

Inhalt
 1 Auf dem Weg ins „neue Leben“: Das selbsttätige Theater
 Was hat das Theater mit der Produktion zu tun?
 Alltagsprobleme
 Formen der Selbsttätigkeit: Die Blaue Blase
 Formen der Selbsttätigkeit: THAM „Theater der
 Gegenwart“

„Kunst in die Produktion!“

Sowjetische Kunst während der Phase der Kollektivierung und Industrialisierung 1927-1933

Frau und Alltag
 Ins neue Leben
 Sportsmann - Sportsfrau
 Die Mutter schafft - Mutterschaft
 Die neue Liebe

51 Von der Utopie zur Wissenschaft und zurück
 Zur Geschichte des Konstruktivismus in der Sowjetunion
 Die Verwissenschaftlichung der Kunst im Leninismus
 experimentell
 Der gegenständliche Gegenstand oder die Utopie der
 zwecklosen Zweckmäßigkeit
 Vom Verfallismus zum Konstruktivismus - Abwärtung der
 Funktion
 Kunst - Arbeit - Kunst
 Industrielle Konstruktion kontra handwerkliche Dekoration
 Kunstfertiger Arbeiter
 Schließt das bürgerliche Handwerk mit der sozialistischen
 Industrie?
 Wie kleidet sich der Maschinist?
 Das Stuhlbetten Arbeiterklub
 Psychologische Modellkassen
 Der Freund-Feld und der Feind-Feld
 Von der gestalteten Masse zur gestaltenden Klasse

122 Künstlerische Publizisten gegen Romantiker der
 roten Farbe
 Zwei Richtungen der sowjetischen gegenständlichen Telen-
 malerei in den ersten Jahren: Die Künstlergruppen
 AChR(P) und OST. Ein Beitrag zur Ideologie der
 sowjetischen Kunst
 Einleitung: Die Lage in der Kunst nach dem Beschluß
 über die kollektive Industrialisierung, 1928
 Russische Kunst - Kunst - Kunst
 Die Kunst der 1920er Jahre
 Die Kunst der 1930er Jahre
 Die Kunst der 1940er Jahre
 Die Kunst der 1950er Jahre
 Die Kunst der 1960er Jahre
 Die Kunst der 1970er Jahre
 Die Kunst der 1980er Jahre
 Die Kunst der 1990er Jahre
 Die Kunst der 2000er Jahre
 Die Kunst der 2010er Jahre
 Die Kunst der 2020er Jahre

Wir danken dem Senator für Wissenschaft und Kunst für die Unterstützung des Projekts und der Deutschen Klassenlotterie für die Finanzierung.

Planungs- und Forschungsgruppe

Architektur

Christian Borngräber

Frauenfrage

Christiane Bauermeister-Paetzel

Sylvia Wetzel

Malerei und Grafik

Hubertus Gaßner

Eckhart Gillen

Malerei

Oskar Wehling

Theater

Irmingard Emanuel

Wir danken Tina für das Essen und Eckhart für den Wein.

Organisationsleitung

Christiane Bauermeister-Paetzel

Eckhart Gillen

Organisatorische Mitarbeit

Valdis Ábolinš

Peter Hielscher

Redaktion

Gruppenmitglieder

Übersetzungen

Veronika Ambros

Christiane Bauermeister-Paetzel

Irmingard Emanuel

Gertraude Krüger

Olaf Kühl

Sylvia Wetzel

Grafische Gestaltung

Christian Borngräber

Sylvia Wetzel

Ausstellungsgestaltung

Hubertus Gaßner

Rekonstruktion der IZORAM-Tribüne

Entwurf und Ausführung

Manfred Schnell

Ausführung

Giesbert Lange

Satz und Druck

Jürgen Kleindienst, Berlin 61

9/10 Helvetica, Cable heavy

Plakat

Defot Werkstätten, Berlin

Veranstalter

Neue Gesellschaft

für Bildende Kunst e.V.

