei Jahre später porträtierte Povòrina ihre Schwester in ähnlicher Pose, in einem Sessel sitzend.⁹² Die Darstellung Povòrinas stützt sich ganz auf die französische Moderne – sie erinnert an frühe Porträts von Picasso sowie Gauguins flächige Malerei. Auch sie formuliert die Gesichtszüge aus, doch viel weniger detailgetreu

⁸⁹ Erhalten sind Porträts von befreundeten Sammlern, wie Valentina Barthel und Hermann Vollmer: „Porträt Valentina Barthel“ (Wv-Nr. G 30); „Porträt Hermann Vollmer“ (Wv-Nr. G 58); F. Ahlers-Hestermann „Bildnis Valentina Barthel“, um 1920, Öl/Lw, 62 x 50cm, Verbleib unbekannt, Manigold WV132; „Bildnis Hermann Vollmer“, 1922, Öl/Lw, 83 x 66cm, Privatbesitz Hamburg, Manigold WV 158.

⁹⁰ Aus der Zeit um 1919 zeigt Povòrinas Bildnis „Mann mit Bart“ (Wv-Nr. G 18) durchaus ihre Orientierung an seinen Porträts wie „Bildnis „Artaval“ 1919, Öl/Lw, 55 x 46cm, Sammlung Bunte Hamburg, abgebildet in Manigold, Friedrich Ahlers-Hestermann (wie Anm.85), Abb. 16. Es ist eine der ganz wenigen Arbeiten, bei denen sie die für ihn charakteristische Zergliederung von Flächen einsetzte. Doch blieben es einzelne Versuche, die keinen Nachhall hatten.

⁹¹ Friedrich Ahlers-Hestermann „Bildnis Marussia Staats“, 1921, Öl/Lw, 91 x 74cm, Privatbesitz, abgebildet in Manigold, Friedrich Ahlers-Hestermann (wie Anm.85), Abb. 18.

⁹² „Marussia“ (Wv-Nr. G 53)

und mit Verfremdungen wie den sehr intensiven Rottönen auf den Wangen. Marussia ist bei ihr keine klassische Schönheit, doch attraktiv und durch den Hut mit extravagant geschwungener Feder als modebewußte Frau charakterisiert. Auffällig sind die Unterschiede in der Statur und Erscheinung: Ahlers-Hestermann läßt durch die weite Kleidung keine Aussagen über die Figur Marussias zu. Sie scheint schlank zu sein, füllt aber durch ihre Körperhaltung mit den abgespreizten Ellenbogen die Leinwand zu einem großen Teil aus. Diese Haltung verdeutlicht ihre Selbstsicherheit. Povòrina zeigt eine zierliche, beinahe zerbrechlich wirkende Frau, die gerade einmal die Hälfte der Leinwand in Anspruch nimmt. Ihre rote Bluse sitzt sehr locker. Die weit ausladende Lehne des Sessels betont den schmalen Körper ebenso wie die Akzentuierung der Vertikalen durch die Arm- und Handhaltung. Dies alles trägt dazu bei, daß Marussia verloren wirkt. Aber Povòrina zeigt bei ihrer Schwester durch die klaren Gesichtszüge auch die Attribute Entschlossenheit und Stärke. In der Darstellung der Persönlichkeit gibt es bei dem Künstlerpaar also durchaus Parallelen. Povòrina deutet darüber hinaus die Schwierigkeiten Marussias an. Sie hatte in Rußland gelebt und mit ihrer Familie das Land vermutlich 1920/21 verlassen – als die Lebensverhältnisse für sie in dem neu gegründeten Sowjetstaat untragbar wurden. Unter den zahllosen russischen Emigranten in Berlin mußten sie sich einleben und wirtschaftliche Probleme überwinden. Ahlers-Hestermann läßt dies in der latenten Traurigkeit anklingen; Povòrina wird konkreter, indem sie das Gefühl des Verlorenenseins thematisiert.

Vergleichen mit den frühen Porträts gibt es hier viel weniger Parallelen im Malstil: Von der Farbgebung bis hin zur Bildauffassung sind die Arbeiten ganz eigenständig. Auffällig ist bei Ahlers-Hestermann die manierierte Darstellung der linken Hand – mit der er ohne Zweifel einen Bezug zu der Malweise seiner Frau herstellt. Von ihrem Selbstbildnis aus der Zeit um 1915/16 über Marussia bis hin zu den späten Bildnissen beispielsweise ihrer

Schwester Sonja finden sich immer wieder die Hände in eigentümlich gelängerter Form mit viel zu schmalen Handrücken.⁹³ Povòrina antwortet auf dieses Zitat und bezieht sich auf das Marussia-Bildnis ihres Mannes: Sie greift die senkrecht nach unten zeigende Hand auf, die sich parallel zur Stuhllehne am rechten Bildrand befindet. Verbindend wirkt bei den beiden Porträts neben solchen Details vor allem die Behandlung der Fläche. Ahlers-Hestermann suggeriert zwar mit der sichtbaren Raumecke Tiefe, nimmt diese jedoch durch das Verschmelzen von Vorhang, Kleid und Mantel zu einer Bildebene wieder zurück. Sowohl Ahlers-Hestermann als auch Povòrina stellen in den Bildern aus dieser Zeit durch weitergeführte Linien und Farbanalogien eine Verbindung zwischen Vorder- und Hintergrund her.⁹⁴ Hier ist es die Begrenzung des Vorhanges, deren Schwung von dem Ausschnitt des roten Kleides weiter gezeichnet wird. Die Verwebung der Bildebenen zu einer Fläche nutzt auch Povòrina bei ihrem Marussia-Bildnis: Hintergrund, Sessel und Rock verwehren aufgrund der ähnlichen Farbwerte die Möglichkeit einer genauen Definition von Vorder- und Hintergrund.

Neben den Porträts sind es vor allem die Landschaften, die Aufschluß über die künstlerische Verwandtschaft der beiden Maler geben. Zwei beinahe identische Elblandschaften aus dem Jahr 1917 ermöglichen eine interessante Beobachtung bezüglich der Wahl des Motivs: Es handelt sich um die Werke „Die Elbe bei Blankenese“ und „An der Elbe“ von Friedrich Ahlers-Hestermann auf der einen sowie „Blankenese“ und „Am Elbstrand“ von Povòrina auf der anderen Seite.⁹⁵ Leider sind die beiden Bilder Ahlers-Hestermanns

⁹³ „Selbstporträt“ (Wv-Nr. G 8); „Sonja“ (Wv-Nr. G 75)

⁹⁴ Die Verwebung der Bildebenen ist ausführlich dargestellt in: „Distanz und Emotion – ein spannungsreicher Blick auf die Wirklichkeit: Zum gegenständlichen Werk Povòrinas“, S.102ff. Anke Manigold beschreibt das Verfahren Ahlers-Hestermanns bei dem Marussia-Bild folgendermaßen: „Greift man die Frage nach dem Verhältnis der Figur zum Grund auf, so vermitteln Form- und Farbanalogien auch hier wieder eine Bindung des Porträtmotivs an den Hintergrund.“ Manigold, Friedrich Ahlers-Hestermann (wie Anm.85), S.82.

⁹⁵ Friedrich Ahlers-Hestermann „Die Elbe bei Blankenese“, 1917, Öl/Lw, Verbleib unbekannt, Manigold WV 105; „An der Elbe“, 1917, Öl/Lw, Verbleib unbekannt, Manigold WV 106; Alexandra Povòrina „Blankenese“ (Wv-Nr. G 22); „Am Elbstrand“ (Wv-Nr. G 21).

verschollen und nur als Schwarz-Weiß-Abbildung erhalten. Beide Bilderpaare sind Flußlandschaften – extrem unterschiedlich jedoch in der Motivwahl. Betrachtet man sie im Zusammenhang, so wird schnell klar, daß es ein „Povòrina-“ und ein „Ahlers-Hestermann-Thema“ gibt. Offenbar wechselte sich das Paar in diesem Fall beim gemeinsamen Arbeiten mit der Motivwahl ab. Die Blankenese-Landschaft ist mit ihrer Verriegelung des Bildraums durch die Dächer im Vordergrund eine ganz typische Komposition Povòrinas.⁹⁶ Die flache Uferlandschaft der Elbe mit Bäumen und Schiffen steht dagegen in direktem Zusammenhang mit den französischen Flußlandschaften Ahlers-Hestermanns. Hier wird der Betrachter in das Bild geführt, nicht zurückgewiesen.⁹⁷

Auf den ersten Blick wird deutlich, daß Povòrina nicht detailgetreu malt, sondern in den Landschaften Formen herausarbeitet. Dieses Verfahren wendet sie auch bei dem Bild „Elbstrand“ an – aus der Sichtweise ihres Mannes. Ein prägnantes Beispiel ist die Uferregion mit dem Bootssteg. Sie vereinfacht beides in einer Farbe zu der abgerundeten Spitze eines Pfeils, der auf das Ufer zeigt. Im Kontext ist der Bootssteg eindeutig zu erkennen; er weist auch in die Tiefe des Bildes. Betrachtet man diesen Teil jedoch isoliert, so wird er zur reinen Form – ähnlich den Haken in den abstrakten Werken Povòrinas.⁹⁸ Ahlers-Hestermann dagegen konzentrierte sich viel stärker auf die Abbildung der Natur: An seinem Strand gibt es Büsche und zu Boden gefallene Äste, keine glatten Farbflächen. Er entfernt sich in der Tradition Cézannes von der reinen Abbildung, durch die Auflösung der Gegenstände in sichtbare Pinselstriche. Dies kann man bei der Darstellung der Bäume gut

⁹⁶ Zur Verriegelung des Bildraums bei den Landschaften Povòrinas siehe „Landschaften“ S.107ff.

⁹⁷ Beispielhaft für die Flußlandschaften Ahlers-Hestermanns ist das Bild „Landschaft an der Seine“, 1908, Öl/Lw, 49 x 64cm, Privatbesitz Hamburg, abgebildet in: Manigold, Friedrich Ahlers-Hestermann (wie Anm.85), Abb. 8.

⁹⁸ Povòrina verwendete bei einer Werkgruppe der abstrakten Arbeiten häufig Haken als Formen, die Fläche und räumliche Tiefe verunklären. Siehe dazu „Vexierspiele zwischen Fläche und räumlicher Tiefe“ S.181ff.

erkennen. Povòrina dagegen faßt die Blätter zu abgerundeten Formen zusammen. Darüber hinaus ist es vor allem die stärkere Abgrenzung der Bildelemente durch Konturen, die Povòrina von Ahlers-Hestermann unterscheidet. Doch es gibt auch Parallelen: Bei den Bäumen am rechten Bildrand ist die feste Struktur aufgelöst, das Blattwerk scheint mit dem Himmel zu verschmelzen. Hier orientiert sich die Künstlerin ganz offenbar an ihrem Mann. Umgekehrt reduziert er am Ufer liegende Ruderboote zu dunklen Sichel – eine Darstellungsart, die weniger typisch für ihn ist.

Auch Ahlers-Hestermann setzte in seinen Landschaften Dächer als kompositorische Elemente ein, besonders in der Phase der Auseinandersetzung mit Cézanne nach 1912. Doch interessierte ihn vor allem die Staffelung der Formen zu einer tektonischen Bildstruktur.⁹⁹ Die Verriegelung des Bildraums oder die Abstraktion durch Zusammenfassung der Formen waren dagegen nie sein Thema. Von daher läßt sich ohne Zweifel feststellen, daß er diese gestalterischen und kompositorischen Fragestellungen seiner Frau in der Arbeit „Die Elbe bei Blankenese“ erprobt. Vor allem die untere Bildhälfte der beiden Gemälde ist sehr ähnlich. Ahlers-Hestermann wählt einen etwas höheren Punkt und somit eine stärkere Aufsicht auf das Dach im Vordergrund. Auch bei ihm dienen vor allem die Giebel dieses Hauses als optische Sperre. Während Povòrina einen Teil der weiteren Dächer ohne Differenzierung zu einem rosa Farbstreifen werden läßt, formuliert Ahlers-Hestermann diese Partien stärker aus und kommt so zu einer leicht tektonischen Struktur. Der größte Unterschied zwischen den zwei Bildern besteht aber darin, daß Povòrina den geometrischen Formen der Dächer und Häuser geschwungene Formen von Wolken und Bäumen gegenüberstellt. Ahlers-Hestermann reduziert dagegen den Himmel auf einen schmalen Streifen und verzichtet auf die großen Bäume am vorderen rechten und linken Bildrand. Diese Differenz in der Komposition verändert die Wirkung der Bilder: Die Landschaft Ahlers-Hestermanns erscheint sachlicher; ihre Spannung resul-

⁹⁹ Siehe dazu Manigold, Friedrich Ahlers-Hestermann (wie Anm.85) S.68-71.

tiert aus dem Gegensatz zwischen dem sehr dominanten abweisenden Haus im Vordergrund und der eigentlich lieblichen Landschaft dahinter. Das Bild Povòrinas ist emotionaler, eben durch den Kontrast der eckigen und geschwungenen Formen. Gleichzeitig ist die gesamte Komposition harmonischer. Auch bei ihr ist das Haus am vorderen Bildrand eine Sperre, doch die Schönheit aller Formen täuscht beinahe darüber hinweg.

Zu Beginn der 20er Jahre gab es dann noch einmal Parallelen in den Landschaftsbildern, die auf den Studienreisen in Süddeutschland entstanden.¹⁰⁰ Schon aufgrund des gemeinsamen Arbeitens lag es nahe, daß beide Künstler teilweise ähnliche, doch offenbar keine identischen Motive realisierten.¹⁰¹ Sowohl Povòrina als auch Ahlers-Hestermann schufen Landschaften mit Menschen oder solche, in denen Häuser oder Schiffe für die Anwesenheit der Menschen stehen. Besonders auffällig ist das gemeinsame Interesse an Dorfstraßenmotiven. Charakteristisch für die Bilder Povòrinas ist die Darstellung einer Figur in Rückenansicht zwischen abweisend wirkenden Häusern, wie beispielsweise bei dem Gemälde „Fränkische Landschaft“ von 1923.¹⁰² Es gibt mit dem verschollenen Bild „Baum im Dorf“ von der ersten Reise 1921 eine Arbeit Ahlers-Hestermanns, die der Sichtweise Povòrinas nahesteht.¹⁰³ Doch sind seine Kompositionen weniger streng, denn bei ihm finden sich durchaus narrative Bildelemente, in diesem Fall Gänse am Straßenrand. Wie schon bei den Blankenese-Landschaften sind seine Kompositionen offen für den Betrachter: Die gerade und flache Straße führt direkt ins Bild. Povòrina sorgte dagegen immer dafür, daß Barrieren aufgebaut werden

¹⁰⁰ Zu den Studienreisen siehe „Studienreisen mit Künstlerfreunden“ S.42ff.

¹⁰¹ Aus den Aufzeichnungen Ahlers-Hestermanns geht hervor, daß der Verkauf dieser Arbeiten recht erfolgreich war. Viele Gemälde aus dieser Zeit sind deshalb verschollen, so daß eine genaue Ausarbeitung über Ähnlichkeiten oder Differenzen in den Motiven nicht möglich ist. Erschwerend ist zudem, daß Povòrina ihre Bilder nur selten benannte oder datierte und sie sich so nicht den einzelnen Reisen zuordnen lassen. Aus diesem Grund werden im folgenden nur einzelne Beobachtungen zusammengetragen.

¹⁰² „Fränkische Landschaft“ (Wv-Nr. G 42) Der Bildaufbau der Dorfstraßenbilder Povòrinas ist unter der Überschrift „Landschaften“ S.107ff ausführlicher dargestellt.

¹⁰³ Friedrich Ahlers-Hestermann „Baum im Dorf“, 1921, Öl/Lw, Verbleib unbekannt, Manigold WV 147.

– wie beispielsweise der angeschnittene Bachlauf in der „Fränkischen Landschaft“.

Auch bei dieser Werkgruppe ist es so, daß Ahlers-Hestermann genauer malte, während seine Frau stärker nach Formen in den Gegenständen suchte. Ihre Bilder sind besonders üppig in der Farbgebung und mit vielen Rot- und Gelbtönen im Licht- und Schattenspiel auf Wegen und Häusern erneut emotionaler als die Werke Ahlers-Hestermanns. Nach der letzten Studienreise 1925 verlor Povòrina das Interesse an der Landschaftsmalerei.

Kein Lehrer, kein Schüler

Das gelegentliche gemeinsame Arbeiten beziehungsweise die Arbeit am gleichen Motiv scheint das Künstlerpaar dazu genutzt zu haben, eigene Standpunkte zu prüfen und auch den Blick des Partners nachzuvollziehen. Sie haben sich nie gegenseitig kopiert, sondern beispielsweise eigene Darstellungsarten in eine fremde Komposition eingebunden. Povòrina und Ahlers-Hestermann zogen so auch in künstlerischer Hinsicht einen Nutzen aus ihrer Verbindung – bildeten in gewisser Weise eine Künstlerkolonie im Kleinen. Trotz der gegenseitigen Annäherung behielten beide jedoch ihre charakteristische Malweise bei. Keiner war der Lehrer und wirkte stilbildend auf das Werk des anderen.

In der Öffentlichkeit wurde das konstruktive Verhältnis teilweise wahrgenommen. Anhand von drei verschiedenen, ganz kurzen Statements soll hier die gemeinsame Rezeption des Paares in der Kunstkritik dargestellt werden. Die früheste Besprechung ist vom Tenor frauenfeindlich; hier wird die Arbeit der Künstlerinnen nicht differenziert betrachtet, sondern unter dem Aspekt „Frauenkunst“. Diese Art der Rezeption steht in der Tradition von Autoren wie Karl Scheffler.¹⁰⁴ Der Kritiker greift am Beispiel von Povòrina

¹⁰⁴ Zur Rezeptionsgeschichte siehe u.a. Ruth Nobs-Greter, Die Künstlerin und ihr Werk in der deutschsprachigen Kunstgeschichtsschreibung, Zürich 1984. Ein differenzierteres Bild verschafft die Quellentextsammlung: Die bildende Künstlerin (wie Anm 1).

und Ahlers-Hestermann das Stereotyp auf, daß Frauen immer nur die Nachahmerinnen ihrer schaffenden Männer sein können. „Dabei soll einzelnen Damen das Können keineswegs abgesprochen werden können. Bei Gretchen Wohlwill und Alexandra Povòrina reicht es sogar wohl bis in die Kunst hinein. Die letztere repräsentiert nicht uninteressant das Stadium der Entwicklung, das Ahlers-Hestermann immer gerade überwunden hat.“¹⁰⁵ Es ging dem Autor hier weniger um die konkrete Arbeit der Künstler und Künstlerinnen als um die Verteidigung der männlichen Vorherrschaft: „Wenn in der Kunst das, was die Männer in schweren inneren Kämpfen erstreiten, von den Frauen sofort bei Kleinem wieder unter die Leute gebracht wird, so muß das zu einer geistigen Unterbietung führen, und am Ende haben beide, Kunst und Künstler, den Schaden davon.“ Im Zusammenhang mit der Rezeption von Povòrina und Ahlers-Hestermann bietet der Text im Grunde keine Informationen, er zeigt jedoch einen Blickwinkel in der öffentlichen Wahrnehmung von Künstlerpaaren.

Ungefähr zeitgleich erkannte ein anderer Autor ohne ideologische Vorbehalte die tatsächliche Art der künstlerischen Partnerschaft: „Unter den überzeugten Modernen ist A. Povòrina, die Gattin von F. Ahlers-Hestermann, die bedeutendste Erscheinung. Die Landschaften ähneln denen ihres Mannes – wobei die künstlerische Beeinflussung vielleicht eine gegenseitige ist – in der starken Betonung und Zusammenfassung der einzelnen Lokalfarben.“¹⁰⁶ Da es sich um eine Gruppenausstellung handelte, ging der Autor nicht näher auf die Parallelen ein. Doch weist er – wengleich etwas vorsichtig – darauf hin, daß es sich um eine wechselseitige Annäherung handelte.

Nach 1924/25 finden sich solche Hinweise nicht mehr. Aufgrund der unterschiedlichen Entwicklung wurden die Werke des Paares auch gar nicht mehr

¹⁰⁵ Ausstellung hamburgischer Künstler, Galerie Commeter, in: unbekannte Tageszeitung, Hamburg 1915 (ohne Datum), Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

¹⁰⁶ Ausstellung niederdeutscher Künstlerinnen, Galerie Commeter in: Hamburger Nachrichten, 1916 (ohne Datum), Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann.

im Zusammenhang besprochen. Eine einzige, vermutlich aus dieser Zeit stammende Kritik urteilt über die entstandene Distanz: „Drum reihen wir wohl Alexandra Povòrina-Hestermann hier am besten gleich an, obwohl die künstlerische Verbundenheit der beiden Ehegatten heute längst nicht mehr so stark in die Erscheinung tritt wie früher. Die Emanzipation ist vollkommen.“¹⁰⁷ Es fällt auf, daß hier ein Abweichen Povòrinas festgestellt und positiv konnotiert wird. Ganz sicher ist der künstlerische Wandel bei ihr deutlicher als bei ihm, doch auch Ahlers-Hestermann änderte im Lauf der 20er Jahre seinen Stil, unter anderem durch eine Lockerung der Bildstruktur.¹⁰⁸ Schon aus diesem Grund ist der Begriff „Emanzipation“ nicht zutreffend, vielmehr entfernten sich die beiden voneinander. Wie bei der ersten Kritik handelt es sich im Prinzip um das Aufgreifen eines Stereotyps, nämlich, daß die Frau sich emanzipiert oder emanzipieren muß. Der Blickwinkel ist ein ganz anderer, eben nicht misogyn, doch setzt er die falsche Prämisse einer zuvor bestandenen Abhängigkeit.

Neue Themen, neue Bilder

Auch später gab es bei dem Künstlerpaar noch Berührungspunkte, jedoch ganz unbeachtet von der Kunstkritik.¹⁰⁹ Gegen Ende der 20er Jahre finden sich beispielsweise in den Stilleben ähnliche Details – genau in der Gattung, in der bis dahin wenig Verwandtes zu finden war. Die Parallelen reichen von den dargestellten Gegenständen bis hin zur Komposition: Identische Motive in unterschiedlicher Ausführung gibt es jedoch nicht mehr. Bei Povòrina betrifft es die Stilleben aus der Zeit 1928 bis 1930, also der Übergangszeit zur Abstraktion. Ahlers-Hestermann begann ungefähr 1929/30

¹⁰⁷ Über eine Ausstellung der Hamburger Sezession, ohne Quelle, Hamburg-Archiv Maike Bruhns, Warburghaus.

¹⁰⁸ Siehe dazu Anke Manigold, Friedrich Ahlers-Hestermann (wie Anm.85), S.88.

¹⁰⁹ Es werden im folgenden einige wesentliche Aspekte herausgegriffen, nicht jedoch alle Motivverwandtschaften im Detail erläutert. Die genaue Gegenüberstellung wäre im Rahmen einer Paarausstellung sinnvoll und fruchtbar. An dieser Stelle sollen einzelne Beispiele die Entwicklung des Paares illustrieren.

damit, freiere Kompositionen zwischen Realität und Phantasie zu schaffen. Auffällig ist zum Beispiel die Verwendung von Wein- oder Efeublättern sowie Muscheln. Innerhalb des relativ breiten Spektrums der in diesen Stilleben dargestellten Gegenstände bilden sie die Schnittmenge. Nur bei Ahlers-Hestermann gibt es in einigen Fällen ein übergeordnetes Bildthema. So stehen vier Muscheln und eine afrikanische Holzfigur in dem Motiv „Hafenstilleben“ als exotische Souvenirs von Reisenden oder Matrosen.¹¹⁰ Anklingend an niederländische Stilleben beispielsweise von Pieter Aertsen teilt Ahlers-Hestermann das Bild in zwei Bereiche: Im Vordergrund befindet sich das Stilleben, im Hintergrund die stark reduzierte szenische Darstellung eines Hafens mit Schiff und Pferdegespann. Ähnlich ist auch die Vorgehensweise bei dem Ölbild „Südliche Erinnerungen“ mit Wein- und Efeulaub sowie einer Ananas im Vordergrund.¹¹¹ Hier könnte das Schiff im Hintergrund jedoch auch ein Fensterblick-Motiv sein. Die kurze Beschreibung der Bilder macht bereits den großen Unterschied zu den Stilleben Povòrinas deutlich, die keinerlei narrative Elemente enthalten, sondern fortschreitend die Auflösung von Formen und Gegenständen zum eigentlichen Thema haben.¹¹² Es bleibt jedoch die Ähnlichkeit der dargestellten Dinge. Bei dem Motiv der Muschel verbindet Ahlers-Hestermann und Povòrina erneut ihre Bewunderung für Cézanne. Sein Stilleben „La Pendule noire“ von circa 1870 dürfte der Bezugspunkt für dieses Motiv sein, wenngleich beide die symbolische Bedeutung der Muschelöffnung als Zeichen für Intimität viel weniger in den Vordergrund stellen.¹¹³ Povòrina interessiert in Darstellungen wie „Stilleben mit Gipskopf“ oder „Muschelstilleben“ vor allem

¹¹⁰ F. Ahlers-Hestermann „Hafenstilleben“ 1931, Öl/Holz, 51 x 72cm, Privatbesitz Köln, Manigold WV 239.

¹¹¹ F. Ahlers-Hestermann „Südliche Erinnerungen“ 1931, Öl/Lw, 55 x 46cm, Verbleib unbekannt, Manigold WV 232.

¹¹² Zur Entwicklung der Stillebenmalerei Povòrinas siehe „Früchte, Krüge, Katze, Blumen durcheinander: Der Übergang zur abstrakten Malerei“, S.123ff.

¹¹³ Paul Cézanne „La pendule noire“ ca. 1870, Öl/Lw, 55,2 x 74,3cm Privatbesitz, abgebildet in: Cézanne. The Early Years 1859-1872, Katalog der Ausstellung in London, Paris und Washington 1988, S.169.

die geschwungene Form, Hinweise auf eine symbolische Lesart finden sich nicht.¹¹⁴ Bei Ahlers-Hestermann gibt es allein in dem „Hafenstilleben“ einen unverkennbaren Bezug: Die Muschel am rechten Bildrand mit ihrer vagina-ähnlichen Öffnung ist ein Symbol für die Bordelle der Hafenstädte.

Betrachtet man die Wein- und Efeublätter, so kommt zu dem rein motivischen ein gestalterischer Aspekt, der beide interessierte. Fast immer zeigen beide Maler die Blätter in Aufsicht und leugnen dadurch die korrekte perspektivische Sicht. Die Komposition klappt an die vordere Bildebene und wirkt dadurch flächig. Bei Povòrinas „Stilleben mit Muschel“ korrespondiert die Darstellung der Blätter direkt mit der Aufsicht auf die Tischplatte. Ähnlich ist sein Verfahren in dem Ölbild „Stilleben mit Kirschen“ von 1930¹¹⁵, das zudem in einem anderen Detail große Ähnlichkeit zu einem Stilleben seiner Frau aufweist. Hinter dem Tisch mit den Kirschen ist die steinerne Balustrade eines Balkons oder einer Terrasse zu sehen. Die nahezu gleich geformten Streben finden sich in ihrem „Stilleben auf Terrasse“ von 1928.¹¹⁶ Ganz unterschiedlich ist jedoch die Komposition, denn Ahlers-Hestermann verbindet zwei verschiedene Sichtweisen: Er zeigt den Tisch in Aufsicht und die Balustrade in Untersicht. Bei Povòrina ist auf der Brüstung ein Früchtestilleben arrangiert, das leicht nach vorne geklappt ist.

Die Beispiele zeigen, daß es auch in dieser Zeit durchaus Parallelen in der Werkentwicklung und der Motivwahl des Paares gegeben hat. Die Entstehungszeiten der Bilder belegen, daß Ahlers-Hestermann in der Phase seiner eigenen Neuorientierung unter anderem Anregungen aus den Werken seiner Frau zog, diese jedoch in ganz andere Zusammenhänge rückte. Dieser Aspekt wurde bislang praktisch nicht beachtet.¹¹⁷ Inwieweit die

¹¹⁴ „Stilleben mit Kopf“ (Wv-Nr. G 101); „Stilleben mit Muschel“ (Wv-Nr. G 84)

¹¹⁵ F. Ahlers-Hestermann „Stilleben mit schwarzen Kirschen“ 1930, Öl/Lw, 55 x 46cm, Privatbesitz Köln, Manigold, Friedrich Ahlers-Hestermann (wie Anm.85), Abb. 30.

¹¹⁶ „Stilleben auf Terrasse“ (Wv-Nr. G 83)

¹¹⁷ Weder in den neueren Publikationen zu F. Ahlers-Hestermann noch in der Monografie wurde auch nur ein Blick auf die künstlerische Verbindung von Ahlers-Hestermann und Povòrina geworfen. Einzig bei Frierike Weimar findet sich der Hinweis seiner

Veränderung seiner Malweise grundsätzlich durch Povòrina motiviert wurde, läßt sich nicht feststellen. Tatiana Ahlers-Hestermann berichtete von heftigen Kontroversen und dem Unverständnis Povòrinas, daß ihr Mann weiter gegenständlich malte.¹¹⁸ Der Umzug nach Köln und die Orientierung an Paris, besonders an seinem früheren Lehrer Matisse haben ohne Zweifel, wie bei Manigold dargestellt, eine große Rolle gespielt.¹¹⁹ Doch die abstrahierenden Elemente und speziell die Lösung von der wirklichkeitsnahen Komposition müssen auch vor dem Hintergrund der Malerei Povòrinas betrachtet werden.

Povòrina orientierte sich fast gar nicht mehr an ihrem Mann; einzig die Landschaft „Remagen“ spiegelt von der Auswahl des Motivs her seine Sichtweise.¹²⁰ Die Bildkomposition mit dem Blick von einem Balkon oder aus einem Fenster auf den Rhein ist extrem untypisch für die Malerin. Ihr Mann malte in dieser Zeit dagegen häufig den Blick auf Flüsse, wie in den Bildern „Alsterkanäle“ oder „Rheinanlagen“.¹²¹ Sie spielt mit den geschwungenen Geländern deutlich auf Matisse an, zum Beispiel auf „La leçon de musique“¹²² und beruft sich so auf die gleiche Referenz wie Ahlers-Hestermann. Die Auseinandersetzung mit seinem Lehrer aus den Pariser Jahren war zu diesem Zeitpunkt wieder intensiver geworden. Doch mehr Parallelen gab es nicht: Sie erprobte nicht wie früher künstlerische Mittel oder Darstellungsarten ihres Mannes.

Auseinandersetzung mit den abstrakten Bildern seiner Frau. Friederike Weimar, Die Hamburgische Sezession 1919-1933, Fischerhude 2003, S.64.

¹¹⁸ Interview mit Tatiana Ahlers-Hestermann (wie Anm.14).

¹¹⁹ Manigold, Friedrich Ahlers-Hestermann (wie Anm.85) S.97-113.

¹²⁰ „Remagen“ (Wv-Nr. G 86); zu dem Bild „Remagen“ siehe auch „Landschaften“, S.107ff.

¹²¹ Friedrich Ahlers-Hestermann „Alsterkanäle“ 1929, Öl/Lw, 115 x 84cm, Privatbesitz Berlin, Manigold, Friedrich Ahlers-Hestermann (wie Anm.81), Abb. 27; „Rheinanlagen“ 1930, Öl/Lw, 75 x 80cm, ehemals Wallraf-Richartz-Museum, Manigold WV 229.

¹²² Henri Matisse „La leçon de musique“ 1917, Öl/Lw, 244,7 x 200,7cm, Barnes Collection Washington, u.a. abgebildet in: La joie de vivre. Die nie gesehenen Meisterwerke der Barnes Collection, Katalog der Ausstellung in München 1993, S.259.

Das Bild „Remagen“ ist die letzte Arbeit, in der sich eine Annäherung an Ahlers-Hestermann erkennen läßt. Von Beginn der abstrakten Phase an suchte sich Povòrina neue Orientierungspunkte. Er jedoch nahm in einigen Bildern aus der Zeit von 1932/33 ihre Themen auf, um sie in seiner neuen Darstellungsart zu realisieren. Zu nennen sind in diesem Zusammenhang vor allem die Ölbilder „Sehnsucht“ und „Einsamkeit“.¹²³ Mit der Arbeit „Sehnsucht“ von 1932 reagierte er ganz offensichtlich auf ihr Bild „Sehnsucht in der Wüste“, das ein Jahr zuvor entstanden war.¹²⁴ Die Verwandtschaft beschränkt sich auf das Thema – stilistisch trennen das Künstlerpaar zu diesem Zeitpunkt Welten. Sie zeigt eine amorphe Form vor einem surreal anmutenden Bildraum; er malte in einer allegorischen Darstellung eine verzweifelte Frau in antikem Gewand, angelehnt an einem Obelisk vor den Trümmern eines Hauses. Am Himmel gehen die Wolkenpartien in einen großen weißen Flügel über. Ahlers-Hestermann hatte schon vorher Interesse an Allegorien und Poetischem gezeigt.¹²⁵ Nun aber stellte er dies ganz konkret der ebenfalls poetischen, aber abstrakten Ideenmalerei seiner Frau gegenüber. Es war ein Versuch, das Erproben einer anderen thematischen Ausrichtung; aber Ahlers-Hestermann machte sich diese nicht zu eigen. Er malte jedoch in der Zeit der Machtergreifung durch die Nationalsozialisten weitere Arbeiten, in denen Gefühle das zentrale Motiv darstellen. Diese Bilder wurden fraglos durch die persönliche Lebenskrise motiviert. Es fiel ihm schwer, die Ungerechtigkeit seiner Entlassung von den Kölner Werkschulen zu verkraften, die ihn zudem vor existentielle Probleme stellte. Das Bild „Einsamkeit“ von 1933 ist ein prägnantes Beispiel aus dieser Phase. Hier schuf er durch einen komplex verschachtelten Bildraum Projektionen zwischen

¹²³ Friedrich Ahlers-Hestermann „Sehnsucht“ 1932, Öl/Lw, 63 x 51cm, Nachlaß Hamburg, Manigold WV 246; „Einsamkeit“ 1933, Öl/Lw, 70 x 89cm, Verbleib unbekannt, Manigold WV 252.

¹²⁴ „Sehnsucht in der Wüste“ (Wv-Nr. V 51); zu dem Bild „Sehnsucht in der Wüste“ siehe auch Kapitel „Der durch Zeichen definierte Bildraum“, S.149ff.

¹²⁵ So schuf Ahlers-Hestermann beispielsweise um 1913 einen Zyklus „Oper um 1900“ mit Arbeiten wie „Freischütz“, 1913/14, Öl/Lw, 145 x 80cm, Nachlaß F. Ahlers-Hestermann, Hamburg, Manigold WV 77.

Realität und Phantasie. Die künstlerische Eigenständigkeit Ahlers-Hestermanns ist dabei offensichtlich, doch Bildtitel wie „Dunkler Karneval“ oder „Gärten der Kindheit“ sind geradezu exotisch innerhalb seines Gesamtwerkes.¹²⁶ Es ist kein Zufall, daß sie sich nahtlos zu den lyrischen Bezeichnungen Povòrinas fügen lassen. Ihrer Anregung war es vermutlich zu verdanken, daß er in dieser schwierigen Lebensphase persönliches Empfinden direkt zum Bildthema erhob.

Nach dem Krieg war die Zeit der wechselseitigen Annäherung und Entfremdung des Künstlerpaares endgültig beendet. Povòrinas kurzes Intermezzo in der gegenständlichen Stillebenmalerei um 1946 diente dazu, den erneuten Einstieg in die Malerei zu finden. Bei Ahlers-Hestermann dagegen bekam diese Gattung eine zentrale Bedeutung im Spätwerk. Die Sicht- und Darstellungsweise des anderen brauchten sie nicht mehr – jeder der beiden war sich längst seines eigenen künstlerischen Wegs sicher.