Hardenbergstraße 9

1000 Berlin 12

Telefon 030/31 61 82

Ausstellungsort

Akademie der Künste Berlin (West)

20. Februar bis 31. März 1977

Neue Gesellschaft für Bildende Kunst

Präsidium

Ulrich Roloff, Präsident

Otto Schily, Schatzmeister

Jürgen Egert, Schriftführer

Geschäftsführender Sekretär

Valdis Ábolinš

Geschäftsstelle

Günter Gedicke

Gisela Gnos

Sigrid Gwiasda

Irene Neyer-Schoop

Russische Namen und Begriffe werden nach der wissenschaftlichen Transliteration wiedergegeben. Dabei sind auszusprechen:

c wie z in zu

č wie tsch in Kutsche

s wie ß in naß

š wie sch in schon

šč wie schtsch in Gischtschicht

y wie dumpfes i

z wie stimmhaftes s in Sonne

*Zur Ausstellung erscheint eine Postkartenserie von
Gustav Klucis: „Spartakiade Moskau 1928“*

© NGBK, Berlin 1977

© Textbeiträge bei den Autoren

Irmingard Emanuel

8 Auf dem Weg ins „neue Leben“: Das selbsttätige Theater

Was hat das Theater mit der Produktion zu tun?

Alltagsprobleme

Formen der Selbsttätigkeit: Die Blauen Blusen

Formen der Selbsttätigkeit: TRAM – Theater der Arbeiterjugend.

TRAM bei der Arbeit – ein exemplarischer Versuch, die kulturelle Revolution zu verwirklichen.

Wie entstanden die Stücke im alten TRAM-Kollektiv?

Arbeiter oder Künstler?

Wie ging es weiter?

Tagebuchnotizen sibirischer Agitpropbrigaden.

Christiane Bauermeister-Paetzel

Sylvia Wetzel

24 Ein Huhn ist kein Vogel, ein Weib ist kein Mensch

Die neue Frau in der sowjetischen Kunst zur Zeit der Industrialisierung und Kollektivierung

Die Frau in der Industrie und in den Kolchosen

Was ist ein Kolchos?

Auf zur Produktionsschlacht.

Die Frau als Heroine.

Frau und Politik.

Frau und Alltag.

Ins neue Leben.

Sortsmann – Sportsfrau.

Die Mutter schafft – Mutterschaft.

Die neue Liebe.

Hubertus Gaßner

51 Von der Utopie zur Wissenschaft und zurück

Zur Geschichte des Konstruktivismus in der Sowjetunion.

Die Verwissenschaftlichung der Kunst im Laboratoriumsexperiment.

Der gegenstandslose Gegenstand oder die Aporien der zwecklosen Zweckmäßigkeit.

Vom Veščismus zum Konstruktivismus – Annäherung an die Funktion.

Kunst = Arbeit = Kunst.

Industrielle Konstruktion kontra handwerkliche Dekoration.

Künstlerringenieur kontra Arbeiterkünstler.

Schlagt das bürgerliche Handwerk mit der sozialistischen Industrie!

Wie kleidet sich der Maschinist?

Das Stuhlbett im Arbeiterklub.

Psychoideologischer Modellbaukasten.

Der Freund-Fakt und der Feind-Fakt.

Von der gestalteten Masse zur gestaltenden Klasse.

Eckhart Gillen

102 Künstlerische Publizisten gegen Romantiker der roten Farbe

Zwei Richtungen der sowjetischen gegenständlichen Tafelmalerei in den zwanziger Jahren: Die Künstlergruppen AChR(R) und OST. Ein Beitrag zur Ikonografie des sowjetischen Sujets.

Einleitung: Die Lage an der Kunstfront nach dem Beschluß über die forcierte Industrialisierung, 1928.

I. Rückblick. Ein Schritt nach vorn und zwei zurück: Die Gründung realistischer Künstlergruppen während der Neuen Ökonomischen Politik ab 1921.