¹²⁶ Friedrich Ahlers-Hestermann „Dunkler Karneval“ 1933, Öl/Lw, 130 x 76cm, Nachlaß Hamburg, Manigold WV 249; „Gärten der Kindheit“ 1932, Öl/Lw, 55 x 70cm, Privatbesitz Berlin, Manigold WV 243. Bei „Gärten der Kindheit“ erprobte Ahlers-Hestermann auch eine der Techniken Povòrinas zur rauhen Oberflächengestaltung. Beide Werke sind abgebildet in: Friedrich Ahlers-Hestermann, Bilder und Schriften. Schriftenreihe der Akademie der Künste Band 2, Berlin 1968, Abb.30 und Abb.29.

5 Werkverzeichnis

Das Werkverzeichnis basiert auf einer Kartei von Tatiana Ahlers-Hestermann, die vor allem die Gemälde in ihrem Besitz sowie im Besitz des Freundes- und Sammlerkreises ihrer Eltern umfaßt. Darüber hinaus wurde erstmals die Grafik umfassend aufgenommen sowie die Collagen und kunsthandwerklichen Arbeiten. Es konnten zudem weitere Gemälde in Privatbesitz ermittelt werden. Insgesamt umfaßt das Werkverzeichnis nahezu 860 Arbeiten - hinzu kommen die 28 Skizzenbücher.

Aufgrund der Heterogenität und Geschlossenheit einzelner Werkgruppen (z.B. Collagen und Stoffdrucke) wurde das Werkverzeichnis nicht fortlaufend nummeriert, sondern in einer Gliederung entsprechend der verschiedenen Techniken. Bei einzelnen Werken, die in einem engen thematischen Kontext zu anderen stehen, sind Verweise auf die entsprechenden Werkverzeichnisnummern ergänzt.

Alle Bildtitel, die mit einem (*) Stern gekennzeichnet sind, stammen nicht von Alexandra Povòrina. Diese Titel wurden teilweise aus Ausstellungskatalogen entnommen, von Friedrich oder Tatiana Ahlers-Hestermann übernommen oder von der Autorin vergeben. Povòrina hat anders als ihr Mann wenig Interesse an einer systematischen Datierung oder einheitlichen Art des Signierens gehabt. Manchmal hat sie ihre Bilder datiert, jedoch auf verschiedene Art und Weise (z.B. 1916, 16, X916). Das gleiche gilt für die Signatur, die oft fehlt, ansonsten in verschiedenen Variationen als kompletter Namenszug vorkommt (z.B. A. Povòrina, a. Povòrina, A. Povorina, Povòrina) oder auch in Monogrammen (z.B. A.P., - a.p.-, ap). Weil keine Systematik zu erkennen ist, wurden diese Kriterien bei der Datierung gar nicht berücksichtigt, denn Ähnlichkeiten sind ebenso zufällig wie Unterschiede. So konnten nur stilistische Elemente und Ausstellungskataloge zu Hilfe genommen werden. Die geschätzten Datierungen sind durch Ergänzungen wie „um“ und „vor“ kenntlich gemacht.

Das Werkverzeichnis verdeutlicht die umfangreichen Werkverluste, die Alexandra Povòrina vor allem bei den Gemälden hinnehmen mußte. 86 Arbeiten konnten durch Fotos oder Angaben der Maße in Katalogen eindeutig zugewiesen werden, so daß sie unter „Verschollene Werke“ in das Werkverzeichnis aufgenommen werden konnten. Bei 111 Werken war eine eindeutige Zuweisung nicht möglich und die Wahrscheinlichkeit von Dubletten so zu groß - dafür gibt es verschiedene Gründe: Povòrina hat ihre Arbeiten manchmal, wenn auch nur selten, umbenannt. Daher wurden abstrakte Werke, von denen nur der Titel überliefert ist, nicht unter der Kategorie „Verschollen“ aufgenommen. Theoretisch wäre es möglich, daß die Bilder unter einem anderen Titel bereits verzeichnet wurden. Außerdem hat sie vermutlich einige Bilder umgearbeitet oder übermalt. Bei den gegenständlichen Werken ist in manchen Fällen der Titel zu allgemein gehalten und deshalb keinem bestimmten Motiv zuzuschreiben, wie beispielsweise bei „Blumenstück“ oder „Frauenbildnis“. Bei sehr vielen Werken liegt jedoch z.B. aufgrund von Verkäufen oder Literaturhinweisen der Verdacht nahe, daß es sich um verschollene Arbeiten handelt. Die Auflistung der 111 Werke ist als Werkzeug dafür gedacht, „neue“ Bilder Povòrinas zuordnen zu können. Bei den Recherchen zum Werkverzeichnis war diese aus Ausstellungskatalogen, Zeitungskritiken oder Briefen zusammengestellte Liste bereits hilfreich.

Verwendete Abkürzungen:

| | |
|---------|-----------------------------|
| bez. | bezeichnet |
| F.A.-H. | Friedrich Ahlers-Hestermann |
| li | links |
| o. | oben |
| re. | rechts |
| rücks. | rückseitig |
| T.A.-H. | Tatiana Ahlers-Hestermann |
| u. | unten |
| verm. | vermutlich |
| versch. | verschiedene |

5.1 Gemälde

- G 1 Knabe vom Ural**
 1913, Öl/Lw, 70 x 54cm
 Nachlaß Povòrina
 die Insel, Hamburg 1960, Liste Nr.18
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.1, Abb.
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.1, Abb.
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.1
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.1
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- G 2 Porträt Anita Rée**
 1914, Öl/Lw, 50 x 45cm
 bez. o. li. A.Povòrina 1914
 Schleswig-Holsteinisches Landesmuseum, Schloß Gottorf, Schleswig
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.2, Abb.
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.2, Abb.
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.2
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.2
 Literatur:
 M. Bruhns, Anita Rée, Hamburg 1986, S.36/37, Abb. Nr.26
- G 3 Diele eines Hauses in Bad Oldesloe***
 1914, Öl/Lw, 65 x 80cm
 Altonaer Museum, Hamburg
- G 4 Knabe***
 1915, Öl/Lw, 40 x 30cm
 aus dem Nachlaß verkauft, Verbleib unbekannt
- G 5 Knabe mit Bilderbuch***
 (bezeichnet auch „Lesender Knabe“)
 1915, Öl/Lw, 62 x 52cm
 Privatbesitz Hamburg
 Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.10
 Hamburger Künstlerinnen 1900-1930, Faltblatt der Galerie Herold, Abb. (Titel)
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.15
- G 6 Kriegsstillleben***
 1915, Öl/Lw, 37 x 68cm
 bez. o. li. A.Povòrina 1915
 Privatbesitz Hamburg
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- G 7 Stilleben mit Flasche***
 um 1915, Öl/Lw, 45 x 54cm

bez. u. li. A.P.

Hauswedell & Nolte, Auktion 369

Frankfurter Kunstkabinett 1982, Abb. in Weltkunst 1982 / 20, S.2828

G 8

Selbstporträt*

um 1915/1916, Öl/Lw, 60 x 46cm,

bez. u. re. AP.

Privatbesitz Paris

G 9

Landschaft mit rotem Haus (Oldesloh)

1915, Öl/Lw, 72 x 60cm

bez. u. re. 1915 A.Povòrina

Hamburger Kunsthalle

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.11

Literatur:

Katalog der Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, 1969, S.103, Abb. 1713

G 10

Die Brücke (Runkel/Lahn)

1915, Öl/Lw, 49,5 x 65,5cm

bez. u. re. A.P.

Städtisches Museum Flensburg, Sammlung Paul Wassily

Hamburger Frauenkünstlerhilfe 1915, Galerie Commeter, Hamburg

Literatur:

Anton Lindner, Wohlfahrts-Kunstaussstellung der Hamburger Künstlerhilfe bei

Commeter, in: Neue Hamburger Zeitung 1915

R. Jürgens, Der Kieler Arzt Dr. Paul Wassily, Kiel 1984, S.33, Abb. S.38

U. Schulte-Wülwer, Malerei in Schleswig-Holstein, Flensburg 1989, S.253, Abb.

Kat.Nr.675

G 11

Runkel an der Lahn*

1915, Öl/Lw, 58 x 69cm

Privatbesitz Hamburg

Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002

G 12

Drei Bauern mit Hund*

1916, Öl/Pappe, 32 x 39cm

bez. u. li. A.P.

1988 aus dem Nachlaß verkauft, Verbleib unbekannt

G 13

Frau aus Bayern

1916, Öl/Lw, 66 x 50cm

bez. u. re. A.Povòrina X916

Hauswedell & Nolte, Auktion 359

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.3

G 14

Bäuerin mit Kind*

um 1916, Öl/Lw, 67 x 58cm

Nachlaß Povòrina

- G 15** **Landschaft Blankenese (Strand mit rosa Schiff)**
 1917, Öl/Lw,
 bez. u. re. A.Povòrina 917
 Privatbesitz Hamburg
 Neue Gruppe Hamburg 1918, Galerie Commeter
- G 16** **Blumenstilleben***
 1918, Öl/Pappe, 70 x 36cm
 bez. u. re. A.Povòrina 1918
 Privatbesitz Bochum, ehemals Sammlung Troplowitz
 "Meine liebe Frau Hestermann, Der Tod von Nölken hat mich so erregt, daß ich ganz unfähig war, einen Gedanken zu fassen; aus dem Grund habe ich Ihnen noch nicht für das wundervolle Bild gedankt. Es ist besonders gut gelungen und kann sich neben dem Blumenstück von Renoir sehen lassen ohne zu verlieren. Ich erfreue mich jeden Tag an dem Bild, das im Treppenhaus einen sehr guten Platz hat, an dem ich immer vorbei gehen muß. Ich bitte Sie mir mitzuteilen, ob die Einrahmung auf mein Konto bei Harmisch gekommen ist." Brief von Gertrud Troplowitz an Povòrina, Hamburg, 16.11.1918, Hamburger Staatsarchiv E20
- G 17** **Obststilleben***
 um 1918, Öl/Lw, 71 x 63cm
 bez. u. li. A. Povòrina
 Nissen-Haus, Nordfriesisches Museum, Husum, Sammlung Paul Wassily
 Literatur:
 R. Jürgens, Der Kieler Arzt Dr. Paul Wassily, Kiel 1984, S.33
- G 18** **Mann mit Bart***
 um 1918, Öl/Pappe, 40,5 x 32cm
 Nachlaß Povòrina
- G 19** **Porträt Elena Luksch***
 (Rückseite eines Gemäldes von F.A.-H.)
 um 1918, Öl/Lw, 71 x 61cm
 Privatbesitz Soest
- G 20** **Kopie Gaugin „Group avec un ange“**
 (P. Gaugin, Group avec un ange, 1902, Öl/Lw, 28 x 46cm, verschollen)
 gemeinsame Arbeit von A. Povòrina und F. Ahlers-Hestermann
 (Rückseite Ausschnitt eines Porträts von Povòrina)
 1919, Öl/Pappe, 26 x 43cm
 auf hinterlegter Pappe bez. von F.A.-H. „Kopie eines P. Gaugin, gem. v. A. u. F. Ahlers-Hestermann 1919“
 Nachlaß Povòrina

- G 21 Am Elbstrand***
1919, Öl/Lw, 53 x 67cm
bez. u. li. A.Povòrina-19
Privatbesitz Hamburg
- G 22 Blankenese***
1919, Öl/Lw, 70 x 90cm
bez. u. li. A.Povòrina
Altonaer Museum, Hamburg
Literatur:
G. Schütte, Spätimpressionistische Anklänge, in: Die Welt, Ausgabe Hamburg,
3.9.1994
- G 23 Stilleben mit Blumenvase***
vor 1920, Öl/Lw auf Pappe aufgezogen, 53 x 37cm
Nachlaß Povòrina
- G 24 Kaktus***
vor 1920, Öl/Lw auf Pappe aufgezogen, 55 x 38cm
Nachlaß Povòrina
- G 25 Mädchen mit rosa Schleife***
frühe 20er Jahre, Öl/Lw, 21 x 37cm
Privatbesitz Bensberg
- G 26 Frau mit aufgestecktem Haar***
frühe 20er Jahre, Öl/Lw, 33 x 40cm
bez. u. re. A.Povòrina
Privatbesitz Hamburg
- G 27 Kind mit blauen Schleifen***
(bezeichnet auch „Mädchen im blauen Kleid“)
frühe 20er Jahre, Öl/Karton, 46 x 31cm
Nachlaß Povòrina
Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.12
- G 28 Frau mit aufgestütztem Kopf***
frühe 20er Jahre, Öl/Pappe, 90 x 71cm
Nachlaß Povòrina
- G 29 Porträt Fränze Jaffé***
1921, Öl/Lw,
bez. u. li. A.Povòrina
Privatbesitz Jerusalem
- G 30 Porträt Valentina Barthel**
1921, Öl/Lw, 80 x 60cm

bez. u. li. A. Povòrina 1921
Privatbesitz Hamburg

- G 31** **Alter Mann***
frühe 20er Jahre, Öl/Lw, 55 x 46cm
Nachlaß Povòrina
- G 32** **Männerporträt***
frühe 20er Jahre, Öl/Pappe, 41,5 x 32cm
Nachlaß Povòrina
- G 33** **Häuser am Fluß***
1921, Öl/Lw, 81 x 64,3cm
bez. u. re. A.Povòrina 1921
Hamburger Kunsthalle, Sammlung Emmy Ruben
Literatur:
Katalog der Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, 1969, S.103,
Abb. 2843
- G 34** **Häuser in einem Dorf***
(Rückseite von „Runkel an der Lahn „Wv.-Nr.G 11)
zwischen 1921-23, Öl/Lw, 69 x 58cm
Nachlaß Povòrina
- G 35** **Dorflandschaft***
zwischen 1921-23, Öl/Lw, 50 x 63cm
Privatbesitz Marburg
- G 36** **Landschaft mit rosa Haus***
(Rückseite von „Blumenstrauß in Keramikvase“ Wv.-Nr.G 72)
zwischen 1921-23, Öl/Lw, 51 x 61cm
Nachlaß Povòrina
- G 37** **Landschaft mit rotem Weg***
(Rückseite von „Strandvision“ Wv.-Nr.G 143)
zwischen 1921-23, Öl/Lw, 70 x 57cm
Nachlaß Povòrina
- G 38** **Alte Mühle***
zwischen 1921-23, Öl/Lw, 70 x 55cm
bez. u. re. A.P.
Nachlaß Povòrina
- G 39** **Dorfstraße***
1923, Öl/Lw, 49 x 69cm
bez. u. re. A.Povòrina 23

Privatbesitz Münster

- G 40 Dorfstraße (Hartheim)***
 1923, Öl/Lw, 58,8 x 69,1cm
 bez. u. re. A.Povòrina 1923
 Grafschaftsmuseum Wertheim
 Villa Grisebach Auktion 44
- G 41 Gärtnerei***
 1923, Öl/Lw, 49 x 60cm
 bez. u. re. A.Povòrina 1923
 1988 aus dem Nachlaß verkauft, Verbleib unbekannt
- G 42 Fränkische Landschaft**
 1923, Öl/Lw, 60 x 70cm
 bez. u. li. A.Povòrina 1923
 Privatbesitz Waakirchen/Piesenkam
- G 43 Frauen am Waschplatz***
 1923, Öl/Sackleinen, 57 x 69cm
 bez. u. li. A.Povòrina
 Hauswedell & Nolte, Auktion 369
- G 44 Dorf mit Bäuerin***
 um 1923, Öl/Lw, 44 x 58cm
 Nachlaß Povòrina
- G 45 Dorf mit Brücke***
 um 1923, Öl/Lw, 50 x 65cm
 Nachlaß Povòrina
- G 46 Mann im Nachen**
 Mitte 20er Jahre, Öl/Lw, 49 x 60cm
 1988 aus dem Nachlaß verkauft, Verbleib unbekannt
- G 47 Vorfrühlingskizze***
 Mitte 20er Jahre, Öl/Pappe, 31 x 38cm
 Privatbesitz Hamburg
- G 48 Bäuerin mit Kind in Landschaft***
 Mitte 20er Jahre, Öl/Pappe, 46 x 38cm
 Privatbesitz Hamburg
- G 49 Felder***
 Mitte 20er Jahre, Öl/Lw, 43 x 58cm
 Nachlaß Povòrina

- G 50 Steinbruch***
Mitte 20er Jahre, Öl/Lw, 45 x 55cm
Privatbesitz
- G 51 Blaues Haus am Wald***
(Rückseite von „Kind mit Spielzeug“ Wv.-Nr.G 109)
Mitte 20er Jahre, Öl/Pappe, 36 x 46cm
Privatbesitz Hamburg
- G 52 Anemonen***
Mitte 20er Jahre, Öl/Lw, 46,5 x 38cm
Nachlaß Povòrina
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.9
- G 53 Marussia**
(Schwester der Künstlerin)
1924, Öl/Lw, 85 x 60cm
Privatbesitz Waldkirch
die Insel, Hamburg 1960, Liste Nr.27
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.6
Kunsthause Hamburg 1966, Kat.Nr.1
Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.4
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.3
Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.1
- G 54 Junger Idealist (Theodor Hannemann)**
1924, Öl/Lw, 69 x 80cm
Kunsthalle Kiel
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.5
Kunsthause Hamburg 1966, Kat.Nr.3
Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.3
- G 55 Zwei Knaben mit Ball***
Mitte 20er Jahre, Öl/Lw, 64 x 49cm
Nachlaß Povòrina
- G 56 Zwei Knaben***
Mitte 20er Jahre, Öl/Lw, 64 x 56cm
Nachlaß Povòrina
- G 57 Knabe***
Mitte 20er Jahre, Öl/Lw, 37 x 27cm
Nachlaß Povòrina
- G 58 Porträt Hermann Vollmer***
Mitte 20er Jahre, Öl/Lw, 29 x 28,8cm
bez. o. re. A.Povòrina,

Privatbesitz Hamburg

- G 59 Russin, Porträt***
Mitte 20er Jahre, Öl/Lw, 66 x 50,5cm
Privatbesitz Paris
- G 60 Das Kind Hagen**
(bezeichnet auch „Mädchen mit Puppe“)
1925, Öl/Pappe, 41 x 32cm
bez. u. re. A.P.-25
Nachlaß Povòrina
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.56
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.7
- G 61 Zigeunerin***
um 1925, Öl/Pappe, 89 x 69cm
bez. u. li. A.Povòrina
Privatbesitz Hamburg
- G 62 Porträt Hermann Vollmer (senior)***
(Rückseite Ahlers-Hestermann Detail)
Mitte 20er Jahre, Öl/Lw, 54 x 44cm
Privatbesitz Hamburg
- G 63 Junger Mann mit Buch***
(Rückseite von „Zacken“ Wv.-Nr.G 163; schlechter Zustand: Gesicht
und Hände übermalt)
Mitte 20er Jahre, Öl/Lw, 74 x 60cm
Nachlaß Povòrina
- G 64 Mädchenkopf mit grüner Haarschleife***
Mitte 20er Jahre, Öl/Pappe, 38 x 31cm
Nachlaß Povòrina
- G 65 Mann im Gebirge (Tessin)***
1925, Öl/Lw, 46 x 55cm
Privatbesitz Hamburg
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.7
- G 66 Garten (Tessin)***
1925, Öl/Lw, 38 x 46cm
bez. u. re. A.P. 25
Privatbesitz Soest
- G 67 Tessin***
1925, Öl/Lw, 56 x 71cm
Nachlaß Povòrina

- G 68 Frau mit Kinderwagen (Tessin)**
1925, Öl/Lw auf Pappe aufgezogen, 32 x 42,5cm
Nachlaß Povòrina
- G 69 Südliches Gebirgsdorf bei Abendsonne***
1925, Öl/Lw, 45 x 55,5cm
bez. u. li. A.Povòrina. 1925
Verbleib unbekannt
611 Lempertz 1985, Kat.Nr.914, Abb. Tafel 101
- G 70 Orientalisches Stilleben***
1926, Öl/Lw, 45 x 56cm
bez. u. re. A.P., rücks. A. Povòrina 1926
Privatbesitz Berlin
- G 71 Sommerstrauß**
(bezeichnet auch: „Blumenstilleben“)
(Rückseite Stilleben-Ausschnitt um 1923)
1926, Öl/Lw, 46 x 38cm
bez. u. li. A.P. 26
Privatbesitz Hamburg
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.8
Kunsthause Hamburg 1966, Kat.Nr.5
Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.5
Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.8
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- G 72 Blumenstrauß in Keramikvase***
um 1926, Öl/Lw, 61 x 51cm
Nachlaß Povòrina
- G 73 Blumenstilleben auf braunem Grund***
um 1926, Öl/Lw auf Holz aufgezogen, 58 x 50cm
Nachlaß Povòrina
- G 74 Blumen und Hände***
1926, Öl/Lw, 60 x 45cm
bez. o. li. A.P. 26
Hauswedell & Nolte, Auktion 359
- G 75 Sonja***
(unvollendetes Porträt einer Schwester Povòrinas)
um 1927, Öl/Lw, 50 x 40cm
Privatbesitz Paris

- G 76** **Porträt einer Dame***
 (Rückseite von „Hingebung“ Wv.-Nr.G 164)
 um 1927, Öl/Lw, 80 x 52cm
 Nachlaß Povòrina
- G 77** **Blumen mit Katze und Schmetterling***
 um 1927, Öl/Pappe, 50 x 37cm
 Nachlaß Povòrina
- G 78** **Blumen mit Mönchsvase**
 1928, Öl/Lw, 57 x 69cm
 bez. u. re. A.Povòrina -28
 St. Franziskus-Gemeindehaus, Hamburg
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.59
- G 79** **Blumen mit Katze***
 1928, Öl/Lw, 32 x 24cm
 rücks. bez. Povòrina 1928
 Privatbesitz Hamburg
- G 80** **Stilleben mit Auberginen***
 um 1928, Öl/Lw, 31 x 40cm,
 Nachlaß Povòrina
- G 81** **Stilleben***
 (Rückseite von F.A.-H.)
 um 1928, Öl/Lw, 50 x 50cm
 Privatbesitz Paris
- G 82** **Stilleben mit Fasan**
 1928, Öl/Lw, 90 x 70cm
 bez. u. re. A.Povòrina 1928
 Nachlaß Povòrina
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.16
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.8
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.8
 Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.2, Abb.
- G 83** **Stilleben auf Terrasse**
 (bezeichnet auch: „Früchtestilleben auf dem Balkon“)
 1928, Öl/Lw, 74 x 49cm
 bez. u. li. A.Povòrina-28
 Privatbesitz Hamburg
 Deutscher Künstlerbund, Köln 1929
- G 84** **Stilleben mit Muschel**
 1928, Öl/Lw, 45 x 60cm

bez. u. li. A.P. 28
 Privatbesitz Waakirchen/Piesenkam
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.54

- G 85 Strandleben (Belgien)***
 1928, Tempera/Lw, 55,5 x 40cm
 Privatbesitz Bensberg
- G 86 Remagen**
 (bezeichnet auch: „Winter am Rhein“)
 1928, Öl/Lw, 87 x 67cm
 rücks. bez. Landschaft Remagen
 Nachlaß Povòrina
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.15
- G 87 Harlekin***
 (bezeichnet auch: „Kleiner Clown“)
 1929, Öl/Pappe, 90 x 71,5cm
 bez. u. li. A.P.29
 Verbleib unbekannt
 Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.11
- G 88 Stilleben mit Katze***
 1929, Öl/Lw, 53 x 64cm
 bez. u. re. AP-29
 Privatbesitz Hamburg
- G 89 Zwei Katzen***
 um 1929, Öl/Lw, 60 x 73cm
 Privatbesitz Hamburg
 Die Hamburgische Sezession, Galerie Herold 1992, Abb. S.63, Kat.Nr.35
- G 90 Das Atelier (Köln, Goltsteinstraße 215)***
 um 1929, Öl/Lw, 59 x 70,5cm
 Privatbesitz Paris
- G 91 Solitude**
 1929, Öl/Lw, 75 x 60cm
 Nachlaß Povòrina
 Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.3
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.53
- G 92 Eigensinn**
 1929, Öl/Lw, 56 x 45cm
 rücks. bez. Eigensinn 29
 Sammlung Hermann-Josef Bunte, Hamburg
 Kunstverein Hamburg 1932

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.25
 Die Hamburgische Sezession, Galerie Herold 1992, Abb. S.64, Kat.Nr.36

Literatur:

Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.5

Maike Bruhns, Alexandra Povòrina, in: Die Sammlung Hermann-Josef Bunte, Hamburger Kunsthalle 1999, S.46-47

G 93 Russisches Stilleben

1929, Tempera/Holz, 80 x 100cm

bez. u. li. AP.29

rücks. bez. „A. Povòrina-Hestermann Köln“

Altonaer Museum, Hamburg

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.2

Deutscher Künstlerbund, Berlin 1964, Abb. S.79, Kat.Nr.141

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.19, Abb.

Kunsthhaus Hamburg 1966, Kat.Nr.9

Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.9

Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.5

Künstlerinnen international, Berlin 1977, S.202

Flach-Archiv, Köln 2000

Literatur:

Brigitte 18/83, S.92, Abb.

G 94 Symbol des archaischen Menschen

1929, Öl/Lw, 60 x 70cm

bez. auf Keilrahmen „Symbol des archaischen Menschens 29“

Sprengel Museum, Hannover

„Stämme der archaischen Völker stellten den Menschen in dieser Form dar. Wie schön und sinnvoll dieser Anklang an ein Musikinstrument.“

Kunstverein Hamburg 1932

Provinzialmuseum Hannover 1932

Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.2

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.4

die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.38

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.27

Zwischen Widerstand und Anpassung, Berlin 1978, Kat.Nr.364

Flach-Archiv, Köln 2000

Literatur:

Die Malerin Alexandra Povòrina, Zeitungskritik von G.M., Hannoverscher Anzeiger 1.4.1932

G 95 Liebe des archaischen Menschen

1930, Öl/Lw, 80 x 105cm

bez. u. re. A.Povòrina

Nachlaß Povòrina

Provinzialmuseum Hannover 1932

Kunstverein Hamburg 1932

Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.3

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.7

die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.22

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.24

Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.12
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.12
 Literatur:
 Die Malerin Alexandra Povòrina, Zeitungskritik von G.M., Hannoverscher Anzeiger
 1.4.1932
 Imaginisten, Kritik der Ausstellung im Hamburger Kunstverein, Hamburger
 Anzeiger 1932
 Kritik der Ausstellung im Kunstverein Hamburg 1932, in: unbekannte Tageszeitung
 1932, Nachlaß Povòrina
 Povorina-Hestermann, Kritik der Ausstellung im Hamburger Kunstverein 1932, in:
 Altonaer Nachrichten 1932

- G 96** **Zärtliche Fische**
 um 1930, Öl/Lw, 50 x 65cm
 bez. u. re. A.Povòrina
 Nachlaß Povòrina
 "Vereinigung, zwei in eins, abgeschlossen. Hinter ihnen die Wogen der Erregung."
 Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.11
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.43
- G 97** **Kleines Stilleben**
 1930, Öl/Pappe, 30 x 37cm
 bez. u. re. A.P., rücks.bez. „A.Povòrina 1930“
 Nachlaß Povòrina
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.16
- G 98** **Komposition mit schwarzem Blatt***
 um 1930, Öl/Pappe, 32 x 48cm
 Nachlaß Povòrina
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.17
- G 99** **Stilleben mit Messer und Bleistift (Skizze)***
 um 1930, Öl/Pappe, 37 x 46cm
 Nachlaß Povòrina
- G 100** **Stilleben**
 1930, Öl/Lw, 69,3 x 39,5cm
 bez. u. li. Povòrina 1930 V
 Hamburger Kunsthalle
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.45
 Literatur:
 Katalog der Meister des 20. Jhd. in der Hamburger Kunsthalle, 1969, S.103, Abb.
 2915
- G 101** **Stilleben mit Kopf**
 (bezeichnet auch: „Stilleben mit Gipskopf“)
 1930, Öl/Holz, 81 x 105cm
 bez. u. li. AP30
 Berlin, Nationalgalerie
 Galerie Becker-Newman, Köln 1930

Das elegante Köln, Februar 1930, S.14, Abb.
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.24
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.20, Abb.
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.34, Abb.
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.34
 Das verborgene Museum, Berlin 1987, Abb. S.252

G 102 Obststilleben*

(Rückseite von „Im Winde“ Wv.-Nr.G 171)
 um 1930, Öl/Lw, 68 x 78cm
 Nachlaß Povòrina

G 103 Kürbisstilleben

(bezeichnet auch: „Zierkürbisse“)
 1931, Öl/Lw, 44 x 53cm,
 bez. u. re. Povòrina
 Nachlaß Povòrina
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.36
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.30
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.7
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.30
 Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.3
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.9

G 104 Abstrakte Komposition mit Vase

(nicht vollendet)
 um 1930, Öl/Lw, 62 x 47cm
 Nachlaß Povòrina

G 105 Rosa Muschel auf Blau

1930, Öl/Lw, 55 x 62cm
 bez. u. li. A.P.30
 auf Keilrahmen bez. „Povòrina-Hestermann Köln“
 Nachlaß Povòrina
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.28
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.14
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.14

G 106 Eukalyptus

(später bezeichnet: „Blumen“)
 1930, Öl/Lw, 45,5 x 55,5cm
 bez. u. li. AP 30
 Hamburger Kunsthalle, Sammlung Emmy Ruben
 Düsseldorf, Kunstpalast 1932
 Literatur:
 Katalog der Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle, 1969, S.103,
 Abb.2851
 Wernher Witthaus, Bildende Kunst in Düsseldorf, in: unbekannte Tageszeitung,
 1932

Luise Straus-Ernst, Die Malerin Alexandra Povòrina, in: unbekannte Zeitung, um 1932, Abb.

- G 107** **Liegendes Tier**
frühe 30er Jahre, Öl/Lw, 50 x 56cm
Nachlaß Povòrina
- G 108** **Graues Wesen**
frühe 30er Jahre, Öl/Pappe, 57 x 46cm
Nachlaß Povòrina
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.31
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.21
- G 109** **Kind mit Spielzeug***
frühe 30er Jahre, Öl/Pappe auf gespachteltem Grund, 46 x 36cm
Privatbesitz Hamburg
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.18
- G 110** **Nach Picasso**
frühe 30er Jahre, Öl/Holz, 29 x 23cm,
rücks. bez. „A. Povòrina, Gedächtnis Copie nach Picasso“
Nachlaß Povòrina
- G 111** **Auge***
frühe 30er Jahre, Öl/Pappe, 37 x 45cm
Nachlaß Povòrina
- G 112** **Verfolgung / Studie zu „Verfolgtes Streben“**
1930, Öl/Pappe, 32 x 42cm
Nachlaß Povòrina
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.45
- G 113** **Studie zu Verfolgtes Streben***
(Rückseite von: „Tanzende Figur“ Wv-Nr.G 159)
um 1930-31, Öl/Pappe, 37 x 45cm
Nachlaß Povòrina
- G 114** **Verfolgtes Streben**
1931, Öl/Lw, 66 x 81cm
bez. u. li. Povòrina -31
Nachlaß Povòrina
Flach-Archiv, Köln 2000
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- G 115** **Figurales**
1931, Öl/Lw, 120 x 80cm
bez. o. li. AP, bez. o. re. 31

aus dem Nachlaß Povòrina verkauft, Verbleib unbekannt
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.4
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.24

G 116 Fußspuren

1931, Öl/Lw, 70 x 89cm
 Nachlaß Povòrina
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.30

G 117 Glücklicher Flug

1931, Öl/Lw gespachtelter Grund, 80 x 49,5cm
 bez. u. li. A.Povòrina
 Nachlaß Povòrina
 abstraction-création 1933, S.35
 Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.5
 Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.9
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.17
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.29, Abb.
 Kunsthause Hamburg 1966, Kat.Nr.15, Abb.
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.15
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.9
 abstraction-création, Münster 1978, S.227
 Flach-Archiv, Köln 2000

G 118 Aufschwung

(bezeichnet auch: „Kleiner Flug“)
 um 1931, Öl/Holz, 40 x 40cm
 Privatbesitz Hamburg.

G 119 Eilendes

(bezeichnet auch: „Eilendes zur guten Tat“)
 1931, Öl/Lw, 54 x 72cm
 bez. u. li. AP, auf Keilrahmen „Eilendes 31“
 Nachlaß Povòrina
 „im dämmerigen Himmel eilt ein Wesen, wie mit Meilenstiefeln durchrast es den Raum. Zweifel halten es nicht auf, mit klarer Unbedingtheit folgt er - vielleicht einem Hilferuf, einem Muss. Getrieben von einer Macht wird er ankommen.“
 Kunstverein Hamburg 1932
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.26
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.67 (falsch datiert)
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
 Literatur:
 Kritik der Ausstellung im Kunstverein Hamburg 1932, in: unbekannte Tageszeitung 1932
 Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.5

G 120 Zärtliches

1931, Öl/Pappe, 37,5 x 46cm
 rücks. bez. „A.Povòrina 1931“

Nachlaß Povòrina

- G 121 Empfängnis**
 1931, Öl/Lw, 58 x 84cm
 bez. u. re. A.Povòrina 31
 aus dem Nachlaß verkauft, Verbleib unbekannt
 Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.15
 die in sel, Hamburg 1960, Liste Nr.39
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.41
 Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.9
 Verkauft 1990 in der Galerie Herold
 Katalog Bolland & Marotz, 81. Auktion, 1994, Abb. Kat.Nr.876
 (falscher Titel: Sehnsucht in der Wüste)
- G 122 Bereitschaft des Empfangens**
 (bezeichnet auch: „Empfängnis auf Holz“)
 1931, Öl/Holz, 62 x 73cm
 Keilrahmen bez. Povòrina, rücks. bez. -31
 Nachlaß Povòrina
 Kunstverein Hamburg 1932
 die in sel, Hamburg 1960, Liste Nr.25
 Flach-Archiv, Köln 2000
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
 Literatur:
 Povorina-Hestermann, Kritik der Ausstellung im Hamburger Kunstverein 1932, in:
 Altonaer Nachrichten, 1932
- G 123 Befruchtung**
 um 1931, Öl/Lw auf gespachteltem Grund, 115 x 95cm
 Nachlaß Povòrina
 die in sel, Hamburg 1960, Liste Nr.2
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.34
- G 124 Mutterschaft**
 1931, Öl/Lw, 110 x 85cm
 auf Keilrahmen bez. „Povòrina, Mutterschaft 31“
 Museum Folkwang, Essen
 „Das Geneigte des Kopfes, darin das Auge über das werdende brütet. Warm
 schützende blaue Arme, schwerer Sockel braun wie die nährende Erde. Das Ganze
 still, versunken, aber hellrosa Arme heben sich in Freude.“
 Provinzialmuseum Hannover 1932
 Kunstverein Hamburg 1932
 Zeichen und Bilder, Museum Folkwang 1933
 Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.13
 die in sel, Hamburg 1960, Liste Nr.21
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.22, Abb.
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.11
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.11
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.6
 Flach-Archiv, Köln 2000
 Literatur:

Die Malerin Alexandra Povòrina, Zeitungskritik von G.M., Hannoverscher Anzeiger 1.4.1932
 Imaginisten, Kritik der Ausstellung im Hamburger Kunstverein, Hamburger Anzeiger 1932
 Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.5
 Ausstellungen im Kunstverein. Alexandra Povorina-Hestermann – Naum Slutzky, in: Hamburger Fremdenblatt, 1932
 Povorina-Hestermann, Kritik der Ausstellung im Hamburger Kunstverein 1932, in: Altonaer Nachrichten, 1932

G 125**Kleiner Vogel**

(bezeichnet auch: „Vogel mit gelber Feder“ und „Der Vogel“)
 um 1932, Öl/Lw, 65 x 50cm

Privatbesitz Köln

„glückhaftes Wesen. Das Hellgelb der Feder gibt wie Richtung zum rechten Flug; fester weisser Kern. »die Sicherheit (ist) gefunden ...«“

Kunstverein Hamburg 1932

Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.6

die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.52

Berlin, Haus am Lützwoplatz 1966, Kat.Nr.33, Abb.

Kunsthau Hamburg 1966, Kat.Nr.17

Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.17

Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.10

Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.4, Abb.

Flach-Archiv, Köln 2000

Literatur:

Imaginisten, Kritik der Ausstellung im Hamburger Kunstverein, Hamburger Anzeiger 1932

Ausstellungen im Kunstverein. Alexandra Povorina-Hestermann – Naum Slutzky, in: Hamburger Fremdenblatt, 1932

Die Deutsche Künstlerin, Gedokbuch 1933, S.47

G 126**Kleines Lamm**

um 1932, Öl/Pappe, 35 x 35cm

rücks. bez. „Kleines Lamm“

Nachlaß Povòrina

G 127**Schicksalslied**

um 1932, Öl/Pappe, 50 x 65cm

Bayer. Staatsgemäldesammlungen

Kunstverein Hamburg 1932

Berlin, Haus am Lützwoplatz 1966, Kat.Nr.37

Flach-Archiv, Köln 2000

Literatur:

Kritik der Ausstellung im Kunstverein Hamburg 1932, in: unbekannte Tageszeitung 1932

Ausstellungen im Kunstverein. Alexandra Povorina-Hestermann – Naum Slutzky, in: Hamburger Fremdenblatt, 1932

G 128**Sturm - bewegt**

(bezeichnet auch: „Hände“)

1932, Öl/Lw, 80 x 100cm
 auf Keilrahmen bez. „Povòrina, Bewegt -32 X“
 Nachlaß Povòrina
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.20
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.36

- G 129 Studie zu: „Wanderung zum Stern“ (siehe Wv-Nr.V 57)**
 um 1932, Öl/Lw auf gespachteltem Grund, 60 x 72cm
 Nachlaß Povòrina
 "mühsam auf und nieder ringt man sich hinauf zu dem Einen. Strahlendes und
 dumpfes Gold, leuchtendes Blau wie im Ocean."
 Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.12
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.40
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.32
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.16
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.16
- G 130 Nächtliche Vögel**
 1932/1954, Öl/Lw, 80 x 100cm
 bez. u. re. A.Povòrina 32-54
 Privatbesitz Hamburg
 Deutscher Künstlerbund, Köln 1952
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.6
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.35
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.18
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.18
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.8
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. Titel
- G 131 Tür**
 (bezeichnet auch: „Flehen vor verschlossener Tür“)
 1932, Öl/Lw, 81 x 60cm
 auf Keilrahmen. bez. IX 32
 Nachlaß Povòrina
- G 132 Rot-Blau***
 1932, Öl/Pappe, 37 x 46cm
 bez. u. li. A.Povòrina 32
 Privatbesitz Hamburg
- G 133 Teppich (Zwei Vögel)**
 1933, Öl/Lw, 120 x 85cm
 bez. u. re. A.Povòrina
 Museum Ludwig, Köln
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.19
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.44
 Flach-Archiv, Köln 2000

- G 134 Ying und Yang**
 1933, Öl/Lw, 115 x 95cm
 bez. u. li. A.Povòrina -33
 Hamburger Sparkasse
 abstraction-création 1933, S.35
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.3
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.39, Abb.
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.19, Abb.
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.19
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.11
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.12
- G 135 Finstere Gewalt**
 1933, Öl/Lw, 65 x 50cm
 Hannover, Sprengelmuseum
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.23
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.40
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.20
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.20
 Zwischen Widerstand und Anpassung, Berlin 1978, Abb. S.227, Kat.Nr.366
- G 136 Getroffen**
 1933, Öl/Lw, 59 x 70cm
 bez. u. re. AP
 Nachlaß Povòrina
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.48
- G 137 Studie zu „Getroffen“**
 um 1933, Öl/Lw, 50 x 65cm
 Nachlaß Povòrina
- G 138 Schwung**
 1933/50, Öl/Lw, 110 x 80cm
 bez. u. li. A.Povòrina
 Nachlaß Povòrina
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.42
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.21
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.21
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.13
 Der Anteil der Frau, Galerie Pels-Leusden, Berlin 1977, Kat.-Nr.80
 Zwischen Widerstand und Anpassung, Berlin 1978, Kat.Nr.365
- G 139 Porträt Dore Blindow***
 (Rückseite Gemälde von F. Ahlers-Hestermann)
 um 1945, Öl/Lw, 53 x 42cm
 bez. o. re. A.P.
 Privatbesitz Fischerhude

- G 140** **Stilleben mit grüner Schale**
 1947, Öl/Pappe, 65 x 77cm
 bez. u. re. A.Povòrina
 Nachlaß Povòrina
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.16
- G 141** **Enfant en fleurs**
 (bezeichnet auch: „Kind in Blumen“)
 1957, Öl/Pappe, 55 x 46cm
 bez. u. re. A.P.
 Privatbesitz Hamburg
 Deutscher Künstlerbund, München 1960
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.47
 Künstlerbund München 1961
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.48
 Als der Krieg zu Ende war. Akademie der Künste Berlin 1975, Kat.-Nr.1172
- G 142** **Prinzessin***
 nach 1945, Öl/Pappe, 70 x 58cm
 ehemals Nachlaß Povòrina, Verbleib unbekannt
- G 143** **Strandvision**
 (bezeichnet auch: „Am Strand“)
 1949, Öl/Lw, 57 x 70cm
 bez. u. re. A.Povòrina
 auf Keilrahmen bez. „Am Strand, Povòrina“
 Berlinische Galerie
 Deutscher Künstlerbund, Berlin 1951, Kat.Nr.173, Abb.
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.46
 Kunsthaus Hamburg 1966, Titel, Kat.Nr.23,Abb.
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.23
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.14
- G 144** **Fragmente**
 (bezeichnet auch: „Fragmente der Erinnerung“)
 1950, Öl/Lw, 61 x 73cm
 bez. u. li. A.Povòrina
 Nachlaß Povòrina
 Deutscher Künstlerbund, Berlin 1951, Kat.Nr.172
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.37
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.61
- G 145** **Blumen**
 um 1950, Öl/Pappe, 57 x 48cm
 bez. u. li. A.P.
 Privatbesitz Hamburg
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.47

- G 146 Formen Gelb-Blau***
frühe 50er Jahre, Öl/Pappe, 48 x 57cm
Nachlaß Povòrina
- G 147 Abstraktes Stilleben***
(Rückseite kaum sichtbares Frauenporträt)
frühe 50er Jahre, Öl/Lw, 46 x 35cm
Nachlaß Povòrina
- G 148 Blaue Blätter**
1952, Öl/Lw, 70 x 80cm
bez. u. re. A.Povòrina 52
Nachlaß Povòrina
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.63
Kunsthause Hamburg 1966, Kat.Nr.32
Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.32
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.15
- G 149 Mondschein**
frühe 50er Jahre, Öl/Pappe, 28 x 35cm
Privatbesitz Norderstedt
- G 150 Harte Formen***
frühe 50er Jahre, Öl/Pappe, 40 x 52cm
Nachlaß Povòrina
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- G 151 Formen auf braun-rotem Grund***
frühe 50er Jahre, Öl/Pappe, 34 x 44cm
Nachlaß Povòrina
- G 152 Vorstoß I**
1953, Öl/Lw, 39 x 47cm
bez. u. re. A.Povòrina
Galerie Herold, Hamburg
Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.14
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.10
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.53
- G 153 Vorstoß II**
um 1953, Öl/Lw, 69 x 80cm
bez. u. re. A.Povòrina
Nachlaß Povòrina
- G 154 Hängematte**
1954, Öl/Lw, 50 x 70cm
bez. u. li. A.Povòrina

Privatbesitz Münster
Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.15

- G 155** „**Sie schnäbeln sich**“
Mitte 50er Jahre, Öl/Pappe, 34 x 43cm
Privatbesitz Hamburg
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.64
- G 156** **Ausstrahlung***
Mitte 50er Jahre, Öl/Lw, 54 x 65cm
Hauswedell & Nolte, Auktion 369
- G 157** **Ariel**
um 1954, Öl/Lw, 80 x 55cm
bez. u. mi. A.Povòrina
Berliner Senat
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.13
- G 158** **Tanz**
(Rückseite F. Ahlers-Hestermann Frau mit Schmuck)
1956, Öl/Lw, 79 x 70cm
bez. u. li. A.P.
Nachlaß Povòrina
Deutscher Künstlerbund, Düsseldorf 1956
- G 159** **Tanzende Figur***
um 1955, Öl/Lw, 69 x 57cm
Nachlaß Povòrina
- G 160** **Aufruhr**
vor 1955, Öl/Lw, 76 x 100cm
Nachlaß Povòrina
Deutscher Künstlerbund, Hannover 1955
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- G 161** **Botschaft**
(Rückseite F. Ahlers-Hestermann Landschaft mit weibl. Figuren)
1955, Öl/Lw, 78 x 71cm
Nachlaß Povòrina
Deutscher Künstlerbund, Düsseldorf 1956
- G 162** **Stille Kräfte**
um 1956, Öl/Lw, 75 x 90cm
Nachlaß Povòrina
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.13

- G 163 Zacken**
1955/56, Öl/Lw, 60 x 74cm,
auf Keilrahmen bez. „Povòrina 55/56“
Nachlaß Povòrina
- G 164 Hingebung**
Mitte 50er Jahre, Öl/Lw, 80 x 52cm
bez. u. li. A.P.
Nachlaß Povòrina
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.51, Abb.
Kunsthau Hamburg 1966, Kat.Nr.24
Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.24
- G 165 Frohe Botschaft**
Mitte 50er Jahre, Öl/Lw, 75 x 48cm
bez. u. li. A.P.
Nachlaß Povòrina
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.29
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.62
Kunsthau Hamburg 1966, Kat.Nr.29
Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.29
- G 166 Empor, Sur sum corda**
(bezeichnet auch: „Ruf aus dem Dunklen“)
Mitte 50er Jahre, Öl/Lw, 74 x 50cm
bez. u. li. A.P.
Privatbesitz München
insel blatt Nr.28, 1960, Titel
- G 167 Pflanzliches**
1956, Öl/Lw, 77 x 69cm,
Berlinische Galerie
Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.18
Deutscher Künstlerbund, Berlin 1957
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.7
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.54
Kunsthau Hamburg 1966, Kat.Nr.26
Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.15
Das verborgene Museum, Berlin 1987
- G 168 Trepak**
(bezeichnet auch: „Russischer feuriger Tanz“)
(Rückseite F. Ahlers-Hestermann, Häuser und Bäume,
durchgestrichen)
1957, Öl/Lw, 72 x 53cm
bez. u. re. A.P.
Nachlaß Povòrina
Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.23
Deutscher Künstlerbund, Berlin 1959

Große Kunstausstellung, München 1959
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.12
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.69

- G 169** **Große Figur***
 um 1957, Öl/Lw, 100 x 78cm
 Nachlaß Povòrina
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- G 170** **Pflanze***
 (Rückseite von „Fragmente“ Wv-Nr.G 144)
 um 1957, Öl/Lw, 61 x 73cm
 Nachlaß Povòrina
- G 171** **Im Winde**
 vor 1958, Öl/Lw, 68 x 78cm
 bez. u. li. A.Povòrina
 Nachlaß Povòrina
 Deutscher Künstlerbund, Essen 1958
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.11
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.52
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.25
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.25
- G 172** **Vogel und Blatt**
 vor 1958, Öl/Pappe, 57,5 x 75cm
 Nachlaß Povòrina
 Deutscher Künstlerbund, Essen 1958
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- G 173** **Früchte***
 späte 50er Jahre, Öl/Pappe, 55 x 45cm
 rücks. bez. „neu ummalen“
 Nachlaß Povòrina
- G 174** **Dickicht***
 (Rückseite F. Ahlers-Hestermann, mit Papier überklebt)
 um 1958, Öl, Kreide/Hartfaser, 42 x 61cm
 Hauswedell & Nolte, Auktion 359
- G 175** **Gelbe Vögel**
 um 1959, Öl/Pappe, 74 x 95cm
 bez. u. li. A.P.
 Nachlaß Povòrina
 Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden 1959
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.60
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.60, Abb.
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.28, Abb.
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.28

- G 176 Formen auf goldenem Grund**
1959, Öl/Lw, 55 x 79cm
bez. u. li. A.Povòrina -59
Privatbesitz Köln
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.51
- G 177 Slavische Rhythmen**
späte 50er Jahre, Öl/Lw, 58 x 69cm
bez. o. re. A.P.
Nachlaß Povòrina
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.68
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- G 178 Zwei Formen auf Gold***
späte 50er Jahre, Öl/Lw, 85 x 60cm
bez. u. li. A.Povòrina
Nachlaß Povòrina
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.23
- G 179 Roter Baum**
späte 50er Jahre, Öl/Lw, 92 x 72cm
Nachlaß Povòrina
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.55
- G 180 Ast und Blumen**
(bezeichnet auch: „Ast und Blüten“)
späte 50er Jahre, Öl/Lw auf gespachteltem Grund, 44 x 36cm
Nachlaß Povòrina
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.9
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.66
- G 181 Frühlingsmelodie***
späte 50er Jahre, Öl/Pappe, 36 x 45,5cm
bez. u. re. A.P.
Privatbesitz Waldkirch/Br.
- G 182 Stilleben***
späte 50er Jahre, Öl/Pappe, 34 x 42cm
bez. u. li. A. Povòrina
Privatbesitz Waldkirch/Br.
- G 183 Formen auf Grau**
späte 50er Jahre, Öl/Pappe, 78 x 56cm
bez. o. li. A.Povòrina
Nachlaß Povòrina
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.59
Kunsthau Hamburg 1966, Kat.Nr.27

Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.27

G 184 **Wirbelwind**
um 1960, Öl/Pappe, 78 x 70cm
Nachlaß Povòrina

Ergänzung

G 69/2 **Losone / Tessin**
1924/25, Öl/Lw, 44,3 x 54cm
Galerie an der Staatsoper
Winterauktion Van Ham Kunstauktionen 2003

5.2 Aquarelle / Pastelle / Mischtechniken

- P 1** **Studienblatt, beidseitig bemalt***
 a) Porträtstudien
 o.J., Tusche, 21 x 31cm
 b) Mann am Klavier
 o.J. Mischtechnik, 13 x 9,5cm
 Nachlaß Povòrina
- P 2** **Gesellschaft im Garten***
 um 1912, Bleistift und Aquarell, 31,5 x 24,3cm
 Nachlaß Povòrina
- P 3** **Familie Rée**
 1913, Aquarell, 20 x 26,5cm
 rücks. bez. von F.A.-H. „(Schura) Familie Rée 1913“
 Nachlaß Povòrina
- P 4** **Flußlandschaft mit Boot***
 frühe 10er Jahre, Pastell, 20 x 30,5cm
 Nachlaß Povòrina
- P 5** **Auf dem Feld***
 frühe 10er Jahre, Pastell, 27 x 31cm
 Nachlaß Povòrina
- P 6** **Haus und Palast***
 1917, Aquarell, 42 x 55cm
 bez. u. re. A. Povòrina 1917
 Privatbesitz Hamburg
- P 7** **Blankenese (Treppe zur Elbe)***
 um 1918/19, Mischtechnik (Bleistift mit Pastell), 32 x 36cm
 Nachlaß Povòrina
- P 8** **Porträt Valentina Barthel**
 1920, Mischtechnik, 43 x 30cm
 rücks. bez. 1920
 Nachlaß Povòrina
- P 9** **Dorfplatz***
 zwischen 1921-23, Pastell, 64,5 x 48cm
 bez. u. re. A.P.
 Nachlaß Povòrina

- P 10 Dame mit Hut***
1924, Pastell, 63 x 48cm,
bez. u. re. Povòrina-Hestermann
rücks. bez. „A. Povòrina-Hestermann 1924“
Privatbesitz Hamburg
Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.5
Hamburger Künstlerinnen 1900-1930, Faltblatt der Galerie Herold, Abb.
- P 11 Häuser am Wasser**
1924, Pastell, 30 x 39cm
bez. u. re A. Povòrina rücks. bez. „Häuser am Wasser - Povòrina
1924“
Nachlaß Povòrina
Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.6
- P 12 Ascona***
1925, Pastell, 25,5 x 32cm
Nachlaß Povòrina
- P 13 Bäume und Häuser***
Mitte 20er Jahre, Pastell, 30,5 x 26,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 14 Selbstbildnis mit geneigtem Kopf***
Mitte 20er Jahre, Mischtechnik, 38,5 x 33cm
Kunsthalle Kiel
- P 15 Junges Mädchen***
Mitte 20er Jahre, Pastell, 38 x 30cm
bez. u. li. A. Povòrina
ehemals Nachlaß Povòrina, Verbleib unbekannt
- P 16 Frauenporträt***
Mitte 20er Jahre, Pastell, 37 x 30cm
Nachlaß Povòrina
- P 17 Frau mit roter Schleife***
Mitte 20er Jahre, Pastell, 55 x 40cm
Nachlaß Povòrina
- P 18 Junge mit aufgestützem Kopf***
20er Jahre, Mischtechnik, 22,5 x 28cm
Nachlaß Povòrina

- P 19 Mädchen mit Pagenkopf***
20er Jahre, Pastell, 50 x 36cm
Nachlaß Povòrina
- P 20 Dame mit dekolltiertem Kleid***
20er Jahre, Pastell/Pergament, 38 x 29cm
Nachlaß Povòrina
- P 21 Studie zu „Dame mit dekolltiertem Kleid“***
20er Jahre, Pastell/Pergament, 37,5 x 29cm
Nachlaß Povòrina
- P 22 Dame mit gewelltem Haar***
20er Jahre, Pastell/Pergament, 37,5 x 29,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 23 Studie zu Dame mit gewelltem Haar***
20er Jahre, Pastell/Pergament, 38 x 24cm
Nachlaß Povòrina
- P 24 Junge Frau mit rot-braunem Haar***
20er Jahre, Pastell/Pergament, 38,3 x 32cm
Nachlaß Povòrina
- P 25 Junge Frau mit Pagenkopf***
20er Jahre, Pastell/Pergament, 48,5 x 38cm
Nachlaß Povòrina
- P 26 Polnische Sangerin**
20er Jahre, Pastell, 60 x 49cm
bez.u.re. A.Povòrina, rucks. bez. von F.A.-H.. „A. Povòrina-
Hestermann, Polnische Sangerin, Pastell“
Nachlaß Povòrina
- P 27 Alte Frau mit roter Bluse***
20er Jahre, Bleistift u. Pastell, 42 x 28cm
Nachlaß Povòrina
- P 28 Blumenstilleben mit Mohn***
um 1926, Aquarell, 15 x 12cm
Nachlaß Povòrina
- P 29 Manner beim Rohrverlegen***
um 1928, Pastell, 25,5 x 34,5cm
Privatbesitz Hamburg
Patriotische Gesellschaft Hamburg 1988, Kat.Nr.7

- P 30** **Abstrakte Komposition mit Frau***
(Rückseite Vorzeichnung „Kürbisstilleben“ Wv-Nr.G 103)
um 1928, Aquarell, 31 x 20,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 31** **Blumenstilleben mit Pudel***
1928, Pastell, 34 x 29cm
bez. u. re. A.P. Aug. 28
Aus dem Nachlaß verkauft 1988, Verbleib unbekannt
- P 32** **Blumenstilleben mit Muscheln***
um 1928, Pastell, 44 x 35cm
bez. u. li. A.P.
Privatbesitz Hamburg
- P 33** **Blumenstilleben***
um 1929, Mischtechnik, 20 x 26cm
Nachlaß Povòrina
- P 34** **Blätter im Glas**
um 1929, Mischtechnik, 48 x 31cm
bez. u. re. A.Povòrina, rücks. bez. „Blätter im Glas“ Povòrina
Nachlaß Povòrina
- P 35** **Blaues Stilleben mit Gipskopf***
um 1929, Aquarell, 34 x 23cm
rücks. bez. „eventuell 80 x 110 – 105“
Nachlaß Povòrina
- P 36** **Abstraktes Stilleben mit Schale***
um 1930, Mischtechnik, 22 x 23cm
bez. u. li. A.P.
Privatbesitz Hamburg
Die Hamburgische Sezession, Galerie Herold 1992, Abb. S.64, Kat.Nr.37
- P 37** **Studie zu „Kleines Stilleben“ (siehe Wv-Nr.G 97)**
1930, Mischtechnik, 20 x 23cm
Nachlaß Povòrina
- P 38** **Studie zu „Nach Picasso“* (siehe Wv-Nr.G 110)**
frühe 30er Jahre, Mischtechnik, 12 x 9cm
Nachlaß Povòrina
- P 39** **Studie zu „Kobold“ (siehe Wv-Nr.V 39)**
1930, Öl/Papier, 32 x 42cm

bez. u. re. A.Povòrina -30-, rücks. bez. „Vorzeichnung“,
Hannover, Sprengelmuseum

- P 40 Gespräch I**
um 1930, Mischtechnik, 24,5 X 17cm
bez. u. re. AP, rücks. bez. „Gespräch“
Nachlaß Povòrina
- P 41 Gespräch II***
um 1930, Mischtechnik, 59 x 40cm
Nachlaß Povòrina
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.2
- P 42 Die Verbissenen**
um 1931, Pastell, 28 x 39cm
bez. m. u. „Die Verbissenen“, u. li. A.P., rücks. „Die Verbissenen –
Povòrina“
Nachlaß Povòrina
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- P 43 Studie zu „Figurales“ (siehe Wv-Nr.G 115)**
1931, Pastell, 43 x 28cm
bez. u. li. A.P.
Privatbesitz Hamburg
- P 44 Der Gekreuzigte**
1931, Pastell, 48 x 36cm
rücks. bez. „Der Gekreuzigte - Povòrina 31“
Nachlaß Povòrina
- P 45 Verwundung**
1931, Pastellkreide, 39,5 x 47,5cm
rücks. bez. „A. Povòrina -31“
Nachlaß Povòrina
Kunstverein Hamburg 1932
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
Literatur:
Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina,
S.3
- P 46 Loslösung**
um 1931, Pastell, 37 x 48cm
Galerie Herold, Hamburg
Deutscher Künstlerbund, Königsberg u. Danzig 1932
- P 47 Orange und blaue Formen***
um 1931, Kreide, 34 x 49cm

Nachlaß Povòrina

- P 48 Gelbe Spitzen***
um 1931, Mischtechnik, 42 x 49cm
Nachlaß Povòrina
- P 49 Beschützung**
um 1931, Mischtechnik Farbkreide, Aquarell, Kohle und Öl
bez. u. re. Povòrina, rücks. bez. „Beschützung“
Privatbesitz Hamburg
- P 50 Zwei Wesen / Studie zu „Empfängnis“ (siehe Wv-Nr.G 121)**
1931, Öl/Papier, 34 x 53,5cm
bez. u. re. Povòrina, rücks. „Zwei Wesen“
Nachlaß Povòrina
- P 51 Studie zu „Das Herz“ (siehe Wv-Nr.V 43)**
um 1932, Aquarell, Bleistift, 21 x 12cm
am li. Bildrand gestürzt bez. „Skizze zum Bild von Dr. Wassily
'Verwundetes Herz' ca -32“
Nachlaß Povòrina
- P 52 Schreitende Figur***
frühe 30er Jahre, Pastell, 27 x 38,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 53 Teppich mit Vogel***
um 1933, Mischtechnik, 36 x 26cm
Nachlaß Povòrina
- P 54 Groteske Figuren auf schwarzem Grund**
um 1932, Pastell/Samt, 51 x 35cm
rücks. bez. „A. Povòrina ‚Groteske‘ Figuren auf schwarzem Grund“
Nachlaß Povòrina
- P 55 Drei rote Flächen***
um 1932, Aquarell/aufgerauhtem Filz, 35,5 x 20cm
Nachlaß Povòrina
- P 56 Wachstum**
um 1932, Pastell/Samt, 19,5 x 36,5cm
rücks. bez. „Wachstum“
Nachlaß Povòrina
- P 57 Im Wasser***
um 1932, Pastell, 39,5 x 50cm

Nachlaß Povòrina

- P 58** **Flug**
 um 1932, Pastell, 30,5 x 46cm
 bez. u. re. A.P.
 Nachlaß Povòrina
 Künstlerbund 1932, Königsberg, Danzig
 Kunstverein Hamburg 1932
 Provinzialmuseum Hannover 1932
 Literatur:
 Die Malerin Alexandra Povòrina, Zeitungskritik von G.M., Hannoverscher Anzeiger
 1.4.1932
 Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina,
 S.5
- P 59** **Gleichgewicht***
 um 1932, Pastell, 27,5 x 39cm
 rücks. bez. „39 x 28“
 Nachlaß Povòrina
- P 60** **Schwebendes***
 um 1932, Pastell, Tusche, 30 x 42cm
 Nachlaß Povòrina
- P 61** **Mäandrierende Linie***
 um 1932, Pastell u. Bleistift, 29 x 35cm
 Nachlaß Povòrina
- P 62** **Vorzeichnung zu „Fliegendes“ (siehe Wv-Nr.D 1-6)**
 1933, Mischtechnik, 27,5 x 37cm
 bez. u. re. AP.
 Nachlaß Povòrina
- P 63** **Abstrakte Studie***
 frühe 30er Jahre, Aquarell/Tusche, 35 x 25cm
 Nachlaß Povòrina
- P 64** **Figur**
 frühe 30er Jahre, Mischtechnik, 49,5 x 33cm
 bez. u. re. AP
 Nachlaß Povòrina
 Künstlerbund Baden-Baden 1960
- P 65** **Tanzende Figur***
 frühe 30er Jahre, Pastell, Tusche, Bleistift, 34,5 x 25cm
 Nachlaß Povòrina

- P 66** **Studie zu „Kleiner Vogel“ (siehe Wv-Nr.G 125)**
um 1932, Mischtechnik, 44,5 x 33,5cm
bez. u. re. A. Povòrina
Privatbesitz Hamburg
- P 67** **Schwebende Formen auf grünem Grund***
frühe 30er Jahre, Mischtechnik, 28 x 36,5cm
Nachlaß Povòrina
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.11
- P 68** **Rote Wolke**
frühe 30er Jahre, Aquarell, 35 x 26cm
Passepartout rücks. bez. „Rote Wolke“
Nachlaß Povòrina
- P 69** **Studie zu „Umschlungen“***
frühe 30er Jahre, Pastell, Bleistift, Kohle, 33,5 x 45,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 70** **Umschlungen***
frühe 30er Jahre, Bleistift, Pastell, 43 x 57cm
Nachlaß Povòrina
- P 71** **Schwarze Konturen**
frühe 30er Jahre, Aquarell/Tusche, 33 x 45cm,
bez. u. re. Schwarze Konturen, rücks. „Povòrina“
Nachlaß Povòrina
- P 72** **Zwei weiße Formen***
frühe 30er Jahre, Mischtechnik, 21 x 20,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 73** **Schwarze Linie***
frühe 30er Jahre, Aquarell, Kreide, 30 x 40cm
Nachlaß Povòrina
- P 74** **Augen***
frühe 30er Jahre, Mischtechnik, 25,5 x 35cm
Nachlaß Povòrina
- P 75** **Im Blick***
frühe 30er Jahre, Pastell, 34 x 49cm
rücks. bez. „Povòrina“
Nachlaß Povòrina

- P 76** **Schwimmen**
frühe 30er Jahre, Kreide, Pastell, Kohle über Bleistift, 38 x 50cm,
rücks. bez. „Schwimmen“
Verbleib unbekannt
Katalog Bolland & Marotz, 81. Auktion, 1994, Kat.Nr.878, Abb.
- P 77** **Komposition mit Auge***
frühe 30er Jahre, Mischtechnik / Schmirgelpapier, 24 x 14,5cm
Privatbesitz Hamburg
- P 78** **Florale Formen***
frühe 30er Jahre, Pastell u. Mischtechnik, 29,5 x 41,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 79** **Formen und Linien auf Röntgenbild***
Mitte 30er Jahre, Öl/Röntgenfilm, 29 x 29cm
rücks. bez. „Das rötliche - braun, unten, einfacher“
Nachlaß Povòrina
- P 80** **Zwei Wesen (Röntgenbild)***
Mitte 30er Jahre, Öl/Röntgenfilm, 20 x 25cm
Nachlaß Povòrina
- P 81** **Studie zu Zwei Wesen (Röntgenbild)**
Mitte 30er Jahre, Öl/Röntgenfilm (Lunge), 29,5 x 39,5cm
Röntgenbildbeschriftung: Frau Sek. Heinen, 24.IX.35
Nachlaß Povòrina
- P 82** **Vorzeichnung zu „Gesang der Vögel“ (siehe Wv-Nr.D 14-23)**
1935, Mischtechnik, 42 x 30cm
Nachlaß Povòrina
- P 83** **Wachsendes***
um 1935, Tusche, Aquarell, 25 x 32,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 84** **Runde und eckige Formen auf Braun***
um 1935, Tusche, Aquarell, 31 x 23cm
bez. u. re. 23 x 30 (0,30)
Nachlaß Povòrina
- P 85** **Tiere**
um 1936, Tusche, Buntstifte, 23 x 19cm
rücks. bez. „Tiere“ Povòrina
Kunsthalle Kiel

- P 86** **Getier**
(Studie zu „Tiere“)
um 1936, Aquarell, Kohle, 21,5 x 18,5cm
rücks. bez. „Getier“ Povòrina
Nachlaß Povòrina
- P 87** **Studie zu Plakat „Chat Perché“ (siehe Wv-Nr.PI 3-7)**
1938, Pastell/schwarzem Papier, 29,5 x 23cm
Nachlaß Povòrina
- P 88** **Frau mit blondem Haar***
um 1940, Kohle u. Pastell, 48,5 x 32cm
von T.A.-H. u.re.bez. „Berlin, im Krieg“
Nachlaß Povòrina
- P 89** **Musik**
(Entwurf zur Gestaltung eines Musikzimmers)
frühe 40er Jahre, Mischtechnik, 22 x 30cm
bez. u. re A.P., rücks. bez. „Musik“
Nachlaß Povòrina
- P 90** **Allegro**
(Entwurf zur Gestaltung eines Musikzimmers)
frühe 40er Jahre, Mischtechnik, 27,5 x 34,5cm
rücks. bez. „Allegro Povòrina / Mischtechnik“
Nachlaß Povòrina
- P 91** **Rosa Schwung***
frühe 40er Jahre, Mischtechnik, 17 x 21,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 92** **Schwebende rote und grüne Form***
frühe 40er Jahre, Mischtechnik, 21 x 29,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 93** **Beschwingt***
frühe 40er Jahre, Pastell, Tusche, 22,5 x 34cm
Nachlaß Povòrina
- P 94** **Gelbe Figur***
1944, Mischtechnik, 27,5 x 21cm
rücks. bez. „19. III –44“
Nachlaß Povòrina
- P 95** **Junges Mädchen mit blauem Haarband**
1945, Mischtechnik, 38 x 28cm

rücks. bez. „Fischerhude 45“
Nachlaß Povòrina

- P 96** **Frau mit rotem Kleid**
1945, Pastell/braunem Papier, 44,5 x 31,5cm
rücks. bez. „Fischerhude 45“
Nachlaß Povòrina
- P 97** **Junges Mädchen mit rosa Bluse**
1945, Pastell, 38 x 28cm
rücks. bez. „Fischerhude 45“
Nachlaß Povòrina
- P 98** **Frau mit Handarbeit**
um 1945, Mischtechnik, 35,2 x 26cm
Nachlaß Povòrina
- P 99** **Frau mit rotem Haarband**
um 1945, Mischtechnik, 56 x 41,3cm
Nachlaß Povòrina
- P 100** **Obstschale***
um 1945, Mischtechnik, 13 x 20,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 101** **Stilleben mit rosa Blumen***
um 1945, Pastell, 28,5 x 23,5cm
bez. u. re. AP
Nachlaß Povòrina
- P 102** **Blumen im Glas***
um 1945, Pastell, 30,5 x 21,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 103** **Obststilleben mit roten Beeren***
um 1945, Pastell, 29,5 x 22cm
Nachlaß Povòrina
- P 104** **Blüten am Zweig**
um 1945, Pastell, 37 x 27cm
bez. u. re. A. Povòrina, Hamburg 24, Lerchenfeld 2,
Landeskunstschule
rücks. bez. v. F.A.-H. „Alexandra Povòrina (Ahlers-Hestermann)
Hamburg 24, Lerchenfeld 2, Blüten am Zweig, Pastell“
Nachlaß Povòrina

- P 105 Bunte Blumen***
um 1945, Aquarell, 34 x 26,5cm
bez. u. li. A.P., rücks. bez. „Alexandra Povòrina Aquarell“
Nachlaß Povòrina
- P 106 Stilleben mit Birne***
um 1945, Mischtechnik, 14,5 x 23cm
Nachlaß Povòrina
- P 107 Stilleben mit Obst***
1945, Pastell mit Öl, 24 x 30cm
bez. u. li. -45.VII, bez. u. re. AP., rücks. bez. „A. Povòrina,
Lerchenfeld 2 II, Hamburg 24“
Nachlaß Povòrina
- P 108 Blume**
1946, Mischtechnik, 46 x 34cm
rücks. bez. „Blume -Povòrina 46“
Kunsthalle Kiel
- P 109 Sanftes Treiben**
1946, Pastell, Öl, 21 x 27,5cm
bez. u. li. AP., bez. u. re. -46, rücks. bez. „Sanftes Treiben“
Nachlaß Povòrina
- P 110 Wachsende Blumen***
um 1946, Pastell, Bleistift, 20 x 25cm
Nachlaß Povòrina
- P 111 Abstrahierendes Obststilleben***
um 1946, Pastell, 20,5 x 27cm
Nachlaß Povòrina
- P 112 Pflanzliche Form***
um 1946, Pastell, 32 x 24cm
Nachlaß Povòrina
- P 113 Meerespflanzen***
um 1946, Mischtechnik, 15,5 x 22cm
Nachlaß Povòrina
- P 114 Gewelltes Blatt***
um 1946, Mischtechnik, 21 x 29,5cm
Nachlaß Povòrina

- P 115 Blumen wollen blühen**
1953, Pastell, Aquarell, 21 x 29,5cm
rücks. bez. "Blumen wollen blühen" Ende Nov. 53
Nachlaß Povòrina
- P 116 Studie I zu „Empor, Sur sum corda“ (siehe Wv-Nr. G 166)**
um 1953, Pastell, Öl, 30 x 22cm
Nachlaß Povòrina
- P 117 Studie II zu „Empor, Sur sum corda“ (siehe Wv-Nr. G 166)**
um 1953, Pastell, 23 x 14,5cm
rücks. bez. „weisse Striche machen“
Nachlaß Povòrina
- P 118 Abstrakte Landschaft***
um 1953, Mischtechnik, 25,5 x 36,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 119 Weiche und harte Formen***
um 1953, Mischtechnik, 28,5 x 42cm
Nachlaß Povòrina
- P 120 Aufstrebend**
um 1953, Mischtechnik mit Bleistift, Aquarell, 14,4 x 21cm
bez. o. re Empfangend, Untergehend, rücks. bez. „Aufstrebend“
Nachlaß Povòrina
- P 121 Komposition mit Stern***
frühe 50er Jahre, Mischtechnik, 15 x 21cm
Nachlaß Povòrina
- P 122 Groß und Klein***
um 1953, Mischtechnik, 21 x 13,5cm
auf Passp. bez. Povòrina
Nachlaß Povòrina
- P 123 Die Mutter der Blumen**
1954, Pastell, 40 x 30cm
bez. u. re A.P., rücks. bez. „Die Mutter der Blumen -Povòrina 1847-54“
Nachlaß Povòrina
- P 124 Studie zu „Ariel“ (siehe Wv-Nr. G 157)**
um 1954, Mischtechnik, 35 x 24cm
rücks. bez. „erste Skizze zu Ariel etwa –54“,
Nachlaß Povòrina