II. Der Sozialismus in einem Land – Die gesamte Kunst ist auf die Verteidigung des Landes umzustellen!

V. Das Ende der Klassenkämpfe. Zur Auflösung der Künstlergruppen.

III. Kunst in die Massen oder Kunst der Massen?

IV. Der Fünfjahrplan der Kunst.

Christian Borngräber

158 Neue Lebensweise der Produktionskollektive in sozialen Kraftwerken

Arbeiterklubs, Architektur und Alltag

gewidmet Esfir' Šub (Esther Schub)

Erstes Klubleben nach der Revolution.

Wettbewerbe der Gewerkschaften zu Typenprojekten der Arbeiterklubs.

Aufgaben der Klubarbeit.

Klubentwürfe der Gebrüder Vesnin, der Gebrüder Golosov und Konstantin Mel'nikovs.

Klubleben und Massenfeste zur Zeit des ersten Fünfjahrplans.

Kritik an Konstantin Mel'nikov – auf der Suche nach proletarischer Architektur.

Innengestaltung der Arbeiterklubs.

„Klub des neuen sozialen Typs“ von Ivan Leonidov.

Leonidovismus und sein Schaden.

Heroische Perspektiven.

Gernot Erlen

184 Sozialgeschichtlicher Überblick –

Kollektivierung, Industrialisierung und Kulturfeldzug

Entwicklungslinien der Sowjetgesellschaft zwischen 1927 und 1933.

I. Der russische Bauer und die Kollektivierung

II. Industrialisierung und „Sozialistischer Wettbewerb“.

III. Kulturfeldzug.

Dokumente

1 Theater

4 Frauenbewegung

8 Arbeiterklubs

11 Massenfeste

16 Proletarisch-revolutionäre Kunst

19 Sozialgeschichte

21 Wettbewerbskunst

23 Fünfjahrplan

Wer Augen für die sinnlose ... Ungerechtigkeit der imperialistischen Welt besitzt, wird die Ereignisse in Rußland als den fortgesetzten schmerzlichen Versuch betrachten, diese furchtbare gesellschaftliche Ungerechtigkeit zu überwinden.

Heinrich Regius (Theodor W. Adorno) 1934¹

Künstlerische Publizisten gegen Romantiker der roten Farbe

Zwei Richtungen der sowjetischen, gegenständlichen Tafelmalerei in den zwanziger Jahren:
Die Künstlergruppen AChRR und OST. Ein Beitrag zur Ikonografie des sowjetischen Sujets.

Einleitung: Die Lage an der Kunstfront nach dem Beschluß über die forcierte Industrialisierung (I. Fünfjahrplan)

Die auf dem XV. Parteitag im Dezember 1927 beschlossene *Offensive des Sozialismus* (Programm einer forcierten Industrialisierung, Kollektivierung; vgl. den Beitrag G. Erler) sollte – so der Parteipolitiker J. Laz'jan – aus der politischen Sprache der Parteidirektiven in die künstlerische Bildsprache übertragen werden.² Unter Verwendung der Leninschen Spiegelmetapher (auf die ich noch zu sprechen komme) forderte er die Künstler auf, die Prozesse des Zunehmens der Elemente des Sozialismus und die konkreten Resultate der Industrialisierung des Landes widerzuspiegeln.³ Diese Forderung nach einer politischen, massenwirksamen Kunst, die die Wirklichkeit durch das *Prisma des Marxismus* abzubilden und umzubilden habe, wurde in den proletarischen Schriftstellerorganisationen längst diskutiert und realisiert. Die Verbände der bildenden Künstler dagegen orientieren sich (mit wenigen Ausnahmen) immer noch an traditionellen Formen der Tafelmalerei. Selbst der über die Malerei wohlwollend urteilende Leiter des Narkompros⁴, Lunačarskij, bemerkt zur Situation an der *Kunstfront*⁵ 1928, daß die proletarische Literatur zwar große Fortschritte mache, während auf dem Gebiet der bildenden Künste eine weniger bedeutende Widerspiegelung der Kulturrevolution festzustellen sei.⁶

Eine erste Allunionskonferenz der Künstler, organisiert vom ZK der Künstlergewerkschaft RABIS⁷, fand erst Ende 1928 statt mit einer Verspätung von fast zwei Jahren ... erst lange nachdem bereits die Grundlinien der Politik auf dem Gebiet der künstlerischen Literatur eine deutliche Formulierung erhalten hatten und zahlreiche Kongresse, Konferenzen und Sitzungen zu den Problemen von Theater, Literatur, Kino usw. durchgeführt worden waren.⁸