- P 125** **Tänzerin***
um 1955, Mischtechnik, 23,5 x 26cm
Privatbesitz Hamburg
- P 126** **Flug I**
1955, Pastell, 28,5 x 40,5cm
rücks. bez. „Flug“ Povòrina Sept. -55
Nachlaß Povòrina
- P 127** **Flug II**
(Fassung in Grün)
1955, Pastell, 24,5 x 32,5cm
bez. u. li. A.P.
auf beschrifteter Pappe aufgezogen: „Kleiner Reiter Povòrina –58“
Nachlaß Povòrina
- P 128** **Grasblätter und Iris**
1955, Pastell, 19 x 25,5cm
rücks. bez. „Grasblätter u. Iris Okt –55“
Nachlaß Povòrina
- P 129** **Die Libelle**
um 1955, Mischtechnik, 23 x 30cm
rücks. bez. „Die Libelle Povòrina“
Nachlaß Povòrina
- P 130** **Ast mit Blättern***
um 1955, Mischtechnik, 12,5 x 15cm
Nachlaß Povòrina
- P 131** **Schwebende Blätter***
um 1955, Pastell, 22 x 28,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 132** **Gelbe Figuren**
vor 1956, Mischtechnik, 61 x 49cm
bez. u. re A.P.
Nachlaß Povòrina
Deutscher Künstlerbund, Düsseldorf 1956
- P 133** **Gespräch (Studie zu Gelbe Figuren)**
vor 1956, Mischtechnik/Pergament, 44 x 30cm
bez. u. re. AP, auf Passpartout rücks. bez. „Gespräch“
Nachlaß Povòrina

- P 134** **Dämonen***
um 1955, Mischtechnik, 22 x 30cm
Nachlaß Povòrina
- P 135** **Studie zu „Aufforderung zum Tanz“**
1955, Pastell, 44 x 33cm
bez. u. re A.P.
Nachlaß Povòrina
- P 136** **Rosa und blaue Formen***
um 1955, Mischtechnik, 29,5 x 22cm
Nachlaß Povòrina
- P 137** **Rosa Tier***
50er Jahre, Aquarell, 21 x 29cm,
Nachlaß Povòrina
- P 138** **Blauer Tierkopf***
um 1955, Mischtechnik, 17 x 25cm
bez. u. re. AP.
Nachlaß Povòrina
- P 139** **Komposition mit Auge***
um 1955, Mischtechnik/Holzfolie, 44 x 24cm
Privatbesitz Berlin
- P 140** **Abstraktes**
um 1955, Mischtechnik, 31 x 21,5cm
auf Passpartout bez. u. re. Povòrina
rücks. bez. „Abstraktes A.P.“
Nachlaß Povòrina
- P 141** **Studie zu „Zacken“ (siehe Wv-Nr.G 163)**
um 1955, Bleistift, Pastell, 17,5 x 26cm
Nachlaß Povòrina
- P 142** **Tanz**
Mitte 50er Jahre, Mischtechnik, 30 x 20cm
rücks. bez. (Polycolor) "Tanz"
Nachlaß Povòrina
- P 143** **Abstraktes Stilleben mit rosa Farbfläche***
Mitte 50er Jahre, Pastell, 36 x 50cm
Nachlaß Povòrina

- P 144** **Vögel**
Mitte 50er Jahre, Pastell, 34,5 x 42cm
bez. u. re. Povòrina, rücks. bez. „Vögel Pastell, Povòrina“
Nachlaß Povòrina
- P 145** **Studie zu Vögel**
Mitte 50er Jahre, Bleistift und Pastell, 34 x 40cm
Nachlaß Povòrina
- P 146** **Blätter und Vögel***
Mitte 50er Jahre, Mischtechnik, 65 x 50cm
Nachlaß Povòrina
- P 147** **Figurales mit Taube***
Mitte 50er Jahre, Pastell, 29,5 x 42cm
bez. u. re A.P.
Privatbesitz Paris
- P 148** **Bunte Komposition***
Mitte 50er Jahre, Mischtechnik, 22,5 x 17,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 149** **Blume**
1957, Pastell, 15 x 10cm
auf Seidenpapier bez. „Blume Schwannenwerder Mai –57“
Nachlaß Povòrina
- P 150** **Der Treuherzige**
1957, Mischtechnik, 20,5 x 14cm
rücks. bez. „Der Treuherzige –57“
Nachlaß Povòrina
- P 151** **Grüner Vogel***
1957, Mischtechnik, 30 x 24,5cm
rücks. bez. „Juni 57 AP“
Nachlaß Povòrina
- P 152** **Geschwungene Linien mit Grün und Violett***
um 1957, Mischtechnik, 30 x 20cm
Nachlaß Povòrina
- P 153** **Zwei Figuren**
1957, Pastell, 22 x 29,5cm
rücks. bez. „viell. zwei Figuren, Nov. –57“
Nachlaß Povòrina

- P 154** **Flache Form***
um 1957, Bleistift, Pastell, 20,5 x 32,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 155** **Unter Spannung***
um 1957, Mischtechnik/Filz, 31 x 30cm
Nachlaß Povòrina
- P 156** **Gelbe und blaue Kreise***
1957, Wachsstifte auf Ölgrund, 28,5 x 42cm
rücks. bez. „Wachsstifte auf Ölgrund, Dez. - Jan. 57“
Nachlaß Povòrina
- P 157** **Tanzende Figur auf Gold I***
um 1957, Pastell auf Goldgrund (Mischtechnik), 31 x 35cm
bez. u. li. A.P.
Nachlaß Povòrina
- P 158** **Tanzende Figur auf Gold II***
um 1957, Kreide auf Goldgrund (Mischtechnik), 30 x 35cm
Nachlaß Povòrina
- P 159** **Variation von „Die Verbissenen“**
1957, Mischtechnik, 22,5 x 27cm
rücks. bez. „Löschblatt (niemals wieder!) Mai 57“
Nachlaß Povòrina
- P 160** **Ineinander verschlungen***
um 1957, Mischtechnik mit Öl, 14 x 19,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 161** **Zwei Wesen auf Gold***
um 1958, Aquarell/Pergament, 24 x 29cm
Nachlaß Povòrina
- P 162** **In dunklem Wasser**
um 1958, Mischtechnik, 22 x 30cm
bez. u. li. A.P.
Nachlaß Povòrina
- P 163** **Auf dunkel-rotem Grund**
um 1958, Mischtechnik, 22,5 x 30cm
rücks. bez. „auf dunkel-rotem Grund“
Nachlaß Povòrina

- P 164** **Weißes Wesen***
um 1958, Mischtechnik, 21 x 28,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 165** **Sprung**
1958, Mischtechnik mit Wachsstiften, 33,5 x 48cm
rücks. bez. „Okt. 58, Wachsstifte auf goldenem Grund“
Nachlaß Povòrina
Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden 1959
die in sel, Hamburg 1960, Liste Nr.34
- P 166** **Im Dickicht**
um 1958, Mischtechnik, 28,5 x 34cm
Nachlaß Povòrina
Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden 1959
die in sel, Hamburg 1960, Liste Nr.32
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.56
- P 167** **Auf Gold***
um 1958, Mischtechnik, 31 x 43cm
Nachlaß Povòrina
- P 168** **Komposition mit Gold***
um 1958, Mischtechnik, 62,5 x 44cm
Nachlaß Povòrina
- P 169** **Auf marmoriertem Grund***
um 1958, Mischtechnik, 23 x 14cm
Nachlaß Povòrina
- P 170** **Eilendes Wesen I***
1958, Ölstifte/Sandpapier, 16 x 23,5cm
rücks. bez. „Sandpapier u. Ölstifte, Dez. Jan. 58“
Nachlaß Povòrina
- P 171** **Eilendes Wesen II***
1958, Mischtechnik, 22 x 29,5cm
rücks. bez. -58
Nachlaß Povòrina
- P 172** **Eilendes Wesen III***
1958, Tusche, Pastell, 19 x 26cm
Nachlaß Povòrina
- P 173** **Segel***
späte 50er Jahre, Mischtechnik,
Privatbesitz Staufen

- P 174 Tänzerin***
späte 50er Jahre, Aquarell, Öl/gelackter Pappe, 12 x 18,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 175 Frohsinn***
späte 50er Jahre, Mischtechnik, 26,5 x 21,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 176 Abstrakte Komposition auf braunem Papier***
späte 50er Jahre, Mischtechnik, 28,5 x 19cm
Nachlaß Povòrina
- P 177 Bereitschaft**
1958, Öl- Wachsstift, 43 x 61,5cm
rücks. bez. „Bereitschaft“ Sept. 58, (Mastikfurniß Öl- Wachsstift /
seitl. abschneiden, Schwarz verlängern)
Nachlaß Povòrina
- P 178 Studie I zu „Roter Baum“ (siehe Wv-Nr.G 179)**
späte 50er Jahre, Bleistift, Pastell, 24,5 x 18cm
Nachlaß Povòrina
- P 179 Studie II zu „Roter Baum“ (siehe Wv-Nr.G 179)**
späte 50er Jahre, Mischtechnik, 35 x 27cm
Nachlaß Povòrina
- P 180 Wurzelwerk**
späte 50er Jahre, Bleistift, Pastell, 29,5 x 21cm
bez.u.re. „Wurzelwerk“
Nachlaß Povòrina
- P 181 Wurzel***
späte 50er Jahre, Bleistift, Pastell, 21 x 27,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 182 Organische Form***
späte 50er Jahre, Pastell, 29,5 x 21cm
(auf Rückseite einer Einladung zur Eröffnung der vierten musischen
Woche der Schulen 1957)
Nachlaß Povòrina
- P 183 Bekröntes Blau**
50er Jahre, Mischtechnik, 31 x 42cm
bez. u. li A.P., rücks. bez. „Bekröntes Blau“ - Povòrina
Nachlaß Povòrina

- P 184 Hund mit roter Kontur***
50er Jahre, Pastell, 18,5 x 21,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 185 Formen auf grauem Grund***
50er Jahre, Mischtechnik, 38 x 27cm
rücks. bez. „Häßliche Technik, andere finden“
Nachlaß Povòrina
- P 186 Schwebende Formen (gelb, dunkelrot und blau)**
späte 50er Jahre, Pastell und Öl, 57 x 39cm
Nachlaß Povòrina
- P 187 Formen**
um 1958, Pastell, 57 x 42cm
bez. u. re. Povòrina
Nachlaß Povòrina
Kunstschau Westerland 1958
Deutscher Künstlerbund, Baden-Baden 1960
- P 188 Runde und gezackte Formen auf Grün***
um 1958, Öl/Papier, 64 x 62cm
Nachlaß Povòrina
- P 189 Formen auf grünem Grund***
späte 50er Jahre, Mischtechnik, 34 x 25,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 190 Wesenhafte Formen***
späte 50er Jahre, Mischtechnik, 20,8 x 28,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 191 Studie zu „Gelbe Vögel“**
um 1959, Aquarell, 29,5 x 41,5cm
Nachlaß Povòrina
- P 192 Frohes Ausschreiten**
(geklebt auf Zeichnung von Friedrich Ahlers-Hestermann)
1959, Ölkreide, 33 x 42cm
rücks. bez. „Frohes Ausschreiten -59 fertiggemacht“
Nachlaß Povòrina
- P 193 Der Stehende***
um 1959, Mischtechnik, 22,5 x 34cm
Nachlaß Povòrina

- P 194 Braune Stehlen***
(Rückseite verworfene Skizze von Friedrich Ahlers-Hestermann)
um 1959, Mischtechnik, 24 x 34,2cm
Nachlaß Povòrina
- P 195 Die Schöne**
um 1960, Mischtechnik, 14,8 x 10,5cm
bez. u. re. AP., auf Pas. bez. „Die Schöne“
Nachlaß Povòrina
- P 196 Im Wind***
1961, Aquarell, Filzstift, 12,5 x 18,5cm
rücks. bez. Aug - 61
Nachlaß Povòrina
- P 197 Le petit bonhomme**
1961, Mischtechnik, 14 x 9cm
rücks. bez. „Le petit bonhomme 1-2 Aug. 61“
Nachlaß Povòrina

5.3 Druckgrafik

**Serie von Lithografien „Fliegendes“
(5 kolorierte Exemplare, 1 unbearbeitete Lithografie)**

- D 1 Fliegendes I**
(aufgezogene Fassung, schwach rosa und blau koloriert)
1933, kolorierte Lithografie (Pastell), 20,5 x 29cm
Nachlaß Povòrina
- D 2 Fliegendes II**
(2. aufgezogene Fassung, blau koloriert)
1933, kolorierte Lithografie (Pastell), 22,5 x 30,5cm
bez. u. li. A.P., rücks. bez. „Fliegendes“ Povòrina -33.
Nachlaß Povòrina
- D 3 Fliegendes III**
(Fassung mit blauer Aquarellfarbe)
1933, kolorierte Lithografie (Aquarell), 21 x 29,5cm
Nachlaß Povòrina
- D 4 Fliegendes IV**
(Fassung mit drei blauen Flächen)
1933, kolorierte Lithografie (Mischtechnik), 22,5 x 30cm
Nachlaß Povòrina
- D 5 Fliegendes V**
(zart hellblau kolorierte Fassung)
1933, kolorierte Lithografie (Pastell), 22 x 30,5cm
Nachlaß Povòrina
- D 6 Fliegendes VI**
1933, Lithografie, 22 x 30,5cm
Nachlaß Povòrina
- Serie von Lithografien „Spirale“
(5 kolorierte Exemplare, 2 unbearbeitete Lithografien)**
- D 7 Spirale I***
(aufgezogene Fassung mit zwei gelben Dreiecken)
um 1933, kolorierte Lithografie (Mischtechnik), 33,5 x 22cm
Nachlaß Povòrina

- D 8 Spirale II***
(sehr verwandt mit Spirale I)
um 1933, kolorierte Lithografie (Aquarell), 31 x 22cm
Nachlaß Povòrina
- D 9 Spirale III***
(rote Fassung)
um 1933, kolorierte Lithografie (Aquarell), 30,5 x 22,5cm
Nachlaß Povòrina
- D 10 Spirale IV***
(Fassung mit roter Spitze und blauer Fläche)
um 1933, kolorierte Lithografie (Pastell), 31 x 22cm
Nachlaß Povòrina
- D 11 Spirale V***
(Fassung mit zwei kleinen gelben Flächen)
um 1933, kolorierte Lithografie (Aquarell), 29,5 x 21cm
Nachlaß Povòrina
- D 12-13 Spirale VI und VII***
um 1933, Lithografie, je 29,5 x 22cm
Nachlaß Povòrina
- Serie von Lithografien „Gesang der Vögel“
(3 kolorierte Exemplare, 5 unbearbeitete Lithografien)**
- D 14 Gesang der Vögel I**
(aufgezogene Fassung mit hellblauem Grund und breitem schwarzen Rand)
1935, kolorierte Lithografie (Mischtechnik), 45 x 31cm
bez. u. re. AP
Nachlaß Povòrina
Kunstschau Westerland 1958
- D 15 Gesang der Vögel II**
(betitelte Fassung, hellblau grundiert)
1935, kolorierte Lithografie (Mischtechnik), 43,5 x 30,5cm
rücks. bez. „Gesang der Vögel“
Nachlaß Povòrina
- D 16 Gesang der Vögel III**
(Fassung mit Wasserrändern)
1935, kolorierte Lithografie (Aquarell), 43,5 x 30,5cm
Nachlaß Povòrina

D 17-23 **Gesang der Vögel IV-IX**
1935, Lithografie, unterschiedliche Formate
Nachlaß Povòrina

5.4 Bleistift- und Kohlezeichnungen

- Z 1 Studienblatt gefaltet, beidseitig bemalt***
 a) Kinder / Weihnachtsmann mit Kindern
 b) Plastische Körper (Übungen zur plastischen Darstellung)
 um 1900, Bleistift, 51 x 34cm
 beschriftet in russischer Sprache
 Nachlaß Povòrina
- Z 2 Interieur mit vier Personen***
 frühe 10er Jahre, Bleistift, 29 x 41cm
 Nachlaß Povòrina
- Z 3 Condolenz-Besuch**
 frühe 10er Jahre, Bleistift, 24,3, x 23,8cm
 rücks. bez. „Condolenz-Besuch“
 Kunsthalle Kiel
- Z 4 Russin mit aufgestütztem Kopf***
 um 1914, Bleistift, 14,5 x 10,5cm
 rücks. bez. „ca. 1914 Wjatka A.P.“
 Nachlaß Povòrina
- Z 5 Hugo Ahlers-Hestermann**
 1914, Bleistift u. Pastell, 13 x 12cm
 bez.u.re. Weihnachten 1914 A.P.
 rücks.bez. „Hugo Ahlers-Hestermann“
 Nachlaß Povòrina
- Z 6 Friedrich Ahlers-Hestermann***
 um 1915, Kohle, 30 x 23,4cm
 Nachlaß Povòrina
- Z 7 Zwei Frauen am Tisch**
 um 1915, Kohle, 61 x 47cm
 Nachlaß Povòrina
- Z 8 Studie zu „Knabe“* (siehe Wv-Nr.G 4)**
 1915, Kohle, 40,5 x 28,7cm
 Nachlaß Povòrina
- Z 9 Studie zu „Selbstporträt“* (siehe Wv-Nr.G 8)**
 um 1915/16, Kohle, 61 x 49,5cm
 Kunsthalle Kiel

- Z 10 Säugling (Andreas)***
(Sohn der Künstlerin)
1916, Bleistift, 24 x 26cm
bez. m. re. 1916 12. Nov
Nachlaß Povòrina
- Z 11 Junger Mann in Uniform***
zwischen 1914-1918, Kohle, 40 x 28,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 12 Bildnis Dr. M. Burck**
um 1917, Bleistift, 43 x 30cm
bez.u.re. A. Povòrina, rücks. auf Passpartout bez. „Bildnis von Dr. M.
Burck“
Nachlaß Povòrina
- Z 13 Selbstbildnis***
um 1918, Bleistift, 39,5 x 31,5cm
bez. o. re. Alter Steinweg 130
Nachlaß Povòrina
- Z 14 Haus und Bäume***
1919, Bleistift, 23,5 x 33,5cm
bez. u. re. 11. Aug. 19
Nachlaß Povòrina
- Z 15 Blankenese (Häuser und Bäume)***
um 1918/19, Kohle, 43 x 33cm
Nachlaß Povòrina
- Z 16 Blankenese (Allee)***
um 1918/19, Kohle, 43,5 x 27cm
Nachlaß Povòrina
- Z 17 Blankenese (Mann eine Treppe hinaufsteigend)***
um 1918/19, Kohle, 43 x 33cm
Nachlaß Povòrina
- Z 18 Landschaft mit Bäumen***
um 1920, Kohle, 26,5 x 31cm
Nachlaß Povòrina
- Z 19 Vorzeichnung zu „Porträt Frau Consul Staude“**
um 1920, Kohle, 42,7 x 29,5cm
Nachlaß Povòrina

- Z 20** **Porträt Frau Consul Staude**
um 1920, Kohle, 45 x 32,5cm
bez. u. re. A. Povòrina, rücks. bez. „Porträt Frau Consul Staude“
Nachlaß Povòrina
- Z 21** **Ältere Dame im Profil (nach rechts)***
1920, Bleistift, 40 x 29cm
rücks. dat. 1920
Nachlaß Povòrina
- Z 22** **Frauenporträt (1/4 rechts)***
1920, Kohle, 42,5 x 30cm
rücks. dat. 1920
Nachlaß Povòrina
- Z 23** **Porträt Ida Dehmel**
1922, Kohle, 57,5 x 43cm
rücks. bez. „Ida Dehmel, Povòrina 22“
ehemals Nachlaß Povòrina, Verbleib unbekannt
- Z 24** **Selbstbildnis**
1922, Kohle, 29,5 x 22cm
bez.u.li. -22
Nachlaß Povòrina
- Z 25** **Landschaft mit Gärtner***
1922, Kohle, 28,5 x 37cm
bez. u. re. A.P. 22
Nachlaß Povòrina
- Z 26** **Entwurfszeichnung für eine Dorflandschaft***
(Rückseite Alter Mann im Profil)
(Papier an den Rändern beschädigt)
zwischen 1921-23, Kohle, 40,5 x 30,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 27** **Porträt Paul Wassily (en face)***
1923, Kohle, 38 x 29,5cm
bez. u. re. 19.VI.23
Nissen-Haus, Nordfriesisches Museum, Husum
- Z 28** **Porträt Paul Wassily (1/4 links)***
1923, Kohle, 38 x 29,5cm
bez. u. re. 19.VI.23
Nissen-Haus, Nordfriesisches Museum, Husum

- Z 29 Russischer Priester**
1924, Kohle, 65 x 49cm
(Papier oben links stark beschädigt)
bez.u.li. Russischer Priester, bez.u.re. A. Povòrina 24
Nachlaß Povòrina
- Z 30 Frau mit knochigem Gesicht (1/4 rechts)***
1924, Kohle, 60 x 46,3cm
bez.u.re. A. Povòrina 24
Nachlaß Povòrina
- Z 31 Studie zu „Marussia“ (siehe Wv-Nr.G 53)**
1924, Bleistift, 25,5 x 22cm
Nachlaß Povòrina
- Z 32 Dorfstraße im Tessin***
1924/25, Bleistift, 35 x 25cm
Nachlaß Povòrina
- Z 33 Baronin Wrangel**
1925, Kohle, 60 x 46,5cm,
bez. u. re. A. Povòrina, u. li. Baronin Wrangel, Ascona, rücks. bez.
„A. Povòrina-Hestermann 1925“
Nachlaß Povòrina
- Z 34 Studie zu „Ein Dichter in Ascona“**
(Papier oben und unten beschädigt)
1924/25, Kohle, 61,5 x 48cm
bez.u.li. Schriftsteller N.
Nachlaß Povòrina
- Z 35 Ein Dichter in Ascona**
1924/25, Kohle, 59 x 44cm
bez. u. li. Ein Dichter in Ascona
Nachlaß Povòrina
- Z 36 Studie zu „Schriftsteller G.“**
1924/25, Kohle, 65 x 48,5cm
bez.u.li. Schriftsteller G.
Nachlaß Povòrina
- Z 37 Schriftsteller G.**
20er Jahre, Kohle, 63,5 x 48cm, rücks. bez. „Schriftsteller G.“
Nachlaß Povòrina

- Z 38** **Studie zu „Mutter und Kind“ (siehe Wv-Nr.V 21)**
1925, Kohle, 32 x 40cm
Nachlaß Povòrina
- Z 39** **Selbstbildnis**
Mitte 20er Jahre, Kohle, 26 x 39,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 40** **Porträt Friedrich Ahlers-Hestermann***
Mitte 20er Jahre, Kreide, 36 x 29cm
Nachlaß Povòrina
- Z 41** **Interieur mit Friedrich Ahlers-Hestermann lesend***
Mitte 20er Jahre, Bleistift, 22 x 29cm
von T.A.-H. u.re.bez. F.A.-H.
Nachlaß Povòrina
- Z 42** **Porträt Sonja***
(Schwester der Künstlerin)
Mitte 20er Jahre, Kohle, 35,5 x 22cm
Privatbesitz Paris
- Z 43** **Theodor Hannemann (3/4 links)***
Mitte 20er Jahre, Kohle, 37,5 x 30,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 44** **Theodor Hannemann (1/2 links)***
Mitte 20er Jahre, Kohle, 59 x 46,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 45** **Zwei tanzende weibliche Akte***
1928, Rötelseichnung, 33 x 21cm
bez. u. re. A. Povòrina 1928
Privatbesitz
Katalog Dörling 139. Auktion 1991, Kat.Nr.2916, S.158, Abb.
- Z 46** **Remagen I* (siehe Wv-Nr.G 86)**
Studie zu dem Gemälde „Remagen“
1929, Bleistift, 25 x 32cm
Nachlaß Povòrina
- Z 47** **Remagen II* (siehe Wv-Nr.G 86)**
Studie zu dem Gemälde „Remagen“
1929, Bleistift, 35 x 29cm
Nachlaß Povòrina

- Z 48** **Remagen III* (siehe Wv-Nr.G 86)**
Studie zu dem Gemälde „Remagen“
1929, Bleistift, 28 x 35cm
Nachlaß Povòrina
- Z 49** **Remagen IV* (siehe Wv-Nr.G 86)**
Studie zu dem Gemälde „Remagen“
1929, Bleistift, 36 x 28,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 50** **Remagen (Uferpromenade)***
1929, Bleistift, 30 x 42cm
Nachlaß Povòrina
- Z 51** **Remagen (Straße am Rhein)***
1929, Bleistift, 28,5 x 23,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 52** **Remagen (Straßenszene)***
1929, Bleistift, 33 x 23cm
Nachlaß Povòrina
- Z 53** **Remagen (Arbeiter mit Karren)***
1929, Bleistift, 28 x 36cm
Nachlaß Povòrina
- Z 54** **Remagen (Mauer und Kirche)***
1929, Bleistift, 28,5 x 36cm
rücks. bez. „Remagen“
Nachlaß Povòrina
- Z 55** **Remagen (Terrasse am Rhein)***
(gefaltetes Blatt: 1. Seite)
1929, Bleistift, 28 x 37cm
Nachlaß Povòrina
- Z 56** **Remagen (Häuser und Bäume)***
(gefaltetes Blatt: 2. Seite)
1929, Bleistift, 28 x 37cm
Nachlaß Povòrina
- Z 57** **Studie zu „Ikonenmaler R.“**
(Rückseite männl. Porträtskizze)
1929, Kohle, 42,7 x 30cm
Nachlaß Povòrina

- Z 58 Ikonenmaler R.**
1929, Kohle, 66,5 x 52cm
bez. u. li. Ikonen Maler R.
Nachlaß Povòrina
- Z 59 Studie zu Maler Hehmann (Heinz Hehmann)**
um 1929, Kohle, 60 x 48cm
Nachlaß Povòrina
- Z 60 Maler Hehmann (Heinz Hehmann)**
um 1929, Kohle, 66 x 51,5cm
bez. u. li. Maler Hehmann
Nachlaß Povòrina
- Z 61 Frau mit Kopftuch***
20er Jahre, Kohle, 62 x 47cm
Nachlaß Povòrina
- Z 62 Junge Frau mit geneigtem Kopf***
20er Jahre, Kohle, 39 x 32,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 63 Tuschezeichnung einer älteren Frau***
20er Jahre, Tusche, 44 x 34,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 64 Kopf einer älteren Frau (leicht nach rechts gewandt)***
20er Jahre, schwarze Kreide, 44 x 33,5cm
Hamburger Kunsthalle
- Z 65 Kopf einer jüngeren Frau (3/4 links)***
20er Jahre, Kohle, 45,3 x 29,9cm
Hamburger Kunsthalle
- Z 66 Kopf eines Mannes mit Schnurrbart (3/4 links)***
20er Jahre, Kreide, farbige Kreide, 36,9 x 28,4cm
Hamburger Kunsthalle
- Z 67 Kopf eines Mannes (3/4 rechts)***
20er Jahre, Schwarze Kreide, 36,9 x 28,4cm
Hamburger Kunsthalle
- Z 68 Mann mit Schnurrbart (1/4 links)***
20er Jahre, Kohle, 44,5 x 38cm
Nachlaß Povòrina

- Z 69** **Älterer Herr im Profil***
20er Jahre, Kohle, 38,5 x 28cm
Nachlaß Povòrina
- Z 70** **Junger Mann mit Brille (1/4 links)***
20er Jahre, Kohle, 37 x 31cm
Nachlaß Povòrina
- Z 71** **Dicker Mann mit Brille (1/4 links)***
20er Jahre, Kohle, 45 x 36cm
Nachlaß Povòrina
- Z 72** **Männerporträt (en face)***
20er Jahre, Kohle, 65 x 49,5cm
bez. u. re. A.P.
Nachlaß Povòrina
- Z 73** **Mann mit nach oben gerichteten Augen (1/2 rechts)***
20er Jahre, Kohle, 49 x 37,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 74** **Studie zu „Bildnis von Yette Hyan“**
20er Jahre, Kohle, 38,3 x 29,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 75** **Bildnis von Yette Hyan**
20er Jahre, Kohle, 38,5 x 29,5cm
bez. u. re. A. Povòrina, rücks. bez. „Bildnis v. Yette Hyan“
Nachlaß Povòrina
- Z 76** **Junge mit kurzen Haaren (en face)***
20er Jahre, Kohle, 43,5 x 31,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 77** **Frau mit geneigtem Kopf***
(Papier am rechten Rand stark beschädigt)
20er Jahre, Kohle, 43 x 33cm
Nachlaß Povòrina
- Z 78** **Frau mit geneigtem Kopf, 2. Fassung***
20er Jahre, Kohle, 44 x 35cm
Nachlaß Povòrina
- Z 79** **Junge Frau mit zurückgestecktem Haar (1/4 rechts)***
20er Jahre, Kohle, 37 x 29cm
Nachlaß Povòrina

- Z 80** **Frau im Profil***
20er Jahre, Kohle, 36,5 x 29cm
Nachlaß Povòrina
- Z 81** **Dame mit halbgeschlossenen Augen (en face)***
20er Jahre, Kohle, 37 x 29,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 82** **Älterer Herr mit halbgeschlossenen Augen***
20er Jahre, Bleistift, 37 x 29,5cm
(Papier mit Wasserzeichen: Manila Schreibmaschinen)
Nachlaß Povòrina
- Z 83** **Älterer Herr (2. Fassung 1/4 links)***
20er Jahre, Bleistift, 36,7 x 29cm
(Papier mit Wasserzeichen: Manila Schreibmaschinen)
Nachlaß Povòrina
- Z 84** **Älterer Herr mit Schnurrbart (3/4 rechts)***
20er Jahre, Kohle, 55,5 x 45cm
(Papier mit Wasserzeichen: Manila Schreibmaschinen)
Nachlaß Povòrina
- Z 85** **Mann mit kurzem Haar (1/4 links)***
20er Jahre, Kohle, 34,5 x 26cm
Nachlaß Povòrina
- Z 86** **Kopf einer Frau (en face)***
(Rückseite Interieur von F.A.-H.)
20er Jahre, Kohle, 38 x 25cm
Nachlaß Povòrina
- Z 87** **Älterer Herr mit Glatze (1/4 rechts)***
20er Jahre, Bleistift, 29 x 22,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 88** **Skizze zu „Älterer Herr mit Brille und Pfeife“***
20er Jahre, Kohle, 31 x 24cm
Nachlaß Povòrina
- Z 89** **Älterer Herr mit Brille und Pfeife***
20er Jahre, Kohle, 27,5 x 22,5cm
bez.u.re. A.P. (umkringelt)
Nachlaß Povòrina

- Z 90 Knabe mit lockigem Haar***
20er Jahre, Rötel, 45,6 x 30cm
bez.u.re. AP
Nachlaß Povòrina
- Z 91 Herr Pakulis**
20er Jahre, Kohle, 48,3 x 32cm
bez.u.li Herr Pakulis
Nachlaß Povòrina
- Z 92 Frau mit schmalem Gesicht (1/4 links)***
20er Jahre, Kohle, 43,3 x 34,7cm
Nachlaß Povòrina
- Z 93 Frau mit welligem Haar (1/4 links)***
20er Jahre, Kohle, 39 x 31,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 94 Mann mit schmalen Lippen (1/4 links)***
20er Jahre, Kohle, 38,5 x 29,3cm
Nachlaß Povòrina
- Z 95 Junger Asiate***
20er Jahre, Kohle, 43,2 x 32cm
Nachlaß Povòrina
- Z 96 Ältere Dame mit Pagenkopf (1/4 links)***
20er Jahre, Kohle, 38,7 x 28,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 97 Junge Frau mit schwarzem Haar (en face)***
20er Jahre, Kohle, 46 x 33,7cm
Nachlaß Povòrina
- Z 98 Älterer Herr im Profil***
20er Jahre, Kohle, 43 x 32cm
Nachlaß Povòrina
- Z 99 Alter Mann mit Schnurrbart***
20er Jahre, Kohle, 39,7 x 28,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 100 Mann mit Brille (3/4 rechts)***
20er Jahre, Bleistift, 28,5 x 21,5cm
Nachlaß Povòrina

- Z 101 Frau mit streng aufgesteckten Haaren***
20er Jahre, Kohle, 37,7 x 29cm
Nachlaß Povòrina
- Z 102 Ältere Dame mit aufgestecktem Haar (en face)***
20er Jahre, Kohle/Pergament, 37,2 x 27,2cm
Nachlaß Povòrina
- Z 103 Jüngere Frau mit gelocktem Haar (en face)***
20er Jahre, Kohle, 37 x 29cm
Nachlaß Povòrina
- Z 104 August Staats**
20er Jahre, Kohle, 38,5 x 30cm
von T.A.-H. rücks. bez. „August Staats, Mann d. Schwester Marussia“
Nachlaß Povòrina
- Z 105 Mann mit Kopfbedeckung***
20er Jahre, Kohle, 59 x 46,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 106 Frau mit Pagenkopf und geblütem Kleid***
(Rückseite stehender Frauenakt)
20er Jahre, Kohle, 64,5 x 51cm
Nachlaß Povòrina
- Z 107 Dame mit Kette***
(Papier am rechten Rand stark beschädigt)
20er Jahre, Kohle, 62 x 49cm
Nachlaß Povòrina
- Z 108 Ältere Frau mit Stola***
20er Jahre, Kohle, 60 x 46,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 109 Junger Mann mit großem Kragen***
20er Jahre, Kohle, 56 x 46cm
u.li. Notiz: Fritz Ulrich, Hansa 19.95 11-12, Ferdinandstr. (teilweise übermalt)
Nachlaß Povòrina
- Z 110 Mann mit Brille und Krawatte (1/4 links)***
20er Jahre, Kohle/Pergament, 50 x 37,5cm
Nachlaß Povòrina

- Z 111 Dame mit aufgestecktem Haar (1/4 rechts)***
20er Jahre, Kohle, 49,5 x 38cm
Nachlaß Povòrina
- Z 112 Mann mit kantigem Gesicht***
20er Jahre, Kohle, 47,5 x 33cm
Nachlaß Povòrina
- Z 113 Älterer Herr mit welligem Haar***
20er Jahre, Kohle, 63 x 47,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 114 Mann mit rundem Gesicht (en face)***
20er Jahre, Kohle, 65 x 50cm
Nachlaß Povòrina
- Z 115 Frau mit Pagenkopf (en face)***
(Rückseite skizzierter Kopf einer älteren Dame)
20er Jahre, Kohle, 38 x 28,7cm
Nachlaß Povòrina
- Z 116 Frau, die Haare flechtend***
20er Jahre, Kohle, 43,5 x 35cm
Nachlaß Povòrina
- Z 117 Sitzende junge Frau im Profil***
(Rückseite 1. Entwurfsskizze zum Motiv)
20er Jahre, Bleistift, 22,5 x 21,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 118 Frau mit verschränkten Armen (Halbporträt)***
(Rückseite skizzierter Frauenakt)
20er Jahre, Bleistift, 29 x 22cm
Nachlaß Povòrina
- Z 119 Sitzende Frau im Kleid***
20er Jahre, Bleistift, 38 x 29cm
Nachlaß Povòrina
- Z 120 Liegender weiblicher Akt***
(Rückseite Kopf eines Jungen)
um 1918, Bleistift, 20,7 x 29,7cm
Nachlaß Povòrina
- Z 121 Stehender Akt***
(Rückseite Studie für Paar in Umarmung)

20er Jahre, Bleistift, 33 x 22cm,
Nachlaß Povòrina

- Z 122 Studienblatt mit Kopf einer älteren Dame und Auge***
(Papier mit Prägestempel links unten)
20er Jahre, Bleistift, 28 x 22cm
Nachlaß Povòrina
- Z 123 Studienblatt mit weibl. Porträt sowie Hand mit Schale***
(Blatt am rechten Rand ausgefranst)
20er Jahre, Kohle, 47 x 32cm
Nachlaß Povòrina
- Z 124 Studienblatt mit männlichen Köpfen***
(Papier in der Mitte gefaltet)
20er Jahre, Bleistift, 28,5 x 55cm
Nachlaß Povòrina
- Z 125 Studienblatt mit weiblichen Köpfen (beidseitig)***
20er Jahre, Bleistift, 28,5 x 22,7cm
Nachlaß Povòrina
- Z 126 Studienblatt 2 Köpfe und zusammengekauerter Knabe***
(Rückseite Männerakt, durchgestrichen)
20er Jahre, Bleistift, 38,5 x 30cm
Nachlaß Povòrina
- Z 127 Studienblatt mit weiblichem Porträt und Kind***
20er Jahre, Bleistift, 31 x 21cm
Nachlaß Povòrina
- Z 128 Studienblatt mit altem Mann und Kind (drei Köpfe)***
20er Jahre, Bleistift, 38 x 29,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 129 Olga Bontjes van Beek***
30er Jahre, Kohle, 62 x 48cm
Privatbesitz
- Z 130 Marussia (Profil)**
30er Jahre, Kohle, 63 x 48cm
rücks. bez. „Maroussia“
Nachlaß Povòrina

- Z 131** **Figur „C“**
 1934, Kohle, 36 x 24cm
 bez. u. l. Povòrina-34 u. r. Figur „C“ 24 x 36
 Nachlaß Povòrina
 abstraction-création 1935, S.24
- Z 132** **Empor wachsend***
 1934/35, Tusche, 26 x 34cm
 Nachlaß Povòrina
 abstraction-création 1935, S.2??
- Serie abstrakter Tusch-Zeichnungen 1936
 (insgesamt sechs Blätter)**
- Z 133** **Schwarz-weiß I***
 1936, Tusche, 32,5 x 25cm
 bez. u. re. A. P., rücks. bez. „Köln - 36 – Pov rina“
 Nachlaß Pov rina
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- Z 134** **Schwarz-weiß II***
 1936, Tusche, 32,5 x 23cm
 Nachlaß Pov rina
- Z 135** **Schwarz-weiß III***
 1936, Tusche, 32,5 x 23cm
 Nachlaß Pov rina
- Z 136** **Schwarz-weiß IV***
 1936, Tusche, 28,5 x 35cm
 Nachlaß Pov rina
 Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002, Abb. S.10
- Z 137** **Schwarz-weiß V***
 1936, Tusche, 32,5 x 23cm
 Nachlaß Pov rina
- Z 138** **Schwarz-weiß VI***
 1936, Tusche, 22,5 x 30cm
 Nachlaß Pov rina
- Z 139** **Beschützung schwarz-weiß I* (siehe Wv-Nr.P 49)**
 1936, Tusche, 32,5 x 23cm
 bez. u. li. A. P., rücks. bez. Pov rina Köln, -36
 Nachlaß Pov rina

- Z 140** **Beschützung schwarz-weiß II* (siehe Wv-Nr.P 49)**
1936, Tusche, 34,5 x 26,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 141** **Studie zu „Chat Perché“ (siehe Wv-Nr.PI 3-7)**
1938, Bleistift, 30 x 21cm
Nachlaß Povòrina
- Z 142** **Blatt und Blume***
1940, Bleistift, Kohle, 31,5 x 26,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 143** **Geschwungene Formen schwarz/weiß I***
1943, Kohle, 21 x 30cm,
bez. u. re A.P, rücks. bez. „Povòrina, Berlin 1943“
Nachlaß Povòrina
- Z 144** **Geschwungene Formen schwarz/weiß II***
1943, Kohle, 21 x 30cm
rücks. bez. „IV 43“
Nachlaß Povòrina
- Z 145** **Geschwungene Formen schwarz/weiß III***
1943, Kohle, 21 x 30cm
rücks. bez. „IV 43“
Nachlaß Povòrina
- Z 146** **Blumen in Vase***
um 1945, Bleistift, 35,5 x 30,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 147** **Porträt Paul Wassily (en face)***
1946, Kohle, 53 x 38cm
bez. u. li. Okt. -46
Nissen-Haus, Nordfriesisches Museum, Husum
- Z 148** **Älterer Herr mit Brille (en face)***
50er Jahre, Bleistift, 27,5 x 21cm
Nachlaß Povòrina
- Z 149** **Junge Frau mit Perlenkette***
50er Jahre, Bleistift, 23 x 17,7cm
Nachlaß Povòrina
- Z 150** **Junge Frau (en face)***
1951/52, Bleistift, 34,7 x 28,2cm

rücks. bez. „Wald - Im Krankenhaus zu Spandau 51 oder 52“
Nachlaß Povòrina

- Z 151 Hausmusik***
50er Jahre, Tusche, 27,5 x 19,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 152 Pflanzliches***
Mitte 50er Jahre, Kohle, 30 x 22cm
Nachlaß Povòrina
- Z 153 Tier***
1957, Bleistift, Kohle, 28 x 20cm
rücks. bez. „Mai 57“
Nachlaß Povòrina
- Z 154 Schnee**
50er Jahre, Kohle, 21 x 28,5cm
bez. u. li. Schnee
Nachlaß Povòrina
- Z 155 Knoten mit Stehle I***
50er Jahre, Bleistift, Kohle, 28,5 x 22cm
bez. o. Mitte an Stehle „länger“
Nachlaß Povòrina
- Z 156 Knoten mit Stehle II***
(Rückseite Studie mit pflanzlichen Formen)
50er Jahre, Bleistift, Kohle, 29,5 x 21cm
Nachlaß Povòrina
- Z 157 Zwei Stehlen***
50er Jahre, Bleistift, 21 x 18cm
Nachlaß Povòrina
- Z 158 Vögel***
50er Jahre, Kohle, 29,5 x 21cm
Nachlaß Povòrina
- Z 159 Verschlungene Formen***
50er Jahre, Bleistift, 21 x 29,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 160 Schwebende Formen***
50er Jahre, Bleistift, 30 x 22cm
Nachlaß Povòrina

- Z 161** **Form mit Schwingen***
50er Jahre, Bleistift, Kohle, 26 x 21cm
Nachlaß Povòrina
- Z 162** **Aufsteigende Formen***
50er Jahre, Kohle, 42 x 28,5cm
Nachlaß Povòrina
- Z 163** **Am Bach**
50er Jahre, Bleistift, 18 x 23cm
bez.u.li. 3/9 Marienbad, Am Bach
Nachlaß Povòrina
- Z 164** **Baum***
50er Jahre, Kohle, 35,5 x 30,5cm
Nachlaß Povòrina

5.5 Skizzenbücher

Sk 1 Skizzenblock 1

ab ca. 1912/13 verm. nicht kontinuierlich geführt, 17,3 x 11,1cm
49 Seiten, blaugrüner Karton mit schwarzem Rücken
innen gestempelt: Maison R. Charbo, 96 Boul du Montparnasse Paris
überwiegend Landschafts- und Porträtskizzen sowie Katzenstudien

Herauszuhebende Arbeiten:

- S.1 Häuser mit Brücke
- S.6 Landschaft mit weißer Katze (Pastell)
- S.12 Landschaft mit Haus (Aquarell)
- S.16 Katzen und Kopf von Friedrich Ahlers-Hestermann
- S.33 Häuser

Sk 2 Skizzenbuch 2

1915, 16,7 x 10,9cm
50 Seiten, dunkelgrüner Karton mit schwarzem Leinenrücken
Aufkleber (Innenseite): Le Franc & C, Paris
überwiegend Landschaftsskizzen u.a. aus Runkel /Lahn,
Porträtskizzen und Tierstudien (viele Vermerke zu Formaten,
Beleuchtung und Farbe)

Herauszuhebende Arbeiten:

- S.11 Frau an Wegekrenz
- S.19 Dächer
- S.34 (Rückseite) Interieur mit 2 Männern, Frau und Kind
- S.39 (Rückseite) Runkel mit Brücke und Ruine
- S.50 (Vor- und Rückseite) Vorzeichnung zu „Die Brücke“ (siehe Wv-Nr.G 10)

Sk 3 Skizzenbuch 3

ab 1918, 22 x 28,5cm
36 Seiten, beiger Karton, geheftet
vorne Aufdruck: A.S. Schutzmarke (mit Logo); Grösse 22 x 28,5cm
zahlreiche norddeutsche Landschaften, religiös-symbolistische Sujets,
Porträtskizzen

Herauszuhebende Arbeiten:

- S.15 Bäuerlicher Hof
- S.16 Elblandschaft
- S.17 Anbetung
- S.20-21 Aktskizze Povòrina
- S.29 Ornamentale Studie mit Blumen (vermutl. 20er Jahre)
- S.34-35 (jeweils Rückseite) Selbstporträt mit Symbolen (vermutl. 20er Jahre)
- S.36 Abstrahierende Kompositionen (vermutl. 20er Jahre)

- Sk 4 Skizzenbuch 4**
 um 1919, 27,2 x 21,2cm
 57 Seiten, beiger Karton
 vorne Aufdruck: A.S. Schutzmarke (mit Logo)
 Beschriftung: Hamburg - Blankenese (gute kl. Köpfe etc)
 überwiegend Landschafts- und Porträtskizzen
 lose Blätter einliegend, darunter 4 Skizzen zu „Solweias Lied“
Herauszuhebende Arbeiten:
 S.1 Obstschale
 S.6 Landschaft mit Brücke
 S.10 Skizze zu Gemälde „Valentina Barthel“ (siehe Wv.-Nr.G 30)
 S.27 Frauenbüste
 S.29 Skizze zu Gemälde „Alter Mann“ (siehe Wv.-Nr.G 31)
 S.39 Skizze zu Gemälde „Blankenese“ (siehe Wv.-Nr.G 22)
 S.44 Dächer und Bäume
- Sk 5 Skizzenbuch 5**
 frühe 20er Jahre, 14 x 11,3cm
 36 Seiten, grün marmoriert auf beiger Pappe
 mit Küstenlandschaften und Porträtskizzen, halbleer
Herauszuhebende Arbeiten:
 S.7 Sänger mit Gitarre
 S.16 Küstenlandschaft Ostsee
 S.22 Vier Köpfe
- Sk 6 Skizzenblock 6**
 1922, 11,8 x 18,3cm
 19 Seiten (zahlreiche Seiten entfernt), beiger Karton mit Leinenrücken
 auf Innenseite bez. Fischerhunde (22)
 Menschen-, Landschafts- und Tierskizzen
Herauszuhebende Arbeiten:
 S.11 (lose) Dörfliche Landschaft mit Bäuerin (bez. u. li. 1922 A. Povòrina)
 S.14 Dörfliche Szene mit Schubkarre
- Sk 7 Skizzenbuch 7**
 um 1922/23, 20 x 14,8cm
 69 Seiten, brauner Karton mit schwarzem Rücken
 immen mit Aufkleber G & W D [in Dreieck] Nr.1085, 80 Blatt 14 x 20cm
 Skizzen von Studienreise, vermutlich Süddeutschland
 viele Kompositionsstudien mit Menschen, ansonsten Landschaften und Tierskizzen
Herauszuhebende Arbeiten:
 S.12-15 4 Porträtskizzen, aufgestützt liegend, event. Künstlerkollegen

- S.41 Dorf mit Burgturm
 S.60 Frau mit Karren auf einer Dorfstraße

Sk 8 Skizzenbuch 8
 um 1923/24, 22 x 17,5cm
 54 Seiten, grüngraue Pappe genutet
 Rückseite: Prägestempel
 Skizzen von Studienreise Wertheim oder Hartheim
 überwiegend Landschaftsskizzen, Menschen- und Tierstudien
 lose Blätter einliegend: darunter Strandszene und Monogramme AP
Herauszuhebende Arbeiten:
 S.4 Mann im Boot
 S.20 Landarbeiter
 S.30 weibl. Porträtskizze (M. Galimberti?)
 S.34 Ortsansicht mit Brücke
 S.35 Stadtansicht mit Schloß
 S.47 Frau mit Säugling

Sk 9 Skizzenblock 9
 1924/25, 10,5, x 16,5cm
 55 Seiten, ohne Deckblatt, hinten beiger Karton
 Skizzen von Studienreise Süddeutschland 1924 und Ascona 1924/25
 Darstellungen: überwiegend Landschaften häufig mit Menschen sowie
 Porträts aus Ascona
Herauszuhebende Arbeiten:
 S.9 Skizze zu „Dorf mit Brücke“ (siehe Wv-Nr.G 45)
 S.17 Skizze zu „Dorflandschaft“ (siehe Wv-Nr.G 35)
 S.29 Wäscherinnen am Fluß
 S.31 Marianne Werefkin und junger Mann im Café
 S.34 Marianne Werefkin

Sk 10 Skizzenbuch 10
 1924/25, 19,4 x 14,8cm
 55 Seiten, braun mit Papprücken
 rücks. gespempelt: Leopold Hess, Kunstmaterialien, Berlin W.
 Genthiner Strasse 29
 meistens Skizzen von einer Studienreise in Süddeutschland event.
 auch Ascona, mit 4 Pastellzeichnungen; überwiegend Menschen und
 Tiere in Landschaften
Herauszuhebende Arbeiten:
 S.25 Kühe (Pastell)
 S.31 Felder und Bäume (Pastell)
 S.36 Wäscherinnen
 S.37 Landschaft mit Bergen (verm. im Tessin)

- Sk 11 Skizzenbuch 11**
 um 1925, 11 x 17cm
 34 Seiten, schwarze Pappe, geheftet
 vorne weiß beschriftet: Köpfe
 überwiegend Porträtskizzen aus Berlin, auch aus Cafés und Varietés
Herauszuhebende Arbeiten:
 S.8 Szene mit Frau am Klavier
 S.18 Dorf in den Bergen
 S.27 Zwei Zuschauerinnen
 S.30 Mann und Frau am Klavier
- Sk 12 Skizzenbuch 12**
 1927, 17,5 x 10,4cm
 45 Seiten, grau-grüner Karton mit grünem Rücken
 vorne mit Druck: Carnet Croquis; rücks. innen: Pour obtenir le même carnet demander le Carnet Croquis No 71, Canson & Montgolfier
 Skizzen vom Parisaufenthalt Mai 1927
 überwiegend Pariser Köpfe und einige Skizzen aus Museen
Herauszuhebende Arbeiten:
 S.2 Zwei Männer und eine Frau im Gespräch
 S.13 Zwei Frauen am Tisch
 S.31 Kompositionsskizze zu Blumenstilleben
 S.34 Zwei männliche Köpfe
- Sk 13 Skizzenbuch 13**
 um 1930, 13,3 x 17,5cm
 42 Seiten, hellblaue Pappdeckel mit Spiralbindung
 Aufkleber vorne: Couleurs pour les Arts, Architecture, L. Bourdillon, 56, Rue de Rennes. Paris
 2 Skizzen aus Museen, Aktzeichnungen, zahlreiche Landschaftsskizzen, Vorzeichnungen zu abstrahierenden Bildern
Herauszuhebende Arbeiten:
 S.6 koloriertes Obststilleben
 S.32 Skizze zu „Schaf und Geräte“ 8(siehe Wv.-Nr.V 38)
- Sk 14 Skizzenbuch 14 (einzelne Seiten)**
 1944, 23 x 18cm
 14 Seiten, unterschiedliche Techniken (Bleistift, Ölkreide etc.)
 überwiegend florale Motive
Herauszuhebende Arbeiten (ohne Seitenzahlen):
 Äste und Blätter
 Wachsendes
 Verschlungenes

Ausrisse aus Skizzenbüchern

- Sk 15** **Skizzen aus Belgien**
(überwiegend Strand- und Porträtskizzen; 11 Seiten, teilw. beidseitig bemalt)
um 1928, Bleistift, 10 x 16,5cm
Nachlaß Povòrina
- Sk 16** **Skizzen aus Paris**
(überwiegend Porträtskizzen; 10 Seiten)
30er Jahre, Bleistift, 9,5 x 17,5cm
Nachlaß Povòrina
- Sk 17** **Skizzen von Katzen**
(13 Seiten, aus verschiedenen Skizzenbüchern)
o.J., Bleistift, verschiedene Formate und Papiere
Nachlaß Povòrina
- Sk 18** **Porträtskizzen aus Fischerhude**
(9 Seiten, aus verschiedenen Skizzenbüchern)
um 1945, Bleistift, verschiedene Formate und Papiere
Nachlaß Povòrina
- Sk 19** **Diverse Porträtskizzen**
(19 Seiten, teilweise beidseitig bemalt, aus verschiedenen Skizzenbüchern)
20er Jahre, verschiedene Techniken, verschiedene Formate und Papiere
Nachlaß Povòrina
- Sk 20** **Diverse Strandszenen (Ostsee)**
(6 Seiten, aus verschiedenen Skizzenbüchern)
40/ 50er Jahre, verschiedene Techniken, verschiedene Formate und Papiere
Nachlaß Povòrina
- Sk 21** **Diverse Tierstudien**
(6 Seiten, aus verschiedenen Skizzenbüchern)
o.J., verschiedene Techniken, verschiedene Formate und Papiere
Nachlaß Povòrina
- Sk 22** **Diverse Landschaftsskizzen**
(5 Seiten, aus verschiedenen Skizzenbüchern)
50er Jahre, verschiedene Techniken, verschiedene Formate und Papiere
Nachlaß Povòrina

- Sk 23** **Zwei Landschaften mit Booten**
(2 Seiten)
o.J., Mischtechnik, verschiedene Formate
Nachlaß Povòrina
- Sk 24** **Diverse Skizzen Stilleben / Naturales**
(22 Seiten, aus verschiedenen Skizzenbüchern)
40/50er Jahre, verschiedene Techniken, verschiedene Formate und
Papiere
Nachlaß Povòrina
- Sk 25** **Diverse Porträtskizzen**
(5 Seiten, aus verschiedenen Skizzenbüchern)
40/50er Jahre, verschiedene Techniken, verschiedene Formate und
Papiere
Nachlaß Povòrina
- Sk 26** **Diverse Landschaftsskizzen**
(6 Seiten, aus verschiedenen Skizzenbüchern)
o.J., Bleistift, verschiedene Formate und Papiere
Nachlaß Povòrina
- Sk 27** **Drei abstrakte Zeichnungen**
April 1963, Bleistift u. Kugelschreiber, 21 x 14,5cm
rücks. von F.A.-H. bez. "Schuras letzte Zeichnungen, Mitte April 63"
Nachlaß Povòrina
- Sk 28** **Skizzen in Paul Wassilys „Buch der Künstlerfreunde“, Kunsthalle
Kiel**
17.8.1931 Abstrakte Komposition
12.6.1933 „Zwei Formen vereint“
September 1935 „Adler“

5.6 Collagen

- C 1 Collage mit schwarzer Katze***
20er Jahre, versch. Papiere, Stanniol, Tusche, 44 x 31cm
Nachlaß Povòrina
- C 2 Auf blauem Grund**
30er Jahre, versch. Papiere, Mischtechnik, 19 x 23,5cm
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.5
- C 3 Stilleben mit Blättern***
30er Jahre, versch. Papiere, Stanniol, Mischtechnik, 27 x 35cm
Nachlaß Povòrina
- C 4 Auf rosa Grund**
1959, versch. Papiere, Stanniol, Pastell, 38 x 25cm
Nachlaß Povòrina
- C 5 Die rosa Feder**
1959, versch. Papiere, Stanniol, Bänder, Pastell, 49 x 34cm
Nachlaß Povòrina
- C 6 Kleiner Blumenstrauß**
1959, versch. Papiere, Stanniol, Mischtechnik/grauem Papier, 42 x 30cm
Nachlaß Povòrina
- C 7 Blumenstrauß auf schwarz***
um 1959, versch. Papiere, Stanniol, Mischtechnik/schwarzem Papier, 38,5 x 13,5cm
Privatbesitz Hamburg
- C 8 Treuer Hund**
1959, versch. Papiere, Stanniol, Plastik/schwarzem Papier, 47 x 29,5cm
rücks. bez. „Treuer Hund -59, Povòrina 59“
Nachlaß Povòrina
- C 9 Wehendes in der Nacht**
1959, versch. Papiere, Stanniol/schwarzer Pappe, 48,5 x 34cm
rücks. bez. „Wehendes in der Nacht, Povòrina 59“
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.8
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.74

- C 10** **Es wünscht**
1960, versch. Papiere, Stanniol, Plastik etc./schwarzem Papier, 23 x 29,5cm
rücks. bez. „Es wünscht“ Povòrina -60
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.21
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- C 11** **Auf Schwarz I**
um 1960, versch. Papiere, Blätter, Federn, Pastell, 53 x 36cm
Nachlaß Povòrina
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.77
- C 12** **Auf Schwarz II**
um 1960, versch. Papiere u. Stanniol/schwarzem Papier, 47,5 x 32,5cm
Nachlaß Povòrina
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.19
- C 13** **Mysterium der Tiere**
um 1960, versch. Papiere, Pastell/Pappe, 30 x 21cm
Nachlaß Povòrina
Erholungshaus Leverkusen 1961, Kat.Nr.88
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.28
- C 14** **Rosa auf schwarzem Grund***
um 1960, versch. Papiere, Stanniol, Pastell, 48 x 34cm
Nachlaß Povòrina
- C 15** **Dunkle Erscheinung**
um 1960, versch. Papiere, Stanniol, Pastell, 53 x 39cm
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.13
- C 16** **Schwarze Maske**
um 1960, versch. Papiere, Stanniol, Plastik, Aquarell/schwarzem Papier 44 x 33cm
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.22
- C 17** **Russischer Tänzer**
um 1960, versch. Papiere, Stanniol/schwarzem Papier, 48 x 34cm
Nachlaß Povòrina
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.26
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002

- C 18 Dunkle Federn**
1960, versch. Papiere, Federn u. Pastell/beigem Papier, 17,8 x 24cm
rücks. bez. B VI Povòrina, „Dunkle Federn“ 60
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.44
- C 19 Im Mondschein**
um 1960, versch. Papiere, Plastik/schwarzer Pappe, 40 x 16cm
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.18b
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- C 20 Die braune Feder***
um 1960, versch. Papiere, Plastik, Gewebe, Feder/Pastell grundiertem
Papier, 27,2 x 19,5cm
Nachlaß Povòrina
- C 21 Gegensätze**
um 1960, versch. Papiere, Stanniol, Mischtechnik/beigem Papier, 31,5
x 21cm
bez. u. re. A.P., rücks. bez. „Gegensätze, B7, Povòrina“
Nachlaß Povòrina
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.23
- C 22 Der Baum***
um 1960, Stanniol, Rinde, Feder etc./Wellpapier, 32 x 15cm
Nachlaß Povòrina
- C 23 Waldboden***
um 1960, Blätter, Rinde, Feder etc./Pastell grundierter Pappe, 21 x
27cm
Nachlaß Povòrina
- C 24 Blau befiedert**
(bez. auch: „Blau, befiedert“)
um 1960, versch. Papiere, Stanniol, Federn, Pastell, 50 x 39cm
bez. u. li. A.P.
Privatbesitz Paris
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.31
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.17
- C 25 Im Herbst**
um 1960, 48 x 32,5cm, versch. Papiere, Pastell
bez. u. re. A.P.
Privatbesitz Paris
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.27

- C 26 Blühendes Wasser**
um 1960, versch. Papiere, Stanniol, Pastell, 57 x 44cm
bez. u. re. Povòrina
Nachlaß Povòrina
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.20
- C 27 Blühendes***
um 1960, versch. Papiere, Feder, Pastell, 51 x 36cm
Nachlaß Povòrina
- C 28 Lila Wesen in grünem Wasser**
um 1960, versch. Papiere, Stanniol, Pastell, 49 x 39cm
Nachlaß Povòrina
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.21
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.25
- C 29 Goldener Tierkopf**
um 1960, versch. Papiere, Stanniol, 49 x 35cm
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.7
- C 30 Hell**
um 1960, versch. Papiere, Stanniol, Pastell, 41 x 29,5cm
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.17
- C 31 Tanz***
um 1960, versch. Papiere, Pastell, 57 x 45cm
Nachlaß Povòrina
- C 31a Variation „Tanz“ ***
1961, versch. Papiere, Stanniol, Pastell
Privatbesitz Staufen
- C 32 Petit Caprice**
um 1960, versch. Papiere, Plastik, Mischtechnik, 16,5 x 10,5cm
rücks. bez. „Petit Caprice“ B IV Povòrina
Nachlaß Povòrina
- C 33 Chambre séparé**
um 1960, versch. Papiere, Stanniol/rosa Pappe, 35 x 22,5cm
Privatbesitz Münster
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.18
- C 34 Tanz**
um 1960, versch. Papiere, Stanniol/Pastell grundierter Preßpappe, 40 x 30cm

rücks. bez. „A. Povòrina Tanz“
 Nachlaß Povòrina
 Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.12
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.78

- C 35 Aufschwung**
 um 1960, versch. Papiere, Stanniol, Mischtechnik/grundiertem Papier,
 47 x 33cm
 bez. u.li. -Aufschwung-
 Nachlaß Povòrina
 Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.34
- C 36 Nachdenklicher König**
 um 1960, versch. Papiere, Plastik, Stanniol/beigem Papier, 51 x 34cm
 Nachlaß Povòrina
 Erholungshaus Leverkusen 1961, Kat.Nr.86, Abb.
 Berlin, Haus am Waldsee 1961, Kat.Nr.26, Abb.
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.75
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.28
- C 37 Rotes Wesen schaukelt im gelben Mond**
 um 1960, versch. Papiere und Stanniol/silber grundiertem Papier, 60 x
 46cm
 bez.u.li. A. Povòrina
 Nachlaß Povòrina
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.22
 Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.1
- C 38 Malaiischer Dolch**
 um 1960, versch. Papiere, Pastell/gelbem Papier, 31 x 23cm
 Nachlaß Povòrina
- C 39 Fluß und Gitter**
 um 1960, versch. Papiere und Gewebe/gelbem Papier, 30 x 21cm
 Nachlaß Povòrina
 Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.33
- C 40 Auf gelbem Grund***
 um 1960, versch. Papiere, Stanniol/gelbem Papier, 13,5 x 9cm
 Nachlaß Povòrina
- C 41 Scherzo in blau und gold**
 um 1960, versch. Papiere, Bänder, Stanniol/zerknülltem Papier, 50 x
 35cm
 Nachlaß Povòrina
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.30

- C 42 Im Sonnenlicht***
um 1960, versch. Papiere, Bänder, Plastik/zerknicktem Papier, 49,5 x 35cm
Nachlaß Povòrina
- C 43 Flug***
um 1960, versch. Papiere, Faden, Klebstoff/Pastell grundierter Pappe, 10,5 x 7,5cm
Nachlaß Povòrina
- C 44 Zersprühend***
um 1960, versch. Papiere, Fäden, Klebstoff/Pastell u. Bleistift grundiertem Papier, 15,5 x 9cm
Nachlaß Povòrina
- C 45 Einsame Blume**
um 1960, versch. Papiere, Cellophan, Feder/gerissenem Papier, 22,5 x 34cm
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg (Inv.Nr.Glgb XIII 778)
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.79
- C 46 Alice in Wonderland**
um 1960, versch. Papiere, Pappe, Metall etc., 25,5 x 33cm
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg (Inv.Nr.Glgb XIII 779)
- C 47 Fahle Blätter**
um 1960, 41 x 27cm, versch. Papiere, Pastell, Aquarell/beiger Pappe, 40 x 27cm
Nachlaß Povòrina
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.16
Galerie 1 Haspa, Hamburg 2002
- C 48 Geisterbaum**
um 1960, versch. Papiere/Pappe, 21,5 x 13,5cm
von T.A.-H. rücks. bez. aus den Miniaturen B IX ,Geisterbaum
Nachlaß Povòrina
- C 49 Zersprühend**
um 1960, versch. Papiere, Stanniol, Pastell, 50 x 32,5cm
Nachlaß Povòrina
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.25
- C 50 Aufsteigendes**
um 1960, versch. Papiere, Plastik und Stanniol/grauem Papier (mit Pastell hellblau grundiert), 49 x 35cm
Nachlaß Povòrina
Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.33

Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.29

- C 51 Aufsteigendes Blau***
um 1960, versch. Papiere (teilweise bemalt), Plastik/Papier, 38 x 25cm
Nachlaß Povòrina
- C 52 Auf Blaugrün**
um 1960, versch. Papiere/blaugrün grundiertem Papier, 38 x 49cm
Privatbesitz München
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.73, Abb.
- C 53 Miniatur**
1961, versch. Papiere, Stanniol, 8 x 6,5cm (oval)
rücks. bez. BI „Miniatur“ -61 Povòrina
Nachlaß Povòrina
- C 54 Miniatur II***
um 1961, verschiedene Papiere/blau grundiertem Papier, 15 x 10,5cm
Privatbesitz Hamburg
- C 55 Wegwehendes**
1961, versch. Papiere, Stanniol, 21 x 9,8cm
rücks. bez. Povòrina, „Wegwehendes“, Aug.-61
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.36
- C 56 Mysterium der Nacht**
1961, versch. Papiere, Stanniol/blau beschichteten Papier
24,5 x 22,5cm
rücks. bez. X.61
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.30
- C 57 Trauriger Clown**
1961, versch. Papiere, 37 x 30cm
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.20
- C 58 Nacht-Blume**
1961, versch. Papiere, Stanniol/blauem Gewebe, 15 x 9,5cm
rücks. bez. Nacht-Blume -61
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.37
- C 59 Wind***
um 1961, versch. mit Bleistift bemalte Papiere, Federn, Fruchtschale,
21 x 15cm

Nachlaß Povòrina

- C 60** **Silbriges**
um 1961, versch. Papiere, Rasierklinge, 14,8 x 8,5cm
rücks. bez. „Silbriges“ II B Povòrina
Nachlaß Povòrina
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.45
- C 61** **Tänzer***
1962, versch. Papiere, Stanniol/mit Farbe und Glitter grundierter
Pappe (Einladungskarte zur Verleihung des Berliner Kunstpreises
1962), 17,5 x 11,5cm
Nachlaß Povòrina
- C 62** **Glitzernd**
1962, versch. Papiere, Stanniol/mit Mischtechnik u. Glitter
grundiertem Wellpapier, 16 x 14,5cm
rücks. bez. „B V Glitzernd, Povòrina, Frühjahr –62“
Nachlaß Povòrina
- C 63** **Gelber Vogel***
um 1962, versch. Papiere, Plastik, Stanniol/Wellpaper, 17 x 16,5cm
Nachlaß Povòrina
- C 64** **Der treue Hund**
1962, versch. Papiere, Stanniol, 38 x 31cm
rücks. bez. „Der treue Hund, Jan.-Febr. 62“
Nachlaß Povòrina
- C 65** **Zwischen Himmel und Wasser***
(vermutl. Entwurfsarbeit für Glasfenster)
um 1962, versch. Papiere, Plastik, Stanniol, 32,5 x 29cm
Nachlaß Povòrina

5.7 Plakate/Plakatentwürfe

- Pl 1** **Einladung zu einem Fest in Wjatka**
 1913, handkolorierter Druck, 73 x 62cm
 bez. u. li. A.K., m. r. 6. XI 913
 Nachlaß Povòrina
- Pl 2** **Einladung zu einem Fest in Wjatka (mit russischem Text)**
 1913, handkolorierter Druck, 73 x 107cm, bez. u. li. A.K., m. r. 6. XI
 913
 Nachlaß Povòrina
- Plakat für das Pariser Café „Chat Perché“ (5 Abzüge)**
- Pl 3** **Chat Perché I**
 (aufgezogene schwarze Fassung)
 1938, schwarz gedruckter Linolschnitt, 31 x 25cm (Blattgröße)
 bez. u. re. A. Povòrina, rücks. bez. Plakat für eine Galerie in Paris,
 Povòrina -38
 Nachlaß Povòrina
- Pl 4** **Chat Perché II**
 (aufgezogene blaue Fassung)
 1938, blau gedruckter Linolschnitt, 34 x 25,5cm (Blattgröße)
 bez. u. re. Für Chaté-Imprimerie, Edition etc. -Paris
 Nachlaß Povòrina
- Pl 5** **Chat Perché III**
 (2. blaue Fassung)
 1938, blau gedruckter Linolschnitt, 32,5 x 28,5cm (Blattgröße)
 Nachlaß Povòrina
- Pl 6** **Chat Perché IV**
 (grüne Fassung)
 1938, grün gedruckter Linolschnitt, 33 x 27cm (Blattgröße)
 Nachlaß Povòrina
- Pl 7** **Chat Perché V**
 (graue Fassung)
 1938, grau gedruckter Linolschnitt auf schwarzem Papier, 35 x 28cm
 (Blattgröße)
 Nachlaß Povòrina

PI 8 **Plakatentwurf für den Deutschen Künstlerbund (Berlin 1951)**
(Wettbewerb)
1951, Mischtechnik, 84 x 60cm
Nachlaß Povòrina

5.8 Kunsthandwerk

- K 1** **Holzvase nach einem Entwurf Povòrinas***
1913, Höhe 26,2cm, gedrechselt, geschnitzt, bemalt
entstanden in Wjatka
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
- K 2** **Gefäß aus Birkenrinde nach einem Entwurf Povòrinas***
1913 Höhe 26cm, Durchmesser 11cm, bemalt
entstanden in Wjatka
Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg
- K 3-10** **Dekorentwürfe für russische Ostereier***
(8 Zeichnungen aus Wjatka)
1913, Mischtechnik, 17,2 x 11,5cm
Nachlaß Povòrina

5.9 Stoffdrucke

a) Drucke auf Stoff

- St 1 Gestickter Vogel***
nach 1930, Stickbild, verschiedene Garne auf Seide, 15,5 x 27,5cm
Nachlaß Povòrina
- St 2 Brieftaube I***
nach 1935, Linolschnitt, Probedruck in Braun auf Leinen, 10,5 x 14,5cm
(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 3 Brieftaube II***
nach 1935, Linolschnitt, Probedruck in Braun auf Leinen, 10,5 x 14,5cm
(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 4 Fabelwesen (afrikanisch)***
nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Braun auf Seide, 16 x 13cm
Nachlaß Povòrina
- St 5 Afrikanische Motive I***
Kombination von 6 verschiedenen Einzelmotiven
nach 1935, Linolschnitt, Probedruck in Braun auf Leinen, 36,5 x 41cm
(Linolplatten teilweise erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 6 Afrikanische Motive II***
Kombination von 7 verschiedenen Einzelmotiven
nach 1935, Linolschnitt, Probedruck in Braun auf Leinen, 37,5 x 53,5cm
(Linolplatten teilweise erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 7 Mythologische Figur mit Fisch I***
nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Blau auf Wolle, 18,5 x 19cm
Nachlaß Povòrina
- St 8 Mythologische Figur mit Fisch II***
nach 1935, Linolschnitt, Probedruck in Rot auf Leinen, 29 x 10,5cm
(Linolplatte erhalten)

Nachlaß Povòrina

- St 9 Ornament mit zwei Tierköpfen***
 nach 1935, Linolschnitt, vierfacher Probedruck in Blau auf Leinen, 23,5 x 28,5cm
 (Linolplatte erhalten)
 Nachlaß Povòrina
- St 10 Probedruck Ornament mit zwei Tierköpfen***
 nach 1935, Linolschnitt, Probedruck in Schwarz auf Leinen, 9,5 x 10,5cm
 Nachlaß Povòrina
- St 11 Fabelwesen***
 nach 1935, Linolschnitt, Probedruck in Schwarz auf Chiffon, 14 x 24cm
 (Linolplatte erhalten)
 Nachlaß Povòrina
- St 12-13 Fabelwesen 2-3***
 Probedrucke in unterschiedlichen Farben, Materialien und Größen
 Nachlaß Povòrina
- St 14 Im Wasser***
 nach 1935, Linolschnitt, zweifacher Rapport, Probedruck in Hell- und Dunkelgrün auf Rips, 54 x 38cm
 Nachlaß Povòrina
- St 15 Tischset Gartenmotive***
 nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Blau auf Leinen, 27,5 x 35cm
 (Linolplatte erhalten, auf Holz aufgezogen)
 Nachlaß Povòrina
- St 16-18 Tischset Gartenmotive Fassung 2-4***
 fertiggestellte Sets in unterschiedlichen Farben, Materialien und Größen
 Nachlaß Povòrina
- St 19-24 Tischset Gartenmotive Fassung 5-10***
 Probedrucke bzw. nicht fertiggestellte Sets in unterschiedlichen Farben, Materialien und Größen
 Nachlaß Povòrina
- St 25 Tischset Gartenmotive als Läufer***
 nach 1935, Linolschnitt, zweifacher Rapport, gedruckt in Grün auf Leinen, 32 x 76cm

(Linolplatte erhalten, auf Holz aufgezogen)
Nachlaß Povòrina

- St 26-27 Zwei Servietten zu Tischset Gartenmotive***
(Separierte Tiermotive aus dem Tischset)
nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Grün auf Leinen, 23 x 23cm
Nachlaß Povòrina
- St 28 Tischset Hommage an Rissen**
nach 1935, Linolschnitt, Probedruck in Rot auf Leinen, 42 x 24cm
Nachlaß Povòrina
- St 29 Läufer Hommage an Rissen**
nach 1935, Linolschnitt, zweifacher Rapport, beidseitig bedruckt,
Probedruck in Rot und Blau auf Leinen, 33 x 76cm
Nachlaß Povòrina
- St 30 Tischset Biomorphe Formen***
nach 1935, Linolschnitt, vierfacher Motivprobedruck in Blau und
Dunkelviolett auf Nesselstoff, 33,5 x 46cm
Nachlaß Povòrina
- St 31 Biomorphe Formen***
nach 1935, Linolschnitt, Probedruck in Blau und Violett auf
Baumwolle, zweifacher Rapport, 16,5 x 31cm
Nachlaß Povòrina
- St 32 Tischdecke mit Tierornamenten***
nach 1935, Linolschnitt, mehrfacher Rapport in Braun auf Seide, 77 x
49cm
(Linolplatte erhalten, 4 Ornamente umfassend)
Nachlaß Povòrina
- St 33 Deckchen mit Vogelornamenten***
nach 1935, Linolschnitt, beidseitig bedruckt in Schwarz auf
Baumwolle, 34,5 x 15,5cm
(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 34-35 Deckchen mit Vogelornamenten* 2-3**
Probedrucke bzw. nicht fertiggestellte Deckchen in unterschiedlichen
Farben, Materialien und Größen
Nachlaß Povòrina
- St 36 Tischdecke mit vier verschiedenen Ornamenten***
nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Blau auf Seide, 44 x 39cm

(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina

- St 37 Schmetterlings-Ornamente***
nach 1935, Linolschnitt, nicht fertiggestellte Decke gedruckt in Blau auf Seide, 60 x 52cm
Nachlaß Povòrina
- St 38 Tischdecke Äste und Blüten***
(stark verblichen durch Waschen)
nach 1935, Linolschnitt, vierfacher Motivdruck in Braun und Rot auf Baumwolle, 93 x 80cm
Nachlaß Povòrina
- St 39-40 2 Tischsets Äste und Blüten***
nach 1935, Linolschnitt, nicht fertiggestellte Sets gedruckt in Braun und Rot auf Baumwolle, 34 x 43cm
Nachlaß Povòrina
- St 41 Schal mit Vogelornamenten***
nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Blau und Dunkelrot auf Chiffon, 30 x 96cm
Nachlaß Povòrina
- St 42 Schal mit abstrakten Ornamenten***
nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Blau und Braun auf Seide, 36,5 x 93cm
Nachlaß Povòrina
- St 43 Schal mit geometrischer Bordüre (Rauten)***
nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Schwarz auf Seide, 21 x 109cm
(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 44 Geometrische Bordüre (Rauten)***
nach 1935, Linolschnitt, Probedruck in Braun auf Baumwolle, 24 x 37cm
(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 45 Schal mit pflanzlichen Ornamenten in Ovalen***
nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Gelb und Rot auf Chiffon, 112 x bis zu 39cm (Schal wird zu den Enden hin breiter)
Nachlaß Povòrina

- St 46 Schal mit Augenornament***
nach 1935, mit Stofffarbe kolorierter Linolschnitt, gedruckt in Blau und Rot auf Seide, 20 x 93cm
(Linolplatte erhalten, auf Holz aufgezogen)
Nachlaß Povòrina
- St 47 Taschentuch mit Augenornament***
nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Rot auf Battist, 26 x 25,5cm
(Linolplatte erhalten, auf Holz aufgezogen)
Nachlaß Povòrina
- St 48 Zierband mit Blättern (Damenkrawatte)***
nach 1935, Holzschnitt, gedruckt in Rot und Schwarz auf Chiffon, 4 x 94cm
(Druckstöcke erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 49 Zierband mit Blättern (Damenkrawatte) 2***
fertiggestelltes Band, gedruckt in Rot und Blau auf Seide
(Druckstöcke erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 50-51 Zierband mit Blättern (Damenkrawatte)3-4***
Probedrucke bzw. nicht fertiggestellte Bänder in unterschiedlichen Farben, Materialien und Größen, teilweise mit Versatz der Muster
(Druckstöcke erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 52 Zierband mit abstrakten Ornamenten (Damenkrawatte)***
nach 1935, Holzschnitt, gedruckt in Blau, Rot und Gelb auf Seide, zweifacher Rapport, 5,5 x 104cm
Nachlaß Povòrina
- St 53 Zierband mit abstrakten Ornamenten (Damenkrawatte)2***
nach 1935, Holzschnitt, nicht fertiggestelltes Band gedruckt in Blau und Dunkelrot auf Chiffon, 5 x 96cm
(Druckstöcke erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 54-61 Zierbänder mit abstrakten Ornamenten 3-9***
Probedrucke in unterschiedlichen Farben, Materialien und Größen
(Druckstöcke erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 62 Bäffchen mit rundem Ornament***
nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Rot auf Leinen, 25 x 10cm

(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina

- St 63 Untersetzer mit runden Ornamenten***
nach 1935, Linolschnitt, dreifacher Motivdruck in Blau auf Wolle,
Durchmesser 18,5cm
(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 64 Taschentuch mit geometrischer Bordüre***
nach 1935, Linolschnitt, gedruckt in Schwarz auf Chiffon, 27,5 x
27,5cm,
Nachlaß Povòrina
- St 65-66 Taschentuch mit geometrischer Bordüre 2-3***
fertiggestellte Taschentücher in unterschiedlichen Farben, Materialien
und Größen
Nachlaß Povòrina
- St 67 Taschentuch mit geometrischer Bordüre 4***
Probedruck in Schwarz auf Chiffon
Nachlaß Povòrina
- St 68 Tuch mit Bordüre aus Strichen und Kreisen***
nach 1935, Holzschnitt, gedruckt in Braun auf Baumwolle, 56 x 56cm
(Druckstöcke teilweise erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 69 Kleines Tuch mit Bordüre aus Strichen und Kreisen***
nach 1935, Holzschnitt, gedruckt in Rotbraun auf Leinen, 37,5 x
37,5cm
(Druckstöcke teilweise erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 70 Bordürendruck mit Strichen und Kreisen im Rapport (Breite)***
nach 1935, Holzschnitt, Probedruck in Blau auf Baumwolle, 40 x
23,5cm
(Druckstöcke teilweise erhalten)
Nachlaß Povòrina

b) Probedrucke und Entwurfsskizzen für Stoffe auf Papier

- St 71** **Probedruck „Afrikanisches Motiv mit Köpfen“* (siehe Wv-Nr.St 5-6)**
nach 1935, Linolschnitt, 51,5 x 24cm
Nachlaß Povòrina
- St 72** **Probedruck „Afrikanische Motive“* (siehe Wv-Nr.St 5-6)**
Kombination von 6 verschiedenen Einzelmotiven
nach 1935, Linolschnitt, 86 x 30,5cm
Nachlaß Povòrina
- St 73** **Probedruck „Mythologische Figur mit Fisch“*(siehe Wv-Nr.St 7-8)**
nach 1935, Linolschnitt/Seidenpapier, 19,5 x 14cm
Nachlaß Povòrina
- St 74-79** **Sechs Probedrucke „Ornament mit zwei Tierköpfen“*(siehe Wv-Nr.St 9)**
(unterschiedlicher Rapport, verschiedene Farben)
nach 1935, Linolschnitt, unterschiedliche Formate
Nachlaß Povòrina
- St 80** **Probedruck „Fabelwesen“* (siehe Wv-Nr.St 11-13)**
nach 1935, Linolschnitt, 19 x 13cm
Nachlaß Povòrina
- St 81-82** **Zwei Probedrucke „Im Wasser“* (siehe Wv-Nr.St 14)**
nach 1935, Linolschnitt, 25 x 35cm
Nachlaß Povòrina
- St 83** **Entwurfsskizze „Biomorphe Formen“* (siehe Wv-Nr.St 30-31)**
(Bleistiftskizze mit Anordnung des Motivs für Stoffgestaltung)
nach 1935, Bleistift, 14,3 x 28cm
Nachlaß Povòrina
- St 84** **Probedruck „Biomorphe Form“* (siehe Wv-Nr.St 30-31)**
(zweifarbiger Druck, ausgeschnitten und aufgeklebt)
nach 1935, Linolschnitt, 19,5 x 19,5cm
Nachlaß Povòrina
- St 85-86** **Zwei Probedrucke „Tischdecke mit Tierornamenten“*(siehe Wv-Nr.St 32)**
(Proben mit dem Rapport des Musters, verschiedene Formate)
nach 1935, Linolschnitt
Nachlaß Povòrina

- St 87-88** **Zwei Probedrucke „Deckchen mit Vogelornamenten“* (siehe Wv-Nr.St 33-35)**
nach 1935, Linolschnitt, unterschiedliche Formate
Nachlaß Povòrina
- St 89** **Probedruck ein Ornament von der „Tischdecke mit vier verschiedenen Ornamenten“* (siehe Wv-Nr.St 36)**
nach 1935, Linolschnitt/Seidenpapier, 17,5 x 16,5cm
Nachlaß Povòrina
- St 90** **Vorzeichnung „Tischset Äste und Blüten“* (siehe Wv-Nr.St 39-40)**
nach 1935, Bleistift, Kohle, Aquarell, 40,2 x 54cm
Notiz o.re. „im Masse unserer Hingabe werden wir regiert“
Nachlaß Povòrina
- St 91-96** **Sechs Probedrucke „Tischset Äste und Blüten“* (siehe Wv-Nr.St 39-40)**
(verschiedene Farben und leichte Abweichungen bei den Maßen)
nach 1935, Linolschnitt, ca. 34,5 x 44,5cm
Nachlaß Povòrina
- St 97-98** **Zwei Probedrucke „Schal mit abstrakten Ornamenten“* (siehe Wv-Nr.St 42)**
nach 1935, Linolschnitt, unterschiedliche Formate
Nachlaß Povòrina
- St 99** **Probedruck „Geometrische Bordüre (Rauten)“* (siehe Wv-Nr.St 43-44)**
nach 1935, Linolschnitt, 25,5 x 26,5cm
Nachlaß Povòrina
- St 100-101** **Zwei Probedrucke „Pflanzliche Ornamente in ovalen Formen“* (siehe Wv-Nr.St 45)**
(Zweifarbiger Druck, Farben gekontert, ein Druck oval ausgeschnitten)
nach 1935, Linolschnitt, unterschiedliche Formate
Nachlaß Povòrina
- St 102** **Probedruck „Taschentuch mit Augenornamenten“* (siehe Wv-Nr.St 46-47)**
nach 1935, mit Aquarell kolorierter Linolschnitt, 24 x 24cm
Nachlaß Povòrina

- St 103** **Probedruck „Rundes Ornament“* (siehe Wv-Nr.St 62-63)**
nach 1935, Linolschnitt, 16 x 13cm
Nachlaß Povòrina
- St 104** **Probedruck „Taschentuch mit geometrischer Bordüre“*(siehe Wv-Nr.St 64-67)**
nach 1935, Linolschnitt, 28,5 x 28,7cm
Nachlaß Povòrina
- b) Probedrucke und Entwürfe von nicht erhaltenen Stoffen**
- St 105** **Probedruck rundes abstraktes Ornament***
nach 1935, Linolschnitt, 40,5 x 30cm
Nachlaß Povòrina
- St 106** **Entwurfszeichnung abstraktes Ornament mit Händen***
nach 1935, Pastell, 49,5 x 35cm
Nachlaß Povòrina
- St 107** **Probedruck abstraktes Ornament mit Händen***
nach 1935, Linolschnitt, 40 x 33cm
(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 108** **Probedruck Drachenornament***
nach 1935, Linolschnitt, 20,5 x 21,5cm
Nachlaß Povòrina
- St 109** **Probedruck Taschentuch mit Tierornamenten***
nach 1935, Linolschnitt, 25,5 x 25cm
(Linolplatte erhalten, auf Holz aufgezogen)
Nachlaß Povòrina
- St 110** **Probedruck Aufsteigendes***
nach 1935, Linolschnitt, 46,5 x 31,5cm
Nachlaß Povòrina
- St 111** **Probedruck Vogel und Fisch***
nach 1935, Linolschnitt, mit Mischtechnik nachgebesselter Druck,
24,5 x 34cm
Nachlaß Povòrina
- St 112** **Entwurfszeichnung Zwei Wesen in Gelb und Schwarz***
nach 1935, Aquarell, Bleistift, 15 x 21cm
Nachlaß Povòrina

- St 113 Probedruck Weißer Berg***
nach 1935, Linolschnitt, 28 x 22cm
(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 114 Blätter I (rote Fassung)***
1941, kolorierter Linolschnitt, 17,5 x 15cm
Nachlaß Povòrina
- St 115 Blätter II (grüne Fassung)***
1941, kolorierter Linolschnitt, 17,5 x 14,5cm
Nachlaß Povòrina
- St 116 Blätter III (blau-rote Fassung)***
1941, kolorierter Linolschnitt, 21 x 14,5cm
bez.u.li. 10.10.41
Nachlaß Povòrina
- St 117 Probedruck Band mit dreieckigen Formen***
nach 1935, Linolschnitt, 43,3 x 12cm
(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 118 Entwurfszeichnung Tischset mit mythologischen Tiermotiven***
nach 1935, Bleistift/Pergament, 38,2 x 50,5cm
Nachlaß Povòrina
- St 119 Probedruck Tischset mit mythologischen Tiermotiven***
nach 1935, Linolschnitt, 50 x 62cm
Nachlaß Povòrina
- St 120 Entwurfszeichnung Bordüre mit Buchstaben***
nach 1935, Mischtechnik, 24,5 x 18cm
Nachlaß Povòrina
- St 121-122 Zwei Probedrucke Ornamente auf kariertem Grund***
nach 1935, Linolschnitt, ca. 20 x 28cm
(Linolplatte erhalten)
Nachlaß Povòrina
- St 123 Musterentwurf nierenförmige Ornamente***
nach 1935, Aquarell, Tusche, Bleistift/Pergament, 35 x 27cm
bez.u.re. Entwurf-Skizze
Nachlaß Povòrina

St 124 **Musterentwurf Ying-Yang***
nach 1935, Mischtechnik, 58 x 74cm
Nachlaß Povòrina

5.10 Verschollene Arbeiten

a) Gemälde und Mischtechniken

- V 1 Torbogen mit Frau in Rückenansicht***
1910, Ölbild (Foto erhalten)
bez. u. re. A. Povòrina 1910
- V 2 Tor**
um 1915 (Foto erhalten)
Ausstellung Hamburgischer Künstler, Frauenkünstlerhilfe 1915, Galerie Commeter, Hamburg
Literatur:
Anton Lindner, Wohlfahrts-Kunstaussstellung der Hamburger Künstlerhilfe bei Commeter, in: Neue Hamburger Zeitung 1915
- V 3 Maler in Rückenansicht vor Staffelei***
1916/17, Ölbild (Foto erhalten)
(Foto rücks. datiert)
- V 4 Landschaft Blankenese (Spritzenhaus)**
1917/18
Neue Gruppe Hamburg 1918, Galerie Commeter
- V 5 Landschaft Blankenese (Strand mit Bäumen)**
1917/18
Neue Gruppe Hamburg 1918, Galerie Commeter
- V 6 Landschaft Blankenese (Kleine Treppe)**
1917/18
Neue Gruppe Hamburg 1918, Galerie Commeter
- V 7 Landschaft Blankenese (Goldfischteich)**
1917/18
Neue Gruppe Hamburg 1918, Galerie Commeter
- V 8 Knabe mit aufgestütztem Arm**
Neue Gruppe Hamburg 1918, Galerie Commeter
- V 9 Kleiner alter Kopf, Russin**
Öl/Pappe
Neue Gruppe Hamburg 1918, Galerie Commeter
- V 10 Vaters Tod (zu Gorkis „Meine Kindheit“)**
Ölgemälde
Neue Gruppe Hamburg 1918, Galerie Commeter
16. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1921, Kunstverein Hamburg

- V 11** **Straße mit Bäuerin***
um 1920, Ölbild (Foto erhalten)
- V 12** **Mysterium (Empfängnis, Inspiration, Tod)**
Ölgemälde
16. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes 1921, Kunstverein Hamburg
- V 13** **Damenbildnis im Grünen / Valentina Michailowa**
Ausstellung der Hamburger Sezession 1921
Ausstellung deutsche Kunst, Atheneum Helingfors 1922
- V 14** **Durchbruch in der Mauer**
Ausstellung der Hamburger Sezession 1922
Literatur:
Carl Müller-Rastatt, 3. Sezessionsausstellung, Hamburgischer Correspondent
23.2.1922
- V 15** **Dunkle Häuser**
Ausstellung der Hamburger Sezession 1922
Literatur:
Carl Müller-Rastatt, 3. Sezessionsausstellung, Hamburgischer Correspondent
23.2.1922
- V 16** **Abendliche Straße**
Ausstellung der Hamburger Sezession 1922
- V 17** **Küchenstilleben**
1923, 45 x 53cm
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.4
- V 18** **Dorflandschaft**
1923, 57 x 68cm
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.12
- V 19** **Rosenstilleben**
1923, Öl/Lw (Foto erhalten)
bez. u. li. A. Povòrina 1923
- V 20** **Mädchen im Rokokokostüm**
Ausstellung der Hamburger Sezession 1924
Literatur:
Hans Lorenz, Ausstellung der Hamburger Sezession, Cicerone 1924, 16, S.419
- V 21** **Mutter und Kind**
1924, Öl/Lw, 50 x 43cm
Juryfreie Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler 1925, Kat.Nr.884
Der Anteil der Frau, Galerie Pels-Leusden, Berlin 1977, Kat.-Nr.78
Literatur:
Frau und Gegenwart, Heft 43.1925, S.3, Abb.

- V 22 Tessiner Landschaft**
 1924, 45 x 60cm
 verkauft 1979 im Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.13, Abb.
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.6
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.6
- V 23 Landschaft bei Ascona**
 (bez. auch „Italienische Landschaft“)
 1925, Öl/Lw, 50,5 x 62cm
 bez. u. li. A.Povòrina 1925
 ehemals Hamburger Kunsthalle, vermutlich zerstört
 Jurfreye Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler 1925
 (dort von der Kunsthalle für 700 Mark angekauft)
 Europäische Kunst der Gegenwart, Hamburg 1927
- V 24 Ascona**
 1925, 45 x 50cm (Foto erhalten)
 bez.u.li. A.Povòrina 1925
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.57
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.14
 Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.7
 Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.7
 Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.4
- V 25 Blumen auf dunklem Grund**
 20er Jahre, 55 x 45cm (Foto erhalten)
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.46
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.10
- V 26 Maria von Lanow**
 (Mädchenname von Marie Galimberti, Malerin)
 20er Jahre, 41 x 32cm
 die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.58
- V 27 Dame mit Katze**
 Ölgemälde, ehemals Privatbesitz Familie Huth, Hamburg
 Leihausstellung aus Hamburgischem Privatbesitz 1925
- V 28 Stilleben mit russischem Pferdchen**
 1927, Öl/Lw, 60 x 73cm
 mongr. und datiert
 Der Anteil der Frau, Galerie Pels-Leusden, Berlin 1977, Kat.-Nr.79
- V 29 Blumen mit Gold**
 1927, Öl/Lw
 bez. o. li. XI A.P. 27
 Ausstellung der Hamburger Sezession 1928, Abb. S.24

- V 30 Muschel und Kürbis**
1928
Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.1
- V 31 Stilleben mit Muschel, Blatt und Vogel***
um 1928 (Foto erhalten)
- V 32 Grünkohl und Früchte**
1929, 48 x 62cm
verkauft 1979 im Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath
Deutsche Stilleben, Berlin, Haus am Waldsee, Kat.Nr.79
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.17
- V 33 Korb mit Blumen**
1929, 45 x 38cm
verkauft 1981 im Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.18
- V 34 Blumen im Korb**
50 x 39cm
Kunsthau Hamburg 1966, Kat.Nr.31
Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.31
- V 35 Osterbild**
1929, 37 x 46cm
verkauft 1981 im Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.26
Kunsthau Hamburg 1966, Kat.Nr.13
Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.13
- V 36 Stilleben mit Vase und Schmetterling***
um 1930, Ölbild (Foto erhalten)
Galerie Becker-Newman Köln 1930
- V 37 Neger**
um 1930, Ölbild (Foto erhalten)
(Foto rücks. bez.: „Ausst. Köln-Becker 1930 Nr.18 Neger“)
Galerie Becker-Newman Köln 1930
- V 38 Schaf und Geräte**
um 1930, Ölbild (Foto erhalten)
(Foto rücks. bez.: „Ausstellung Köln Dr. Becker (1930?) Nr.23 Schaf
und Geräte“)
Galerie Becker-Newman Köln 1930
- V 39 Kobold**
um 1930,

ehemals Provinzialmuseum Hannover, vermutlich zerstört
 Kunstverein Hamburg 1932
 Provinzialmuseum Hannover 1932
 Literatur:
 Imaginisten, Kritik der Ausstellung im Hamburger Kunstverein, Hamburger
 Anzeiger 1932
 Kritik der Ausstellung im Kunstverein Hamburg 1932, in: unbekannte Tageszeitung
 1932, Nachlaß Povòrina
 Ausstellungen im Kunstverein. Alexandra Povorina-Hestermann – Naum Slutzky, in:
 Hamburger Fremdenblatt, 1932

- V 40** **Erwachen des archaischen Menschen**
 um 1930, Öl/Lw, (Foto erhalten)
 Deutscher Künstlerbund, Stuttgart 1930
 Kunstverein Hamburg 1932
 Literatur:
 Kritik der Ausstellung im Kunstverein Hamburg 1932, in: unbekannte Tageszeitung
 1932, Nachlaß Povòrina
- V 41** **Abstrakte Komposition mit gefleckter Fläche***
 um 1930, Ölbild (Foto erhalten)
- V 42** **Abstrakte Komposition (Stilleben)***
 um 1930, Ölbild (Foto erhalten)
- V 43** **Das Herz**
 1930, Ölbild, Slg Wassily, vermutl. verbrannt, (Foto erhalten)
 (Foto rücks. bez.: „Das Herz‘ im Besitz von Dr. P. Wassily gewesen.
 Wo jetzt?“)
- V 44** **Kopf***
 um 1931, Ölbild (Foto erhalten)
- V 45** **Kreuz mit Auge***
 um 1931, Ölbild (Foto erhalten)
- V 46** **Wachstum***
 um 1931, Ölbild (Foto erhalten)
- V 47** **Weißer Pfeil***
 um 1931, Ölbild (Foto erhalten)
- V 48** **Komposition mit spiralförmiger Linie***
 1931, Ölbild (Foto erhalten)
 bez. u. li. A. Povòrina 31.
- V 49** **Stilleben mit blauem Buch**
 1931, 60 x 70cm
 Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.21

Kunsthaus Hamburg 1966, Kat.Nr.10
Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.10

V 50

Einladung zur Ruhe

1931, Ölbild (Foto erhalten)

(Foto rücks. betitelt und datiert)

„die einkreisende Bewegung der Kurven, das stabil Ruhige des Aufbaus, die gedämpften, warmen Farben, das Abgeschlossene, Verheissende, Einziehende bieten Ruhe, ein Asyl an. Für den, der hereinfindet, wird Musik - das Schöne, das Schauen - da sein: das Zeichen der Geige.“

Deutscher Künstlerbund, Essen 1931

Kunstverein Hamburg 1932

Literatur:

Kritik der Ausstellung im Kunstverein Hamburg 1932, in: unbekannte Tageszeitung 1932, Nachlaß Povòrina

Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.3

V 51

Sehnsucht in der Wüste

1931, Öl/Lw (Foto erhalten)

(Foto rücks. betitelt und datiert)

„die Figur - ein Lebendiges, Blutvolles regt sich, verschmachtet, fasst sich wieder. Die zergehenden dünnen Linien machen es mit. Statt Rettung, die leicht und fest wäre, nur ein matter schwarzer Kreis. Hoffnungslos.“

Kunstverein Hamburg 1932

Literatur:

Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.4

V 52

Kräfte

1931, Ölbild, (Foto erhalten)

(Foto rücks. bez.: ‚Kräfte‘ im Privatbesitz –31‘)

V 53

Komposition (siehe Wv-Nr.G 138)

1931

Kunstverein Hamburg 1932

Literatur:

Schluß mit dieser Kunstkritik oder mit dieser Kunst, Kritik der Ausstellung Kölner Künstler 1931, Kölner Stadt-Anzeiger, Abend-Ausgabe vom 16.12.1931, Abb.

Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.3

Die Malerin Alexandra Povòrina, Zeitungskritik von G.M., Hannoverscher Anzeiger 1.4.1932

V 54

Zuflucht

1931, Ölbild (Foto erhalten)

(Foto rücks. betitelt und datiert)

„ein zartes, leicht verwundbares Wesen sucht Zuflucht beim Grossen, Ruhigen Schützenden. Die Zuversicht fängt an aufzudämmern: das helle heitere Grün.“

Kunstverein Hamburg 1932

- V 55 **Wesen in Blau****
 1931 (Foto erhalten)
 (Foto rücks. bez.: „‘Wesen in Blau‘ ,Rotes Erlebnis‘ –31 völlig umgemalt“)
 „in der unerbittlichen Helle, im kalt-nüchternen Bläue, ist ein Wesen beschäftigt nur mit dem einen, das konzentrisch alle Kraft auf sich reißt: das rote Erlebnis. Aber das Licht der Erleuchtung ist um ihn, den Kern der Erkenntnis, die weisse Weisheit - in ihm.“
 Kunstverein Hamburg 1932
 Provinzialmuseum Hannover 1932
 Literatur:
 Die Malerin Alexandra Povòrina, Zeitungskritik von G.M. , Hannoverscher Anzeiger 1.4.1932
 Ausstellungen im Kunstverein. Alexandra Povorina-Hestermann – Naum Slutzky, in: Hamburger Fremdenblatt, 1932
- V 56 **Zeichen der Geige****
 um 1932 (Foto erhalten)
 „aus dem Dunklen erwacht ist das Leben der Geige: Kräfte strömen auf sie ein, alles wird klar, heiter, warm im Glück des Tönens.“
 Kunstverein Hamburg 1932
 Literatur:
 Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.5
- V 57 **Wanderung zum Stern (1. Fassung)****
 um 1932, Ölbild (Foto erhalten)
 Kunstverein Hamburg 1932
 Literatur:
 Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.5
- V 58 **Rot auf grün****
 um 1932 Ölbild, (Foto erhalten)
 (Foto rücks. betitelt)
 vgl. andere Fassung (vermutlich Mischtechnik auf Papier) des gleichen Motivs mit Abb. (ohne Titel) auf der Rückseite inselblatt Nr.28, März 1960
- V 59 **Frühling****
 (auch Printemps)
 um 1932, Ölbild (Foto erhalten)
 Provinzialmuseum Hannover 1932
 Literatur:
 Die Malerin Alexandra Povòrina, Zeitungskritik von G.M., Hannoverscher Anzeiger 1.4.1932
- V 60 **Glücklicher Flug / Figur 2****
 1932, Öl/gespachteltem Grund (Foto erhalten)
 (Foto rücks. betitelt und datiert)

- V 61 Bild E.**
1932, Ölbild (Foto erhalten)
(Foto rücks. betitelt u. datiert)
- V 62 Der Flug / Figur 1**
1932, Ölbild (Foto erhalten)
(Foto rücks. betitelt u. datiert)
- V 63 See**
1932, Ölbild (Foto erhalten)
(Foto rücks. betitelt u. datiert)
- V 64 Blau-Rot**
1932 (Foto erhalten)
(Foto rücks. betitelt u. datiert)
- V 65 Zwei helle Bögen***
1932 (Foto erhalten)
(Foto rücks. datiert; ein Foto nachbearbeitet in den Kontrasten)
- V 66 In Luft und Wasser***
1932, Ölbild (Foto erhalten)
(Foto rücks. bez. „Ausgestellt u. als Lichtbild gezeigt u. besprochen in
Wiesbaden Nov. 32“)
Zeichen und Bilder, 1932 Wiesbaden
- V 67 Komposition mit geschwungenen Linien***
um 1933, Öl/Lw (Foto erhalten)
(Foto rücks. bez. „verschwund. in Paris“)
- V 68 Komposition mit Schraffuren***
um 1933, Ölbild, Slg Wassily, vermutl. verbrannt (Foto erhalten)
(Foto rücks. bez.: „B. Dr. W.“)
- V 69 Organische Formen***
um 1933, Mischtechnik/Papier (Foto erhalten)
- V 70 La rivière**
1933, Ölbild (Foto erhalten)
(Foto rücks. betitelt u. datiert)
- V 71 Knospe**
1933, 103 x 70cm (Foto erhalten)
Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.1
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.1
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.18
Kunsthause Hamburg 1966, Kat.Nr.22

Oldenburger Kunstverein 1968, Kat.Nr.22
Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.12

- V 72 Luft und Wasser***
1946, Ölbild, bez.u.li. AP 46 (Foto erhalten)
- V 73 Blumenstilleben im weißer Schale***
um 1946, Ölbild, 29 x 42cm (Foto erhalten)
(Foto rücks. bez. 29 x 42)
- V 74 Abstraktes Stilleben mit Zweigen***
1947, Ölbild , bez. U.li. AP V –47 (Foto erhalten)
- V 75 Stilleben mit Trauben***
um 1950, Ölbild (Foto erhalten)
- V 76 Frühlings Anfang**
1952, Öl, 80 x 55cm
Deutscher Künstlerbund, Köln 1952
- V 77 Morgen-Rhythmus**
1952, Öl, 70 x 80cm
Deutscher Künstlerbund, Hamburg 1953
- V 78 Wandernde Linie***
Mitte 50er Jahre, Ölbild (Foto erhalten)
- V 79 Komposition mit Blättern im Wind***
um 1955, Ölbild, bez.u.li. A.P. (Foto erhalten)
- V 80 Wassertiere**
1956, 57 x 64cm
Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.17
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.15
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.49
- V 81 Blumiges**
1958, Öl, 50 x 42cm
Deutscher Künstlerbund, München 1960
- V 82 Galopp**
1958, Öl, 48 x 57cm
Deutscher Künstlerbund, Essen 1958
- V 83 Seestern**
1958, Mischtechnik, 29 x 34cm
Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden 1959

b) Collagen

V 84 Novemberblätter

Collage mit getrockneten Blättern, 58 x 47cm (Foto erhalten)

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.4

Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.31

V 85 Collage mit Lila

1960

Deutscher Künstlerbund, Baden-Baden 1960, Abb.

c) Kunsthandwerk

V 86 Teppich mit Märchen- oder Sagenmotiv*

1913, Entwurf vermutl. Povòrina (Foto erhalten)

(Foto rücks. beschriftet: „Teppich gewebt von Bäuerinnen in Wjatka“)

5.11 Hinweise auf Werke

Die folgenden Bilder sind nicht numeriert, da nicht ausgeschlossen werden kann, daß hier aufgeführte Arbeiten bereits im Werkverzeichnis unter einem anderen Titel aufgeführt sind.

a) Gemälde und Mischtechniken

Kopf

Ausstellung Hamburgischer Künstler, Frauenkünstlerhilfe 1915, Galerie Commeter, Hamburg

Tagelöhnerfrau

Bund Niederdeutscher Künstlerinnen 1916, Galerie Commeter, Hamburg

Literatur:

Bund Niederdeutscher Künstlerinnen, Zeitungskritik von W.H.Damann, Hamburger Fremdenblatt 20.12.1916

Das Erwachen der Straße

1917 im Besitz von Bertha Rohlsen

Werke neuer Kunst in Hamburger Privatbesitz 1917, Hamburger Kunsthalle

Landschaft

1917 im Besitz von Carl Elkan

Werke neuer Kunst in Hamburger Privatbesitz 1917, Hamburger Kunsthalle

Alte Frau

1917 im Besitz von M. Brosowski

Werke neuer Kunst in Hamburger Privatbesitz 1917, Hamburger Kunsthalle

Kinderbildnis

Ölgemälde

Bildnis und Stilleben, Hansa Werkstätten Hamburg 1921

Blumen

Ölgemälde

Bildnis und Stilleben, Hansa Werkstätten Hamburg 1921

Stilleben

Ölgemälde

Bildnis und Stilleben, Hansa Werkstätten Hamburg 1921

Frauenbildnis

Ölgemälde

Bildnis und Stilleben, Hansa Werkstätten Hamburg 1921

Aus Blankenese

Ölgemälde

in Helsingfors verkauft

Ausstellung deutsche Kunst, Atheneum Helingfors 1922

Blumenstück

Ölgemälde

in Helsingfors verkauft

Ausstellung deutsche Kunst, Atheneum Helingfors 1922

Stilleben

Verkauft an Familie Jaffé (Hamburg) 1923

Porträt Consul Braymann

Verkauft an Familie Braymann 1923

Porträt

(ohne weitere Angaben)

Verkauft an Familie Braymann 1923

Zigeunerin

Verkauft an Familie Hirschberg 1923

Porträt Gretchen Vollmer

Verkauft an Familie Vollmer 1923

Blumenstück

Verkauft an Familie Huth 1923

Landschaft Hartheim

Verkauft an Familie Wiesner 1923

Frauenbildnis

Ausstellung der Hamburger Sezession 1924

Literatur:

Hans Lorenz, Ausstellung der Hamburger Sezession, Cicerone 1924, 16, S.419

Blumengarten

Verkauft an Familie Brockmann 1924

Landschaft bei Locarno

1924/25

Juryfreie Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler 1925

Große Kunstausstellung, Hannover 1927

13. Ausstellung Münchener Neue Sezession 1927

Blumenvase

1925, Öl/Lw

Privatbesitz Schleswig, vormals Sammlung Paul Wassily
nicht mehr nachweisbar

Stilleben mit Früchten

Öl/Lw

Privatbesitz Schleswig, vormals Sammlung Paul Wassily
nicht mehr nachweisbar

Blumenstück

Ölgemälde, Privatbesitz

Leihausstellung aus Hamburgischem Privatbesitz 1925

Alte Wilhelmsburger Landschaft

Verkauft an Familie Wiesner 1926

Kleines Stilleben

Verkauft an Frau Bleichröder 1926

Porträt Margrit Durrieu

„Friedrich Ahlers-Hestermann: Gattin des Künstlers, d.h. Povorina, whos
portrait of Frau Durrieu I saw yesterday in Bundesstraße.“ Hamburger Tagebücher von
Samuel Beckett aus dem Jahr 1936, die im Oktober 2003 in der Raamin-Presse erscheinen
werden: »Alles kommt auf so viel an« (Information von Roswita Quadflieg)

Blumenstück

Verkauft an Familie Alport 1927

Kunst der Gegenwart, Hamburg 1927

Blumenstück

Verkauft an Familie Dörnberg 1927

Blumenstrauß

vor 1927

Große Kunstausstellung, Hannover 1927

13. Ausstellung Münchener Neue Sezession 1927

Blumengarten

vor 1927

Große Kunstausstellung, Hannover 1927

Ausstellung der Hamburger Sezession 1927

Anbetung der Blumen

Ausstellung der Hamburger Sezession 1927

Stilleben mit Muschel

Ausstellung der Hamburger Sezession 1927

Blumenstück

Ausstellung der Hamburger Sezession 1927

Porträt Mme C

Ausstellung der Hamburger Sezession 1927

Heideweg

verkauft 1979 im Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath

Interieur

verkauft 1979 im Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath

Rote Felder

verkauft 1981 im Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath

Helle Blumen

verkauft 1981 im Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath

Großer Blumenstrauß

verkauft 1981 im Frankfurter Kunstkabinett Hanna Bekker vom Rath

Viola d'amore

1930

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.5

Empfangen

1930

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.6

Wachstum der Gräser

1931

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.8

Verfolgung

um 1932

Kunstverein Hamburg 1932

Literatur:

Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.5

Dunkles Tier

um 1932

Kunstverein Hamburg 1932

Provinzialmuseum Hannover 1932

Literatur:

Die Malerin Alexandra Povòrina, Zeitungskritik von G.M., Hannoverscher Anzeiger
1.4.1932

Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.3

Schuld

um 1932

Provinzialmuseum Hannover 1932

Literatur:

Die Malerin Alexandra Povòrina, Zeitungskritik von G.M., Hannoverscher Anzeiger
1.4.1932

Graues Bild

um 1932

Provinzialmuseum Hannover 1932

Literatur:

Die Malerin Alexandra Povòrina, Zeitungskritik von G.M., Hannoverscher Anzeiger
1.4.1932

Begegnung

um 1932

“bei der Begegnung im ruhigen satten Tageslicht ein Zueinander, Fädenspinnen,
aufspringende Funken.”

Kunstverein Hamburg 1932

Inniges Beisammensein

um 1932

Kunstverein Hamburg 1932

Provinzialmuseum Hannover 1932

Literatur:

Die Malerin Alexandra Povòrina, Zeitungskritik von G.M., Hannoverscher Anzeiger
1.4.1932

Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.5-6
Ausstellungen im Kunstverein. Alexandra Povorina-Hestermann – Naum Slutzky, in:
Hamburger Fremdenblatt, 1932

Tanz

um 1932

“im Gelb, Farbe des Lichts tanzt eine Figur. Sie besteht aus Herz, das aus der Mitte in
heissem Rot das Ganze speist, und mehreren Gliedern. Wie Shiva, dem ein Paar Arme nicht
genügt, sind ihr mehrere gewachsen, um Hingebung, Hingerissenheit, Entschlossenheit zu
tanzen. Doch ist das Ganze gebunden in einem Schwung zu dem hellen Rot, das die Achse
krönt. Das Bild ist licht, rein, unbeschwert, doch nicht leicht und dünn, was im Material
Ausdruck findet: kein graziöses Hüpfen, sondern ein kraftvolles Streben, das viel
überwindet und hinter sich läßt.”

Kunstverein Hamburg 1932

Literatur:

Imaginisten, Kritik der Ausstellung im Hamburger Kunstverein, Hamburger Anzeiger 1932

Befehl

um 1932

Kunstverein Hamburg 1932

Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.14

Literatur:

Kritik der Ausstellung im Kunstverein Hamburg 1932, in: unbekannte Tageszeitung 1932,
Nachlaß Povòrina

Tier

um 1932

Kunstverein Hamburg 1932

Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.16

Literatur:

Manfred Pahl, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Typoskript, Nachlaß Povòrina, S.3

Wachstum

um 1932

Düsseldorfer und Münchener Kunst 1932

F 32

um 1932

Düsseldorfer und Münchener Kunst 1932

Das ängstliche Harren der Kreatur

1933

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.10

Erholungshaus Leverkusen 1961, Kat.Nr.89

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.29

Aufstrebendes

1935, Mischtechnik

Kunstschau Westerland 1958, Abb.

Wünsche pochen an verschlossene Tür

Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.4

Bittere Trauer

Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.7

Gebet der Verzweiflung

Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.8

Abendlicher Gang

Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.9

Im Wasser

Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.10

Stilleben mit Schüssel

1947

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.11

Mut

1949

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.12

Stilleben auf Rot

1953

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.13

Blau-gelbes Stilleben

1956

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.16

Kugelwerfer

1956

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.20

Sommerglühen

1957, Öl und Bronze

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.21

Kunstschau Westerland 1958

Leise Weise

1957

Galerie Schüler Berlin 1957 (Faltblatt), Nr.22

Tanz der Marionetten

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.57

Hinauf

o.J., Mischtechnik

Erholungshaus Leverkusen 1961, Kat.Nr.87

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.27

Wünsche

50er Jahre,

die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.14

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.58

Grün auf Beige

50er Jahre

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.65

Auf grauem Grund

die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.8

Kleines Stilleben auf Rot

die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.28

Figur auf Rot

die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.33

Kleine helle Blumen

die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.34

Frühlingserwachen

die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.36

Mensch und Tier

Galerie Franz, Berlin 1948, Kat.Nr.17
die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.41

Blaues kleines Stilleben

die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.44

Kleine Vase

die insel, Hamburg 1960, Liste Nr.55

b) Collagen

Arktischer Tag

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.3

Orientalischer Tanz

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.70

Auf warmen Braun

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.71

Herbstliche Harmonie

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.72
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.2

Nocturno

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.6
Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.76

Silber auf Beige

Berlin, Haus am Lützowplatz 1966, Kat.Nr.80

Einladung

47 x 32cm

Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.24
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.9

Heiteres

1960

Deutscher Künstlerbund, Baden-Baden 1960
Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.115

Prinz von den sieben Inseln

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.10

Froufrou

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.14

Exotischer Tanz

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.11

Blaue Tage

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.16

Geheime Botschaft

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.18a

Tänzerin im Dunkel

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.18c

Blätterdickicht

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.19

Treuer Hund mit weißem Kopf und Goldstrauß

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.23

Variationen in Rot und Rosa

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.24

Kleines Hesperien

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.32

Extravagante Fahrt

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.35

Laternenkobold

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.38

Herbstliches

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.39

Voie lactée

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.40

Grünes Hündchen

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.41

Sommertag

Haus am Waldsee Berlin 1961, Kat.Nr.43

Rot und Gold

1960

Deutscher Künstlerbund, Baden-Baden 1960

Sechs Miniaturen (Collagen)

Kunsthalle Wilhelmshaven 1970, Kat.Nr.32

6 Ausstellungsverzeichnis

Zu den mit * gekennzeichneten Ausstellungen gibt es kleine Kataloge oder Faltblätter, in denen allein die Werke oder die ausstellenden Künstler verzeichnet sind. Weil die Kataloge ansonsten keine weiteren Informationen enthalten sind sie im Literaturverzeichnis nicht zusätzlich erfaßt. Alle inhaltlich relevanten Kataloge sind dagegen im Literaturverzeichnis dokumentiert.

Gruppenausstellungen

- 1915 ▪ Ausstellung Hamburgischer Künstler, Frauenkünstlerhilfe, Galerie Commeter*
- 1916 ▪ Bund Niederdeutscher Künstlerinnen 1916, Galerie Commeter
- 1917 ▪ Werke neuer Kunst aus Hamburger Privatbesitz, Hamburger Kunsthalle*
- 1918 ▪ Neue Gruppe Hamburg, Galerie Commeter, Hamburg
- 1921 ▪ 2. Ausstellung Hamburgische Sezession, Kunsthalle Hamburg*
 ▪ Bildnis und Stilleben, Hansa Werkstätten, Hamburg*
 ▪ 16. Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes, Kunstverein Hamburg*
- 1922 ▪ Hamburger Künstler, Helsingfors*
 ▪ 3. Ausstellung Hamburgische Sezession, Kunsthalle Hamburg*
- 1923 ▪ 4. Ausstellung Hamburgische Sezession, Kunsthalle Hamburg*
- 1924 ▪ 5. Ausstellung Hamburgische Sezession, Kunsthalle Hamburg*
- 1925 ▪ Juryfreie Ausstellung, Hamburger Kunsthalle*
 ▪ Werke aus Hamburgischem Privatbesitz, Hamburger Kunsthalle*
- 1927 ▪ 7. Ausstellung Hamburgische Sezession, Kunsthalle Hamburg*
 ▪ Künstlerinnenausstellung, Berliner Künstlerhaus*
 ▪ Münchener Neue Sezession*
 ▪ Europäische Kunst der Gegenwart, Hamburger Kunsthalle*
 ▪ Große Kunstausstellung, Kunstverein Hannover*
 ▪ Neuzeitliche Hamburger Kunst, Albrecht-Dürer-Verein, Nürnberg*
- 1928 ▪ 8. Ausstellung Hamburgische Sezession, Kunsthalle Hamburg*
 ▪ Kölner Künstler, Kölnischer Kunstverein*

- 1929 ▪ Deutscher Künstlerbund, Köln*
- 1930 ▪ Kölner Künstler, Kölnischer Kunstverein*
 ▪ Deutscher Künstlerbund, Stuttgart*
- 1931 ▪ Kölner Künstler, Kölnischer Kunstverein*
 ▪ Deutscher Künstlerbund, Essen*
 ▪ Frauen von Frauen gemalt, Kunstverein Hamburg
- 1932 ▪ Düsseldorfer und Münchener Kunst, Düsseldorf, Kunstpalast*
 ▪ Alexandra Povòrina und Naum Slutzky, Kunstverein Hamburg
 ▪ Zeichen und Bilder, Wiesbaden, Nassauischer Kunstverein
 ▪ Deutscher Künstlerbund, Danzig*
 ▪ Deutscher Künstlerbund (Aquarelle und Zeichnungen),
 Kunstverein Hannover (Faltblatt)
- 1933 ▪ Deutscher Künstlerbund, Hamburg*
 ▪ Les Surindependants, Paris
 ▪ Zeichen und Bilder, Essen, Folkwang Museum (geschlossen
 durch Nationalsozialisten)
- 1939 ▪ Blick in die Volkskunst, Altonaer Museum Hamburg
- 1945 ▪ 1. Nachkriegsausstellung der Hamburger Sezession,
 Kunstverein Hamburg
- 1947 ▪ Ausstellungsbeteiligung in London (o.A.)
- 1951 ▪ 1. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Berlin*
- 1952 ▪ 2. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Köln*
- 1953 ▪ 3. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Hamburg*
- 1955 ▪ 5. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Hannover*
 ▪ Die Gruppe, Hamburg
- 1956 ▪ 6. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Düsseldorf*
- 1957 ▪ 7. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Berlin*
- 1958 ▪ 8. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Essen*
 ▪ Kunstschau Westerland, Sylt*
- 1959 ▪ 9. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Wiesbaden*
 ▪ Große Kunstaussstellung, München*
- 1960 ▪ Deutscher Künstlerbund in der Staatlichen Kunsthalle
 Baden-Baden*
 ▪ Deutsche Stilleben seit 1900, Berlin, Haus am Waldsee*
 ▪ 10. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, München*
- 1961 ▪ Kunstamt Zehlendorf, Berlin (Collagen)
 ▪ Berliner Maler und Bildhauer, Erholungshaus Leverkusen*

- 1963
 - Symbol und Mythos in der zeitgenössischen Kunst, Akademie der Künste, Berlin
 - Hamburger Kunst von 1912 bis Heute, Kunsthaus Hamburg
 - Juryfreie Kunstausstellung Berlin, Ausstellungshallen am Funkturm*
- 1964
 - 13. Ausstellung Deutscher Künstlerbund, Berlin*
- 1965
 - Große Berliner Kunstausstellung, Ausstellungshallen am Funkturm*
- 1966
 - „A.Povòrina, A.del Banco, A. Reé“, Kunsthaus Hamburg
- 1968
 - „A.Povòrina, K.Flake, R.Lüder“, Kunstverein Oldenburg
- 1970
 - F.Ahlers-Hestermann, T.Ahlers-Hestermann, A.Povòria, Kunsthalle Wilhelmshaven
- 1975
 - Vom Dadamax bis zum Grüngürtel, Kunstverein Köln
 - Als der Krieg zu Ende war, Kunst in Deutschland 1945-1950, Akademie der Künste, Berlin
- 1977
 - Künstlerinnen International, Schloß Charlottenburg, Berlin
- 1978
 - Abstraction-Création 1931-1936, Westfälisches Landesmuseum, Münster, Musée d'Art Moderne, Paris
 - Zwischen Widerstand und Anpassung, Akademie der Künste, Berlin
- 1982
 - Die Hamburgische Seession, Galerie Pro Arte Hamburg*
- 1983
 - Verfolgt und Verführt, Kunst unter dem Hakenkreuz in Hamburg, Hamburger Kunsthalle
- 1984
 - Kunst um 1900 in der Sammlung Dr. Paul Wassily, Nissenhaus, Nordfriesisches Museum, Husum
- 1985
 - Museum für Hamburgische Geschichte, Hamburg
- 1986
 - Jüdische Künstler - Jüdische Themen, Jüdisches Museum, Rendsburg
- 1987
 - Das verborgene Museum, Akademie der Künste, Berlin
 - Künstlerinnen der Hamburger Sezession, Torhaus Elmshorn
- 1988
 - Friedrich Ahlers-Hestermann, Alexandra Povòrina, Tatiana Ahlers-Hestermann, Gal. Kurtze, Hamburg
- 1989
 - Aufbruch '51, Märkisches Museum Witten
- 1991
 - Hamburgische Sezession 1919-1933, Galerie Herold, Hamburg
- 1992
 - Profession ohne Tradition, Berlinische Galerie
- 1996
 - Kunst in Hamburg 1870-1950, Galerie Herold, Hamburg*

- 1997 ▪ Kunst in Hamburg 1880-1950, Galerie Herold, Hamburg*
- 1999 ▪ Die Sammlung Hermann-Josef Bunte, Hamburger Kunsthalle
- 2000 ▪ Alexandra Povòrina und Hannes Maria Flach, Flach-Archiv,
Köln
 ▪ Die Sammlung Hermann-Josef Bunte, Kunsthalle
 Wilhelmshaven
- 2001 ▪ Hamburgische Sezession, Galerie Herold, Hamburg*
- 2002 ▪ Kunst in der Krise, St. Nicolai Hamburg
 ▪ Malerei der hamburgischen Sezession 1919-1933, Haus am
 Waldsee, Berlin

Einzelausstellungen

- 1930 ▪ Galerie Becker-Newman, Köln
- 1932 ▪ Provinzialmuseum, Hannover
- 1948 ▪ Galerie Franz, Berlin
- 1957 ▪ Galerie Schüler, Berlin
- 1960 ▪ Künstlerclub „Die Insel“, Hamburg
- 1961 ▪ Haus am Waldsee, Berlin (Collagen)
- 1966 ▪ Haus am Lützowplatz, Berlin
- 1968 ▪ Kupferstichkabinett der Bremer Kunsthalle (Collagen)
- 2002 ▪ Galerie 1 in der Haspa (Hamburger Sparkasse)

7 Literaturverzeichnis

Archivalien

Der Nachlaß von Alexandra Povòrina ist noch nicht zusammengeführt. Ein Teil wurde von Tatiana Ahlers-Hestermann nach dem Tod ihrer Eltern in das Hamburger Staatsarchiv gegeben. Diese Unterlagen wie Briefe etc. sind verzeichnet und dort einsehbar. Der andere Teil befand sich bis zum Tod von Tatiana Ahlers-Hestermann in ihrer Wohnung und wurde dort von mir eingesehen. Dazu gehören vor allem die biografischen Skizzen und Texte über Kunst. In einem Konvolut sind alle in der Wohnung gefundenen Dokumente an das Hamburger Staatsarchiv gegangen. Diese Unterlagen sind noch nicht erschlossen und können deshalb derzeit nicht eingesehen werden. Eine definitive Zuordnung zum Bestand des Staatsarchivs ist aus diesem Grund nicht möglich. Deshalb wurden diese Texte mit „Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann“ gekennzeichnet.

Hamburger Staatsarchiv

Familie Ahlers-Hestermann 622-1

Ahlers-Hestermann, Friedrich, Briefe an A. Povòrina, Nachlaß Povòrina E16

Ahlers-Hestermann, Friedrich, Eröffnungsansprache und Lebensläufe zu der Ausstellung 1966 im Haus am Lützwowplatz, Nachlaß Povòrina E13

Ahlers-Hestermann, Friedrich, Rede zum 80. Geburtstag des Sammlers Paul Wassily, 1948, Typoskript, 10 Seiten, Nachlaß Friedrich Ahlers-Hestermann D250

Anonym, Vorwort zu der Ausstellung von A.Povòrina und N.Slutzy (Zwei Mitglieder der Gruppe der Imaginisten) im Kunstverein Hamburg 1932, Typoskript, 2 Seiten, Nachlaß Povòrina E10

Povòrina, Alexandra, Briefe an Friedrich Ahlers-Hestermann, Nachlaß Povòrina D390 Band I 1913 bis ca. 1940, Band II 1939 bis 1962

Povòrina, Alexandra, Briefe ihrer Schwiegereltern, Nachlaß Povòrina E18

Povòrina, Alexandra, Briefe von bildenden Künstlern, Nachlaß Povòrina E22

Povòrina, Alexandra, Briefe von Freunden und Bekannten, Nachlaß Povòrina E20

Povòrina, Alexandra, Rede zur Gründung der Kölner Gedok, 1929, Typoskript, 2 Seiten, sowie Typoskript einer Rede (Ausschluß aus der Gedok), gehalten vor der Generalversammlung der Gedok, undatiert (verm.1933), 3 Seiten, Nachlaß Povòrina E3

Zeugnisse über den Schulabschluß A. Povòrinas 1900 und 1901(in russischer Sprache), Nachlaß Povòrina E1

Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann

Ahlers-Hestermann, Friedrich, Taschenkalender von 1912-1963

Ahlers-Hestermann, Tatiana, Taschenkalender von 1943

Anonym, Programm der Imaginisten, vermutlich um 1931/32 verfaßt, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann

Liste mit den Exponaten der Ausstellung im Künstlerclub „die insel“, Hamburg 1960

Pahl, Manfred, Wesensgrenzen begrifflicher Kunst, Kritik der Ausstellung Povòrina im Hamburger Kunstverein, Typoskript, 6 Seiten, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann

- Povòrina, Alexandra, Entwurf eines Briefes an Alexander Dorner um 1930, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Abschrift aus einem Brief über ihre Kunstauffassung, eventuell an Dr. Dorner, Hannover, vermutlich um 1932 geschrieben, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Aus der Kindheit, o.J., Manuskript, 16 Seiten, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Die offizielle Biografie, Manuskript, 3 Seiten, Januar 1954, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Die Kunst der Gegenwart, Typoskript mit handschriftlichen Ergänzungen, 7 Seiten, 50er Jahre, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Erinnerungs-Eintragungen, o.J., Manuskript, 15 Seiten, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Gedanken zu den Collagen, um 1960, Typoskript, 1 Seite, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Heft mit Notizen über Kunst, um 1946, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Kinderjahre, 50er Jahre, Manuskript, 7 Seiten, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Lebenslauf, um 1947, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Lebensumstände, um 1930, Typoskript, 1 Seite, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Lehrplan der picturalen Harmonielehre, um 1948, Typoskript, 1 Seite, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Liebes Geschichten, 50er Jahre, Manuskript, 5 Seiten, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Literarische Skizzen zu 14 abstrakten Bildern, um 1932, Typoskript, 2 Seiten, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Literarische Skizze zur Flucht aus Frankreich 1914, um 1914, Manuskript, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Mutter, 50er Jahre, Manuskript, 6 Seiten, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Notizen 1955/56, angefangenes Heft, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, Sammlung von kurzen Texten über Kunst und Leben, o.J., Manuskripte, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann

Povòrina, Alexandra, Ukraina, 50er Jahre, Manuskript, 10 Seiten, Nachlaß
Tatiana Ahlers-Hestermann

Zeitungsausschnitts-Sammlung A. Povòrina

Weitere Archivalien

Akte Alexandra Povòrina, Bundesarchiv Berlin (ehem. Document Center)
BA-RKK(BDC)2400/0002/10

Archiv der Kunsthochschule Berlin-Weißensee

Archiv Zanders, Bergisch-Gladbach, Akte Alexe Altenkirch

Flemming, Hanns Theodor, Eröffnungsansprache zur Ausstellung Alexandra
Povòrina im Hamburger Künstlerclub „die insel“, 8.3.1960, Archiv
Hanns Theodor Flemming, Hamburg

Fotoserie Alexandra Povòrina, Hannes Maria Flach Archiv, Köln

Hamburg-Archiv Maike Bruhns, Warburghaus

Nachlaß Emmy Ruben, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl
von Ossietzky

Nachlaß Gertraud Rostosky, Städtische Galerie Würzburg

Nachlaß Ida Dehmel, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl von
Ossietzky

Nachlaß Max Sauerlandt, Staats- und Universitätsbibliothek Hamburg Carl
von Ossietzky

Schriftliche Niederlegung eines Gesprächs zwischen Alo Altripp und Armin
Zweite vom 3. Dezember 1982, Sylvia Martin, Düsseldorf

Literatur

Abstraction-Création 1931-1936. Katalog der Ausstellung im Westfälischen Landesmuseum für Kunst- und Kulturgeschichte, Münster 1978

Abstraction, Création, Art Non-Figurativ, Authorized reprint edition complete in one volume, Original issues 1-5 1932-1936, New York 1968

Abstraction in the Twentieth Century: Total Risk, Freedom, Discipline, Katalog der Ausstellung von Mark Rosenthal im Solomon R. Guggenheim Museum, New York 1996

Achzig Jahre ungarische Malerei von der Romantik bis zum Surrealismus, aus den Sammlungen der Ungarischen Nationalgalerie Budapest, Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Mannheim, Mannheim 1989

Ahlers-Hestermann, Friedrich, »Der deutsche Künstlerkreis des Café du Dôme in Paris«, in: *Kunst und Künstler*, Bd. XVI, 1918, Heft 10, S.369-402

Ahlers-Hestermann, Friedrich, »Hauch des Östlichen. Über Alexandra Povòrina«, in: *Der Tagesspiegel*, 23.2.1966

Ahlers-Hestermann, Friedrich, *Pause vor dem dritten Akt*, Berlin 1949

Albrecht, K., »Wehmutsvolle und heitere Klänge. Alexandra Povòrina im Kupferstichkabinett der Bremer Kunsthalle« in: unbekannte Tageszeitung, o.A. 1967

Alexander Calder 1898-1976, Katalog der Ausstellung in der National Gallery of Art, Washington 1998

Alexandra Povòrina, Faltblatt zu einer nicht bezeichneten Ausstellung (vermutlich Galerie Franz 1948), Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann

Alexandra Povòrina, Faltblatt zur Ausstellung in der Galerie Schüler, Berlin 1957

Alexandra Povòrina, Ausstellung im Künstlerclub „die insel“, Insel-Blatt Nr.28, Hamburg 1960

Alexandra Povòrina, Alma del Banco, Anita Rée. Katalog der Ausstellung im Kunsthaus Hamburg, Hamburg 1966

Alexandra Povòrina. Gemälde und Collagen. Katalog der Ausstellung im Haus am Lützowplatz, Berlin 1966

Alexandra Povòrina. Werke aus dem Nachlass, Katalog der Ausstellung in der Galerie 1 der Haspa, Hamburg 2002

Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler des 20. Jahrhunderts, hrsg. von Hans Vollmer, Leipzig 1956

- Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart*, begründet von Ulrich Thieme und Felix Becker, hrsg. von Hans Vollmer, Leipzig 1933
- Almanach der Grafikpreise für Künstlergrafik aller Techniken*, Ausgabe für 1992, Band 6, Berlin 1992
- Als der Krieg zu Ende war. Kunst in Deutschland 1945-1950*, Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin 1975
- Althaus, Bettina, *Poetik und Poesie des russischen Imaginismus. Anatolij B. Mariengof*, Hamburg 1999
- Arte Abstracto, Arte Concreto, Cercle et Carré*, Katalog der Ausstellung im Institut Valencia D'Art Moderna, Valencia 1990
- Aspekte der Collage in Deutschland. Von Schwitters bis zur Gegenwart*, Katalog der Ausstellung im Kunstverein Reutlingen, Reutlingen 1986
- »Ausstellung hamburgischer Künstler, Galerie Commeter«, in: *unbekannte Tageszeitung*, Hamburg 1915 (ohne Datum)
- »Ausstellung niederdeutsche Künstlerinnen, Galerie Commeter« in: *Hamburger Nachrichten*, 1916 (ohne Datum)
- »Ausstellungen im Kunstverein. Alexandra Povorina-Hestermann – Naum Slutzky« unterzeichnet mit M.K.R., in: *Hamburger Fremdenblatt*, 1932 (ohne Datum)
- »Ausstellungen in Hamburg«, in: *Die Kunstchronik*, Nr.32, 1921, S.525
- »Ausstellungen in Hamburg«, in: *Die Kunstchronik*, Nr.34, 1922, S.632
- »Avantgardistin aus Temperament und Geblüt. Alexandra Povòrina gestorben« in: *unbekannte Tageszeitung*, o. A. 1963
- Balogh, Laszlo, *Die ungarische Facette der Münchener Schule*, Mainburg 1988
- Barr, Alfred H., *Kubismus und abstrakte Kunst*, New York 1936
- Barron, Stephanie, *Expressionismus. Die zweite Generation 1915-1925*, München 1989
- »Bedeutsames Lebenswerk: Bilder der Povòrina«, Kritik der Ausstellung im Hamburger Künstlerclub „die insel“, in: *Hamburger Abendblatt*, 10.3.1960
- Berger, Renate, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Köln 1986
- »Bildende Kunst in Köln«, Kritik der Ausstellung Kölner Künstler im Kunstverein, unterzeichnet mit Dr. St., in: *Mittag*, 24.11.1931
- Birmie Danzker, Jo-Anne; Jassenjowsky, Igor; Kiblitsky, Joseph, *Avantgarde und Ukraine*, München 1993

- Bredif, Marie, *Répertoire des artistes ayant exposé au Salon des Indépendants de 1884 à 1914*, Paris 1969
- Bruhns, Maike, *Anita Rée. Leben und Werk einer Hamburger Malerin 1885-1933*, Hamburg 1986
- Bruhns, Maike, *Kunst in der Krise*, Hamburg 2001
- Buesche, Albert, »Das Dialektische als Zeitstil« Kritik der Ausstellung „Schwarz-Weiß 61“ im Haus am Waldsee, in: *Der Tagesspiegel*, 18.11.1961
- Camille Claudel 1864-1943. Skulpturen, Gemälde, Zeichnungen*, hrsg. von Renate Berger, Hamburg u. Berlin 1990
- Chagall, Kandinsky, Malewitsch und die russische Avantgarde*, Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1999
- Cesar Domela. Werke 1922-1972. Retrospektivausstellung*, Katalog der Ausstellung im Kunstverein für die Rheinlande und Westfalen, Düsseldorf 1972
- Cézanne. The Early Years 1859-1872*, Katalog der Ausstellung in London, Paris und Washington 1988
- Damann, W.H., »Bund niederdeutscher Künstlerinnen. Ausstellung bei Commeter«, in: *Hamburger Fremdenblatt*, 20.12.1916
- Daniel-Henry Kahnweiler. Kunsthändler, Verleger, Schriftsteller*. Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1986
- Das Verborgene Museum I. Dokumentation der Kunst von Frauen in Berliner öffentlichen Sammlungen*. Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, hrsg. von der Neuen Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin 1987
- De grote Utopie. De russische Avant-Garde 1915-1932*. Katalog der Ausstellung im Stedelijk Museum, Amsterdam 1992
- Der Anteil der Frau an der Kunst der 20er Jahre*. Katalog der Ausstellung der Galerie Pels-Leusden, Berlin 1977
- Deutsche Kunst im 20. Jahrhundert*, Katalog der Ausstellung in der Staatsgalerie Stuttgart, Stuttgart 1986
- Deutscher Künstlerbund 1950. Erste Ausstellung Berlin 1951*, Katalog der Ausstellung in der Hochschule für Bildende Künste, Berlin 1951
- Dictionary of Women artists*, hrsg. von Delia Gaze, London u. Chicago 1997
- Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, gegründet von Emmanuel Bénézit, Paris 1999
- Die bildende Künstlerin. Wertung und Wandel in Deutschen Quellentexten 1855-1945*, hrsg. und kommentiert von Carola Muysers, Amsterdam, Dresden 1999

- Die Deutsche Künstlerin. Ein Gedokbuch*, hrsg. im Auftrag der Gedok von E. Mendelsohn-Bartholdy, Leipzig 1933
- Die Hamburgische Sezession 1919-1933*, Katalog der Ausstellung in der Galerie Herold, Hamburg 1992
- Die Kultur der Frau*, hrsg. von Ada Schmidt-Beil, Berlin 1931
- Die Kunstsammlung der Hamburger Sparkasse. Die Hamburger Sezession*, Katalog der Ausstellung in der Hamburger Sparkasse, Hamburg 2002
- »Die Malerin Alexandra Povòrina. Gemäldeausstellung im Provinzialmuseum«, unterzeichnet mit G.M., in: *Hannoverscher Anzeiger*, 1.4.1932
- Die Malerin Hanna Bekker vom Rath (1893-1983)*, Katalog der Ausstellung im Stadtmuseum Hofheim a.Taunus, Hofheim 1993
- Die Rote Kapelle im Widerstand gegen den Nationalsozialismus*, hrsg. von Peter Steinbach und Johannes Tuchel, Schriften der Gedenkstätte Deutscher Widerstand, Berlin 1994
- Die Russische Orthodoxe Kirche*, hrsg. von Metropolit Pitirim von Volokolamsk und Jurjev, Berlin 1988
- Die Sammlung Hermann-Josef Bunte. Deutsche Malerei des XX. Jahrhunderts*, Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1999
- Domke, Helmut, *Der Maler Heinz Hehmann*, Mainz 1951
- Drei Malerinnen. Alexandra Povòrina, Roswitha Lüder, Kriemhild Flake*, Katalog der Ausstellung des Oldenburger Kunstvereins, Oldenburg 1968
- Duma, Akos, *Die andere Moderne: Knut Hamsun, D.H. Lawrence und die lebensphilosophische Strömung des literarischen Modernismus*, Bonn 1996
- Ebert, Hildtrud, *Drei Kapitel Weißensee. Dokumente zur Geschichte der Kunsthochschule Berlin-Weißensee*, Berlin 1996
- Ein köstlicher Blick. Virtuelle Streifzüge durch die Felder der Kunst. CD-ROM mit 50 Porträts berühmter Frauen aus den Kunstsparten Literatur, Musik, Bildende Kunst, Tanz, Theater und Film*, Circe-Film, Lohmar 2001
- »Ein Leben auf Goldgrund«, Kritik der Ausstellung im Hamburger Künstlerclub „die insel“, in: *Welt am Sonntag*, o.A. 1960
- Europäische Kunst der Gegenwart*, Katalog der Ausstellung im Hamburger Kunstverein, Hamburg 1927
- »Farbe und Form gehören zusammen«, Kritik der Ausstellung im Hamburger Künstlerclub „die insel“, in: *Die Welt*, 17.3.1960

- »Fasziniert von den Farben« Kurzporträt Alexandra Povòrina zur Ausstellung im Hamburger Künstlerclub „die insel“, in: *unbekannte Tageszeitung*, 1960
- Fischer, Hans W., *Hamburger Kultur-Bilderbogen*, München 1923
- Flemming, Hanns Theodor, »Im Kunsthaus eröffnet: Rückblick auf die Sezessionszeit«, Kritik der Ausstellung A.Povòrina, A.del Banco, A. Reé 1966, in: *Die Welt*, Nr.247, 1966
- Flügge, Manfred, *Meine Sehnsucht ist das Leben. Eine Geschichte aus dem deutschen Widerstand*, Berlin 1996
- František Kupka. Die abstrakten Farben des Universums*, hrsg. von Dorothy Kosinski und Jurosla Anel, Katalog der Ausstellung im Kunstmuseum Wolfsburg, Wolfsburg 1997
- Friedrich Ahlers-Hestermann. Bilder und Schriften*, Band 2 der Schriftenreihe der Akademie der Künste, Berlin 1968
- Friedrich Ahlers-Hestermann, Alexandra Povòrina-Hestermann, Tatiana Ahlers-Hestermann*. Katalog der Ausstellung im Städtischen Museum, Flensburg, Flensburg 1969
- Gatermann, Birgit, *Bildende Künstlerinnen in der Weimarer Republik 1919-1933*, Dissertation an der Universität Kiel, Kiel 1988
- Gautherie-Kampka, Annette, *Les Allemands du Dôme. La colonie allemands de Montparnasse dans les années 1903-1914*, Bern; Berlin; Frankfurt/Main; New York; Paris; Wien 1995
- Gegenlicht, 60 Jahre Gedok*, Katalog der Ausstellung in der Staatlichen Kunsthalle Berlin, Berlin 1986
- Gemmeke, Claudia, *Die verbotene Ausstellung: Zeichen und Bilder. Die letzte 'freie' Ausstellung im Museum Folkwang 1933*, unveröffentlicht aus dem Jahr 1993
- Ginzel, Hermann, »Bildende Kunst in Köln«, in: *unbekannte Tageszeitung*, 1930
- Goethe, Johann Wolfgang von, »Die Metamorphose der Pflanzen«, in: Goethe, *Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens*. Münchener Ausgabe, hrsg. von Karl Richter, Band 12, München 1989
- Gray, Camille, *Die russische Avantgarde der modernen Kunst 1863-1922*, Köln 1963
- Große Berliner Kunstausstellung 1965*, Katalog der Ausstellung in den Ausstellungshallen am Funkturm, Berlin 1965
- Gruber, L.Fritz, »Kunst in Köln – trotz Karneval«, in: *Das elegante Köln*, 2. Februarheft 1932, S.14, 26, 33.

- Hambach, Wilhelm, »Die Westerländer Gemäldeschau 1958« Kritik der Ausstellung im Spielcasino, in: *Flensburger Tageblatt*, 11.7.1958
- Hamnet, Nina, *Laughing Torso*, New York 1932
- Hanna Bekker vom Rath und die Künstler des Blauen Hauses in Hofheim am Taunus*, Katalog der Ausstellung des Kunstvereins Hofheim, Hofheim 1984
- Heißerer, Dirk, *Wo die Geister wandern. Eine Topographie der Schwabinger Bohème um 1900*, München 1993
- Heydorn, Volker Detlef, *Maler in Hamburg 1886-1945*, Band 2, Hamburg 1974
- Hess, Walter, *Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei*, Köln 1997
- Hildebrandt, Hans, *Die Frau als Künstlerin*, Berlin 1928
- Hildermeier, Manfred, *Die Russische Revolution 1905-1921*, Frankfurt 1989
- »Imaginisten«, Kritik der Ausstellung im Hamburger Kunstverein, unterzeichnet mit H.R.L., in: *Hamburger Anzeiger*, o.D. 1932
- Jablonskaja, Mjuda N., *Russische Künstlerinnen 1900-1935*, hrsg. von Anthony Parion, Bergisch Gladbach 1990
- Jaeger, Roland, und Steckner, Cornelius, *Zinnober. Kunstszene Hamburg 1919-1933*, Hamburg 1983
- Jan Bontjes van Beek 1899-1969*, Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin 1977
- Jeanne Mammen. 1890-1976 Gemälde, Aquarelle, Zeichnungen*, Katalog der Ausstellung in der Berlinischen Galerie, Berlin 1987/88
- Joan Miró*, Katalog der Ausstellung im Museum of Modern Art, New York 1993
- Jüdische Künstler, Jüdische Themen*, Katalog der Ausstellung im Dr.Bamberger-Haus Rendsburg, Schleswig 1986
- Jüdisches Museum Randsburg: Werke verfolgter jüdischer Künstler, Werke mit jüdischen Themen*, Bestandskatalog, Rendsburg 1988
- Jürgens, Renate, *Der Kieler Arzt Dr. Paul Wassily (1868-1951) und seine Kunstsammlung: Zeugnisse deutscher Kulturgeschichte von der Jahrhundertwende bis zum 2. Weltkrieg*, Kiel 1984
- Julius Bissier. Vom Anfang der Bilder 1915-1939*, Katalog der Ausstellung im Städtischen Museum Freiburg und Museum für neue Kunst, Waldkirch 1994

- Junge, Henrike, (Hrsg.) *Avantgarde und Publikum. Zur Rezeption avantgardistischer Kunst in Deutschland 1905-1933*, Köln, Weimar, Wien 1992
- Juryfreie Kunstausstellung Berlin 1963*, Katalog der Ausstellung in den Ausstellungshallen am Funkturm, Berlin 1963
- Jux, Anna E., *Alexe Altenkirch – Die Malerin und ihre Schüler in Bergisch Gladbach und Köln*, Magisterarbeit an der Universität Bonn, Bonn 1989
- Kállai, Ernst, *Neue Malerei in Ungarn*, (Die Junge Kunst in Europa, Band II), Leipzig 1925
- Kállai, Ernst, *Vision und Formgesetz. Aufsätze über Kunst und Künstler von 1921 bis 1933*, Leipzig, Weimar 1986
- Kandinsky und München: Begegnungen und Wandlungen 1896-1914.* Katalog der Ausstellung im Lenbachhaus, hrsg. von Armin Zweite, München 1982
- Katalog der Meister des 20. Jahrhunderts in der Hamburger Kunsthalle*, bearbeitet von Helga Hofmann und Janni Müller-Hauck, Hamburg 1969
- Karl Ballmer 1891-1958. Der Maler*, Katalog der Ausstellung von Beat Wismer im Aargauer Kunsthaus, Aarau 1990
- Kegler, Dietrich, *Das Ethos der russischen Pädagogik: Studien zum Erziehungsbegriff in Rußland seit Pirogov*, Sankt Augustin 1991
- Kleine, Gisela, *Gabriele Münter und Wassily Kandinsky. Biographie eines Paares*, Frankfurt a. Main und Leipzig 1994
- Kleinlauth, Brigitte, *Gertraud Rostosky (1876-1959)*, Katalog der Ausstellung in der Städtischen Galerie Würzburg, Würzburg 1998
- Klosterstraße Berlin 1933-1945. Künstler in der Zeit des Nationalsozialismus*, Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin 1994
- Klüver, Billy und Martin, Julie, *Kiki's Paris. Künstler und Liebhaber 1900-1930*, Köln 1989
- »Kölner Künstlerinnen im Kunstverein« in: *Westdeutscher Beobachter*, 18.6.1936, Abendausgabe
- Kohlhaußen, Heinrich, »Juryfreie Ausstellung zur Förderung Hamburgischer Künstler«, in: *Der Cicerone*, Nr.17, 1925, S.1186
- Krause, Markus, *Galerie Gerd Rosen. Die Avantgarde in Berlin 1945-1950*, Berlin 1995
- Krause, Markus, *Karl Hartung 1908-1967, Metamorphosen von Mensch und Natur*, Katalogbuch zur Ausstellung im Germanischen Nationalmuseum Nürnberg und im Gerhard-Marcks-Haus Bremen, Bremen 1998

- »Kritik der Ausstellung im Kunstverein Hamburg 1932«, in: *unbekannte Tageszeitung* 1932
- Künstlerinnen der Hamburger Sezession 1919-1933. Alma del Banco, Dorothea Maetzel-Johannsen, Alexandra Povòrina, Anita Rée, Gretchen Wohlwill.* Katalog der Ausstellung in der Patriotischen Gesellschaft (in der Reihe 'Kunstsignale 1988'), bearbeitet von Birgit Gatermann, Hamburg 1988
- Künstlerinnen der russischen Avantgarde 1910-1930,* Katalog der Ausstellung in der Galerie Gmurzynska, Köln 1979
- Künstlerinnen des 20. Jahrhunderts,* Katalog der Ausstellung im Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1990
- Künstlerinnen international 1877-1977,* Katalog der Ausstellung im Schloß Charlottenburg in Berlin 1977, bearbeitet von der Arbeitsgruppe „Frauen in der Kunst“, Berlin 1977
- Kunst im Aufbruch. Abstraktion zwischen 1945 und 1959,* Katalog der Ausstellung im Wilhelm-Hack-Museum, Ludwigshafen 1998
- »Kunst in Schwarz-Weiß«, Kritik der Ausstellung im Haus am Waldsee, in: *Spandauer Volksblatt*, 18.11.1961
- Kunst in Berlin von 1870 bis heute.* Sammlung Berlinische Galerie, Berlin 1986
- Kunst in der Verfemung. Die Schenkung Emmi Ruben 1948,* Katalog der Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle, Hamburg 1998
- Kunst um 1900 in der Sammlung Dr. Paul Wassily,* hrsg. von Klaus Lengsfeld, Husum 1984
- Kunstdokumentation 1945-90. Aufsätze, Berichte, Materialien,* hrsg. von Günter Feist, Eckhart Gillen, Beatrice Vierneisel, Köln 1996
- Kunstpreis Jahrbuch 1986. Deutsche und internationale Auktionsergebnisse Band XLI,* München: Weltkunst Verlag, 1986
- Kunstschau,* Katalog der Ausstellung in der Spielbank Westerland, Sylt 1958
- La joie de vivre. Die nie gesehenen Meisterwerke der Barnes Collection,* Katalog der Ausstellung im Haus der Kunst, München 1993
- Les peintres de Nagybánya,* Katalog der Ausstellung in der Ungarischen Nationalgalerie, Budapest 1962
- Lichtenstern, Christa, *Die Wirkungsgeschichte der Metamorphosenlehre Goethes,* Band 1 Metamorphosen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Weinheim 1990

- Lichtenstern, Christa, *Metamorphose, Vom Mythos zum Prozeßdenken, Ovid-Rezeption, Surrealistische Ästhetik*, Band 2 Metamorphosen in der Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Weinheim 1992
- Liebe Macht Kunst. Künstlerpaare im 20 Jahrhundert*, hrsg. von Renate Berger, Köln, Weimar, Wien 2000
- Lindner, Anton, »Kritik der Ausstellung des Bundes niederdeutscher Künstlerinnen in der Galerie Commeter«, in: *Neue Hamburger Zeitung*, o.D. 1916
- Lindner, Anton, »Wohlfahrts-Kunstaussstellung der Hamburger Frauenkünstlerhilfe bei Commeter«, in: *Neue Hamburger Zeitung*, o.D. 1915
- Lohberg, Gabriele, *Fritz Winter. Leben und Werk*, München 1986
- Lorenz, Hans, »Ausstellung der Hamburger Sezession« in: *Der Cicerone*, Nr.16, 1924, S.419
- Lotte B. Prechner 1877-1967 Monographie und Werkverzeichnis*, hrsg. von Margarethe Jochimsen u. Frank Günter Zehnder, Köln 1998
- Louise Modersohn-Breling (1883-1950) Eine Malerin des expressiven Realismus*, Katalog der Ausstellung im Grafschaftsmuseum Wertheim, Wertheimer Museumsschriften Heft 12 1989
- Lütgens, Annelie, »Nur ein paar Augen sein...« *Jeanne Mammen - eine Künstlerin in ihrer Zeit*, Berlin 1991
- Märten, Lu, *Die Künstlerin. Eine Monographie*, München 1914/1919
- »Malerin in Köln auf Zwischenstation. Porträts der Russin Alexandra Povõrina«, Kritik der Ausstellung im Hannes-Flach-Archiv, in: *Kölner Stadtanzeiger*, 12. Juli 2000
- Manigold, Anke, *Der Hamburger Maler Friedrich Ahlers-Hestermann (1883-1973)*, Monographie und Werkverzeichnis, (Beiträge zur Geschichte Hamburgs, Band 29), Hamburg 1986
- Manigold, Anke, »Profile einer Kunst-Familie. Ahlers-Hestermann« Kritik der Ausstellung bei G. und R. Kurtze 1988, in: *Die Welt*, 20.2.1988
- Manigold, Anke, »Schwerer Kampf um Anerkennung. Eine Ausstellung von Künstlerinnen der Hamburger Sezession 1919-1933«, Kritik der Ausstellung im Torhaus Elmshorn 1987, in: *Die Welt*, o.A.
- Marianne von Werefkin. Zeugnis und Bild*, hrsg. von Konrad Fiedler, Zürich 1975
- Marie Vassilieff 1884-1957. Eine Russische Künstlerin in Paris*, Katalog der Ausstellung in Das Verborgene Museum, Berlin 1995
- Marie von Malachowski-Nauen. Eine Rheinische Expressionistin*, Katalog der Ausstellung im August Macke Haus, Bonn 1998

- Maurina, Zenta, *Dostojewskij. Menschengestalter und Gottsucher*, Memmingen 1952
- Max Ernst. *Werke 1925-1929*, hrsg. von Werner Spies, Köln 1976
- Meier-Graefe, Julius, »Künstlerinnen«, in: *Frankfurter Zeitung* (Abendblatt), 75. Jahrgang, 19.12.1930
- Müller-Rastatt, Carl, »3. Ausstellung der Hamburger Sezession«, in: *Hamburgischer Correspondent* vom 23. Februar 1922
- Münster, Anke, »Alexandra Povòrina und Lotte B. Prechner«, in: *Kölner Museums-Bulletin. Berichte und Forschungen aus den Museen der Stadt Köln*, 1994, 1. Heft, S.28-35
- Münster, Anke, *Der blaue Affe im Atelier. Zur Geschichte eines Kölner Ateliers*, unveröffentlichtes Typoskript 1996
- Mudrak, Myroslava M., *The new generation and artistic modernism in the Ukraine*, Ann Arbor Mich.1986
- Murádin, Jenő, *Nagybánya – a festőtelep művészei (Nagybanya – Die Künstler der Malersiedlung)*, Miskolc 1994
- Nagybánya művészete (Die Kunst von Nagybanya)*, Katalog zur Ausstellung anlässlich der Hundertjahrfeier der Gründung der Künstlerkolonie, Ungarische Nationalgalerie, Budapest 1996
- Naum Slutzky 1894 - 1965. Ein Bauhaus-Künstler in Hamburg*, Katalog der Ausstellung im Museum für Kunst und Gewerbe, Hamburg 1995
- Nemeth, Lajos, *Simon Hollosy (1857-1918). Emlékkiallítás*, Budapest: Szepművészeti Muzeum, Budapest 1957
- »Nicht ohne dramatische Spannungen«, Kritik der Ausstellung im Haus am Lützowplatz, in: *unbekannte Tageszeitung*, 4.2.1966
- Odilon Redon. Prince of Dreams 1840 – 1916*, Katalog der Ausstellung in The Art Institute of Chicago, Chicago 1994
- Ohne Titel, Kritik der 3. Ausstellung der Hamburger Sezession, in: *Hamburger Correspondent*, 31.8.1921
- Olbrich, Harald, *Geschichte der deutschen Kunst 1918-1945*, Leipzig 1990
- Olga Bontjes van Beek. Gemälde. Ausstellung zum 90. Geburtstag der Künstlerin*, Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Bremen, Bremen 1986
- Oppens, Edith, *Der Mandrill: Hamburgs zwanziger Jahre*, Hamburg 1969
- Otto Hofmann*, Katalog der Ausstellung im Goethe-Institut, Brüssel 1993
- Otto Modersohn, Fischerhude 1908-1943*, Katalog der Ausstellung im Otto Modersohn Museum, Fischerhude 1992

- Otto Modersohn und Louise Modersohn-Breling. Die Reisen nach Franken 1916-1927*, hrsg. von der Gesellschaft Otto Modersohn Museum e.V., Fischerhude 2001
- Otto Ritschl. 1885-1976*, Katalog der Ausstellung im Museum Wiesbaden, Wiesbaden 1997
- Paczkowski, Jörg, »Wie köstlich ... der anregende künstlerische Verkehr!«, ausführliche Fassung des gleichnamigen Aufsatzes im Katalog: Otto Modersohn, Fischerhude 1908-1943, Katalog der Ausstellung im Otto Modersohn Museum, Fischerhude 1992, unveröffentlicht, aus dem Jahr 1993
- Paul Klee. In der Maske des Mythos*. Katalog der Ausstellung im Haus der Kunst, hrsg. von Pamela Kort, München 1999
- Pawlik, Johannes, *Goethe Farbenlehre. Didaktischer Teil, Textauswahl mit einer Einführung und neuen Farbtafeln*, Köln 1974
- Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, Toward Surrealism 1925-1929*, San Francisco 1996
- Picasso's Paintings, Watercolors, Drawings and Sculpture, Surrealism 1930-1936*, San Francisco 1997
- Piper, Carl Anton, Kritik der 3. Ausstellung der Hamburger Sezession, in: *Hamburger Nachrichten* 1921 (ohne Datum)
- Povòrina, Alexandra, »Abstrakt und mit Auftrag« Leserbrief in: *Die Zeit*, ohne Datum, Nachlaß Tatiana Ahlers-Hestermann
- Povòrina, Alexandra, »Maria Slavona«, in: *Frankfurter Zeitung*, 17.9.1933
- Povòrina*, Faltblatt zur Ausstellung im Haus am Waldsee, Berlin 1961
- »Povorina-Hestermann« Kritik der Ausstellung im Hamburger Kunstverein 1932, in: *Altonaer Nachrichten*, 1932 (ohne Datum)
- Profession ohne Tradition: 125 Jahre Verein der Berliner Künstlerinnen*, hrsg. von Berlinische Galerie / Verein der Berliner Künstlerinnen, Berlin 1992
- Raev, Ada, *Russische Künstlerinnen der Moderne: 1870 – 1930; historische Studien, Kunstkonzepte, Weiblichkeitsentwürfe*, München 2002
- Raev, Ada, »Spielräume und Grenzen einer anderen Tradition: Die russische Familie als soziale Determinante für die Entwicklung des Selbstverständnisses russischer Künstlerinnen Ende des 19. / Anfang des 20. Jahrhunderts«, in: *Kritische Berichte* 2, 1990, S.49 – 62
- Rave, Paul Ortwin, *Kunstdiktatur im Dritten Reich*, Hamburg 1949
- Retrospektive E.W.Nay*, Katalog der Ausstellung in der Josef-Haubrich-Kunsthalle, Köln 1991

- Rheinische Expressionistinnen*, Katalog der Ausstellung im August Macke Haus, Band 10 der Schriftenreihe, Bonn 1993
- Roh, Franz, „Entartete“ Kunst. Kunstbarbarei im Dritten Reich, Hannover 1962
- Roters, Eberhard, *Galerie Ferdinand Möller: Die Geschichte einer Galerie für moderne Kunst in Deutschland 1917-1956*, Berlin 1984
- Russen in Berlin 1918-1933. Eine kulturelle Begegnung*, hrsg. von Fritz Mierau, Berlin 1988
- Sauer, Marina, *Die Bildhauerin Clara Rilke-Westhoff 1878-1954*, Bremen 1986
- »Schaffende Frauen«, Kritik der Ausstellung im Künstlerhaus Berlin 1927, in: *Berliner Hausfrau*, Nr.44, Nr.1428, 4.8.1927, S.2
- Schapiro, Rosa, »Die Frau in der bildenden Kunst«, in: *Frau und Gegenwart. Zeitschrift für die gesamten Fraueninteressen*, Heft 40, 4.10.1927, S.1-2
- Scheibler, Aurel, *Ernst Wilhelm Nay. Werkverzeichnis der Ölgemälde*, Band I (1922-1951), Köln 1990
- Scheffler, Karl, *Die Frau und die Kunst*, Berlin 1908
- Schlegel, Caroline und August Wilhelm, *Die Gemälde*, 3. Heft der Zeitschrift Athenäum, 1799. Nachdruck der Wissenschaftlichen Buchgesellschaft, Darmstadt 1960
- »Schluß mit dieser Kunstkritik oder mit dieser Kunst«, Kritik der Ausstellung Kölner Künstler 1931, *Kölner Stadt-Anzeiger*, Abend-Ausgabe vom 16.12.1931
- Schmidt, Margot, *Tatiana Ahlers-Hestermann. Künstlerin in Hamburg*, hrsg. von Jens Hauswedell, Berlin 2003
- Schulte-Wülwer, Ulrich, *Malerei in Schleswig-Holstein. Katalog der Gemäldesammlung des Städtischen Museums Flensburg*, Heide 1989
- Schulz, Isabel, *Die Frau als Künstlerin. Über das Leben und Werk von Künstlerinnen früher und heute*, hrsg. Museumspädagogischer Dienst Hamburg, Hamburg 1986
- Schulz-Hoffmann, Carla, (Hrsg) *Die Sammlung Woty und Theodor Werner*, München 1990
- Schütte, Gisela, »Spätimpressionistische Anklänge mit expressiven Zügen. Schätze aus Hamburger Museen: Blankenese – Ölgemälde der in St. Petersburg geborenen Malerin Alexandra Povórina«, in: *Die Welt*, Ausgabe Hamburg, 3.9.1994

- Schweers, Hans F., *Gemälde in deutschen Museen. Katalog der ausgestellten und depotgelagerten Werke*, München, New Providence, London, Paris 1994
- Sello, Gottfried, »Alexandra Povòrina«, in: *Brigitte*, Nr.18, 1983, S.93
- Serge Brignoni. Hommage zum 90. Geburtstag*. Katalog der Ausstellung in der Galerie Carzaniga & Ueker, Basel 1993
- Spörhase, Rolf, »Werke Hamburger Malerinnen auf der Juryfreien Ausstellung in der Hamburger Kunsthalle«, in: *Frau und Gegenwart. Zeitschrift für die gesamten Fraueninteressen*, Heft 43, 1925, S.3
- Soviel Anfang war nie. Deutsche Städte 1945-1949*, hrsg. von Hermann Glaser, Lutz von Pufendorf, Michael Schöneich, Berlin 1989
- Stock; Wolf-Dietmar; Wischnowski, Werner, *Fischerhude. Künstler in der Stille*, Fischerhude 1986
- Straus-Ernst, Luise, »Die Malerin Alexandra Povòrina«, in: unbekannte Zeitung, um 1932
- Straus-Ernst, Luise, »Malerinnen und Bildhauerinnen in der Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes«, in: *Frau und Haus. Unterhaltungsbeilage des Kölner Stadtanzeigers*, 18.7.1929
- Szeemann, Harald, *Monte Verità. Berg der Wahrheit. Lokale Anthropologie als Beitrag zur Wiederentdeckung einer neuzeitlichen sakralen Topographie*, Mailand 1978
- Szinyi Merse, Anna, und Bakó, Zsuzsanna, *Pleinair Malerei in Ungarn. Impressionistische Tendenzen 1870-1910*, Osnabrück 1994
- The Hungarian avant garde; the Eight and the Activists*, Katalog der Ausstellung im Arts Council of Great Britain, London 1980
- Theories of Modern Art: A Source Book by Artists and Critics, hrsg. von Herschel B. Chipp, Berkeley 1968
- Thesing, Susanne, *Rudolf Levy Leben und Werk*, Nürnberg 1990
- Thormann, Ellen, Tamara de Lempicka: *Kunstkritik und Künstlerinnen in Paris*, Berlin 1993
- Tieck, Ludwig, *Franz Sternbalds Wanderungen. Eine altdeutsche Geschichte*, (Erstausgabe Berlin 1798) Stuttgart 1966
- Uhde-Bernays, Hermann, *Die Münchener Malerei im 19. Jahrhundert*, 2. Teil: 1850-1900, München 1927
- „... und nicht die leiseste Spur einer Vorschrift“ – Positionen unabhängiger Kunst in Europa um 1937. Katalog der Ausstellung in der Kunstsammlung Nordrhein-Westfalen, Düsseldorf 1988
- Volkman, Ludwig, *Die Hieroglyphen der Deutschen Romantiker*, Münchener Jahrbuch der Bildenden Kunst, Neue Folge Band 3, 1926

- Vom Dadamax bis zum Grüngürtel. Köln in den zwanziger Jahren.* Katalog der Ausstellung in der Kölner Kunsthalle, Köln 1975
- Wandlungen des Lebens. Richard Haizmann. Briefe 1914 – 1963*, hrsg. von Hella Haizmann und Maria Bamberger, Hamburg o.J.
- Ward, Gary L., *Christian Science: Controversial and polemical pamphlets*, New York 1990
- Wassily Kandinsky. Die erste sowjetische Retrospektive*, Katalog der Ausstellung in der Schirn Kunsthalle, Frankfurt 1989
- Weimar, Friederike, *Die Hamburgische Sezession 1919-1933*, Fischerhude 2003
- Weininger, Otto, *Geschlecht und Charakter*, Wien 1903
- Welchardt, Jürgen, »Bilder dreier Malerinnen« Kritik der Ausstellung im Oldenburger Kunstverein, in: *Nordwest Zeitung*, 22.4.1968
- Welchardt, Jürgen, »Spielraum der Malerei« Kritik der Ausstellung im Oldenburger Kunstverein, in: *Nordwest Zeitung*, 24.4.1968
- »Weltzugewandte Künstlerin«, Kritik der Ausstellung in der Galerie Schüler, in: *unbekannte Tageszeitung*, März 1957
- Werner Heldt*, Katalog der Ausstellung in der Kunsthalle Nürnberg, hrsg. von Lucius Grisebach, Nürnberg 1989
- Witthaus, Wernher, »Bildende Kunst in Düsseldorf«, in: *unbekannte Tageszeitung*, 1932
- Wohlwill, Gretchen, *Lebenserinnerungen einer Hamburger Malerin*, bearbeitet von Hans-Dieter Loose, Hamburg 1984
- Wyss, Beat, *Der Wille zur Kunst. Zur ästhetischen Mentalität der Moderne*, Köln 1996
- »Zeichen und Bilder«, Kritik der Ausstellung im Neuen Museum Wiesbaden, in: *Nassauer Tagblatt*, 15.11.1932
- »Zeichen und Bilder«, Kritik der Ausstellung im Neuen Museum Wiesbaden, in: *Wiesbadener Zeitung*, 17.11.1932
- »Zeichen und Bilder«, Kritik der Ausstellung im Neuen Museum Wiesbaden, in: *Wiesbadener Tagblatt*, 18.11.1932
- Zimmermann, Rainer, *Die Kunst der verschollenen Generation*, Düsseldorf, Wien 1980
- Zone 5. Kunst in der Viersektorenstadt 1945 – 1951*, hrsg. von Eckhart Gillen u. Diether Schmidt, Berlin 1989
- Zwischen Widerstand und Anpassung: Kunst in Deutschland 1933-1945.* Katalog der Ausstellung in der Akademie der Künste, Berlin 1978

Ich versichere, daß ich die Arbeit selbständig verfaßt habe und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel verwendet habe.

Köln, 20.06.2003

Abbildungen

Gemälde



WV-Nr. G 1



WV-Nr. G 4



WV-Nr. G 5



WV-Nr. G 6



WV-Nr. G 7



WV-Nr. G 8



WV-Nr. G 11



WV-Nr. G 12



WV-Nr. G 13



WV-Nr. G 14



WV-Nr. G 16



WV-Nr. G 18



WV-Nr. G 20



WV-Nr. G 21



WV-Nr. G 22



WV-Nr. G 33



WV-Nr. G 35



WV-Nr. G 42



WV-Nr. G 53



WV-Nr. G 54



WV-Nr. G 55



WV-Nr. G 56



WV-Nr. G 59



WV-Nr. G 65



WV-Nr. G 70



WV-Nr. G 71



WV-Nr. G 73



WV-Nr. G 74



WV-Nr. G 75



WV-Nr. G 78



WV-Nr. G 82



WV-Nr. G 83



WV-Nr. G 84



WV-Nr. G 85



WV-Nr. G 86



WV-Nr. G 87



WV-Nr. G 90



WV-Nr. G 92



WV-Nr. G 94



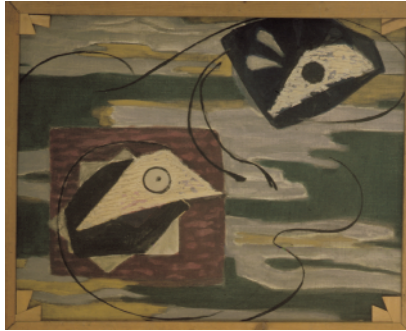
WV-Nr. G 95



WV-Nr. G 97



WV-Nr. G 105



WV-Nr. G 113



WV-Nr. G 114



WV-Nr. G 115



WV-Nr. G 118



WV-Nr. G 119



WV-Nr. G 121



WV-Nr. G 122



WV-Nr. G 123



WV-Nr. G 124



WV-Nr. G 125



WV-Nr. G 126



WV-Nr. G 127



WV-Nr. G 128



WV-Nr. G 133



WV-Nr. G 135



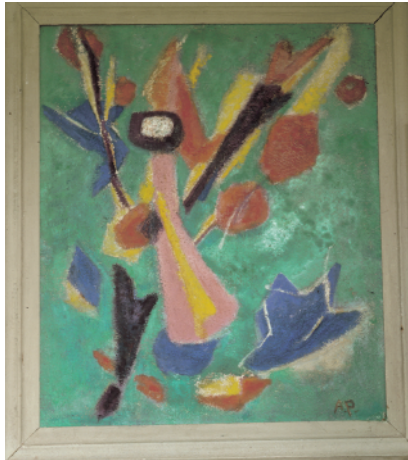
WV-Nr. G 136



WV-Nr. G 138



WV-Nr. G 140



WV-Nr. G 141



WV-Nr. G 152



WV-Nr. G 153



WV-Nr. G 160



WV-Nr. G 161



WV-Nr. G 163



WV-Nr. G 168



WV-Nr. G 179



WV-Nr. G 180

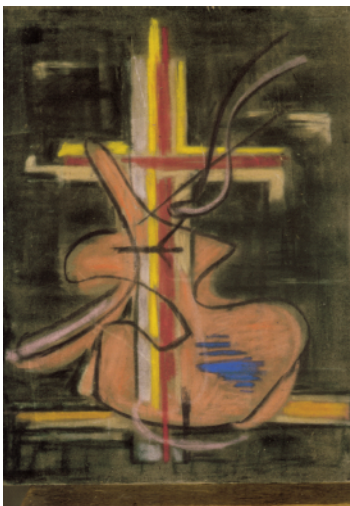
Pastelle, Aquarelle, Mischtechniken



WV-Nr. P 39



WV-Nr. P 43



WV-Nr. P 44



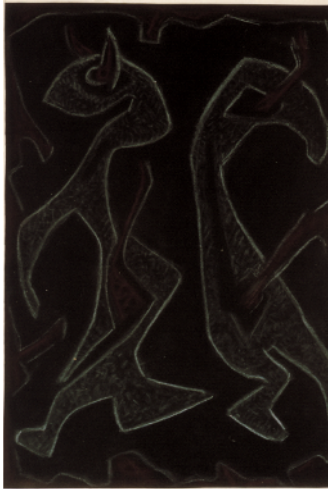
WV-Nr. P 47



WV-Nr. P 49



WV-Nr. P 50



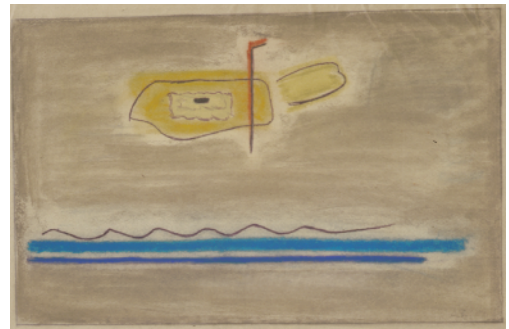
WV-Nr. P 54



WV-Nr. P 55



WV-Nr. P 57



WV-Nr. P 58



WV-Nr. P 61



WV-Nr. P 67



WV-Nr. P 68



WV-Nr. P 69



WV-Nr. P 70



WV-Nr. P 71



WV-Nr. P 76



WV-Nr. P 80



WV-Nr. P 83



WV-Nr. P 88



WV-Nr. P 107



WV-Nr. P 108



WV-Nr. P 109



WV-Nr. P 110



WV-Nr. P 115



WV-Nr. P 123



WV-Nr. P 157



WV-Nr. P 158



WV-Nr. P 183



WV-Nr. P 186



WV-Nr. P 187

Druckgrafiken



WV-Nr. D 2



WV-Nr. D 8



WV-Nr. D 9

Zeichnungen



WV-Nr. Z 3



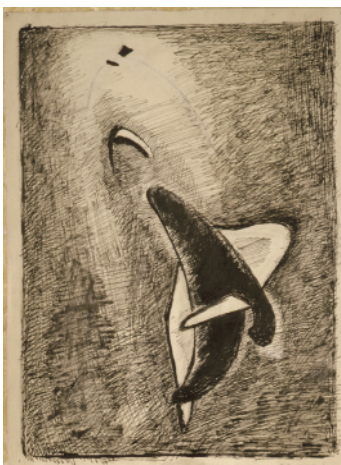
WV-Nr. Z 6



WV-Nr. Z 10



WV-Nr. Z 38



WV-Nr. Z 135



WV-Nr. Z 136



WV-Nr. Z 137



WV-Nr. Z 140



WV-Nr. Z 142



WV-Nr. Sk 14

Stoffdrucke



WV-Nr. St 4



WV-Nr. St 5



WV-Nr. St 6



WV-Nr. St 7



WV-Nr. St 11



WV-Nr. St 15



WV-Nr. St 28



WV-Nr. St 45



WV-Nr. St 46



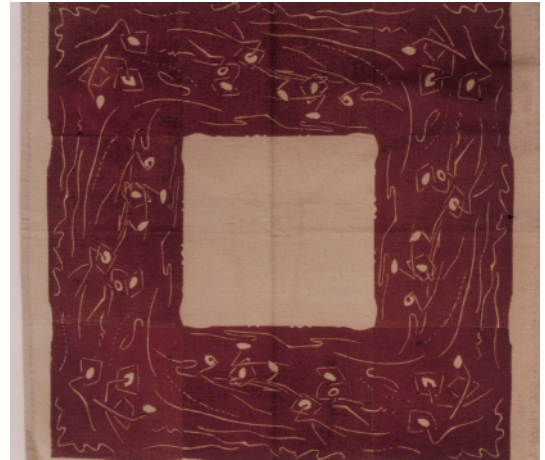
WV-Nr. St 49



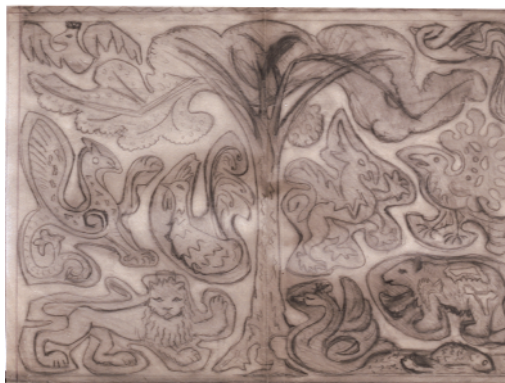
WV-Nr. St 52



WV-Nr. St 65



WV-Nr. St 69



WV-Nr. St 118



WV-Nr. St 119

Collagen



WV-Nr. C 10



WV-Nr. C 14



WV-Nr. C 21



WV-Nr. C 23



WV-Nr. C 26



WV-Nr. C 31



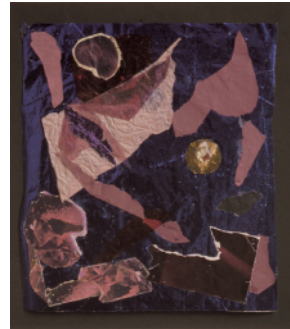
WV-Nr. C 45



WV-Nr. C 49



WV-Nr. C 47



WV-Nr. C 56



WV-Nr. C 58



WV-Nr. C 64

Verschollene Werke



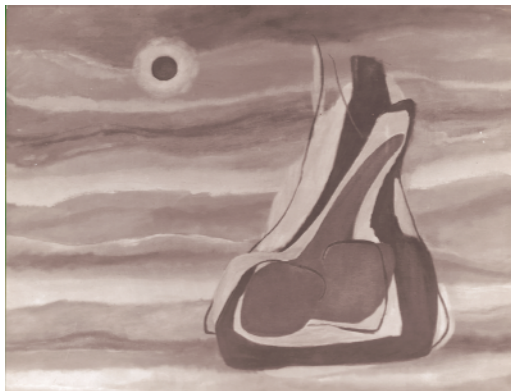
WV-Nr. V 19



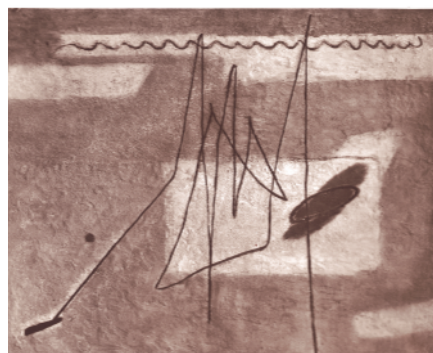
WV-Nr. V 39



WV-Nr. V 40



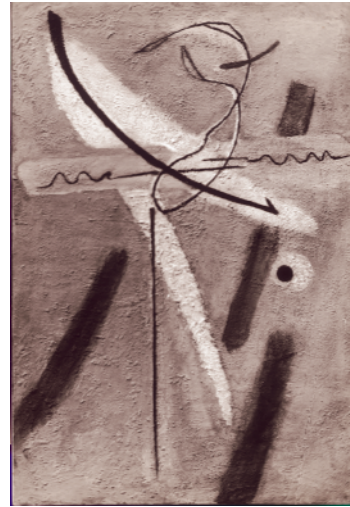
WV-Nr. V 51



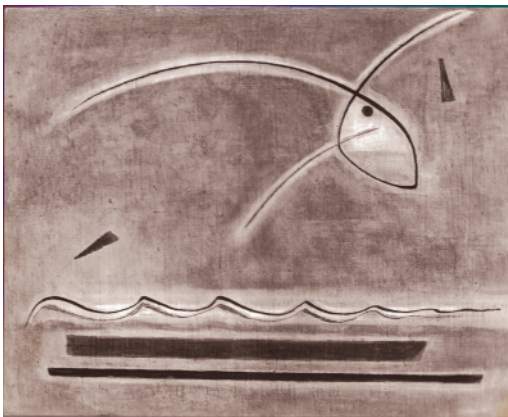
WV-Nr. V 58



WV-Nr. V 60



WV-Nr. V 62



WV-Nr. V 63



WV-Nr. V 66



WV-Nr. V 70

Werke von Friedrich Ahlers-Hestermann



Die Elbe bei Blankenese WV 105
(Manigold)



Baum im Dorf WV 147 (Manigold)



Südliche Erinnerungen WV 232
(Manigold)



Hafenstillleben WV 239 (Manigold)



Einsamkeit WV 252 (Manigold)



Sehnsucht WV 246 (Manigold)

Porträts von Alexandra Povòrina



Alexandra Povòrina um 1900 in Rußland



Alexandra Povòrina 1913 in Paris



Hannes Maria Flach, Alexandra Povòrina im Atelier Goltsteinstraße, Köln 1933



Hannes Maria Flach, Alexandra Povòrina im Atelier Goltsteinstraße, Köln 1933