Ein Artikel der Pravda vom 11. November 1929 beklagt, daß die künstlerische Massenarbeit an einem toten Punkt stehe und keineswegs ihre Bestimmung – ein Glied im sozialistischen Aufbau zu sein – erfülle.⁹ Der sowjetische Kunsttheoretiker I. Maca sieht den Grund dafür, daß die bildenden Künste den letzten Rang ... an der kulturellen Kampffront einnehmen, in der *Losgelöstheit der Kunst von den produktions-ökonomischen Grundlagen des proletarischen Staates*. Diese *Losgelöstheit von der Basis bedingte eine Losgelöstheit von der Klasse ... eine Abgeschlossenheit in sich selbst*.¹⁰

In einem Rückblick auf die Entstehung und Entwicklung einer abbildenden Malerei seit 1922, die sich mit einer *sowjetischen Thematik* bewußt auf die Seite der Sowjetmacht stellte, sollen die Gründe für die Unangemessenheit der künstlerischen Mittel angesichts der Forderungen nach einer die weitgesteckten Ziele des ersten Fünfjahrplans unterstützenden, aktivierenden und ideologisch lenkenden, massenwirksamen Kunst untersucht werden.

Alfred Kurella¹¹, Leiter der Abteilung Kunst des Narkompros, schätzte 1928 in einem Vortrag rückblickend Bedeutung und Schei-

tern der neuen alten Realisten seit 1922 ein: *Das Auftreten einer neuen Strömung unmittelbar nach den „Linken“, des sogenannten „neuen Realismus“, wozu auch die AChRR gehört, mit ihrer Losung von der Verständlichkeit der Kunst, die gegen die „Unverständlichkeit“ der Kunst der Linken gerichtet war – die Losung von der Auswahl des sowjetischen Sujets waren ein Schritt nach vorn. Aber ... aus Furcht, den Fehler der Linken zu wiederholen, lehnten die „neuen Realisten“ die Errungenschaften der letzten Jahrzehnte ab und kehrten zu den Peredvišniki¹² zurück. ... Sie nahmen bei den Peredvišniki den Arbeiter als Gegenstand der Darstellung. Sie entdeckten des Arbeiter als Sujet, sie zeigten der ganzen Gesellschaft das Leben der Arbeiter und Bauern, das armselige und kümmerliche Leben ... Aber dank der Oktoberrevolution wurde der Arbeiter Subjekt der Geschichte und das muß er auch in der Kunst sein. In unserer Zeit darf man sich nicht damit begnügen, den Arbeiter als Objekt der Kunst zu betrachten ..., sondern man muß sich bemühen, alle Qualitäten, wegen denen das Proletariat die Oktoberrevolution gemacht hat ... in die Kunst einzuführen. Ein anderer Fehler ist die Übernahme des passiven Verhaltens des Künstlers zu seinem Gegenstand ... Sie sagen: „Der Künstler muß darstellen“, oder „Der Künstler muß ein Spiegel sein.“ Der Künstler stellt „Epi-södden“, kleine isolierte Ereignisse dar, er vermeidet es, die inneren Widersprüche in Inhalt und Form aufzudecken. Eine solche Darstellung ist höchst idealistisch, sie ist nicht in der Lage, den dialektischen Wesensgehalt der Ereignisse aufzudecken. Die darzustellende Erscheinung wird ungeachtet der Verbindung zu den anderen sie umgebenden Erscheinungen geschaffen. Sie ist eng begrenzt. Auf diese Weise erhält man ein statisches, episodenhaftes und schließlich metaphysisches Bild der Welt. Das ist das bürgerliche Erbe, das die Neorealisten erwarben, als sie zu den Peredvišniki zurückkehrten.*¹³

Kurella faßt in seiner prinzipiellen Kritik, die wichtigsten Argumente, wie sie während der zwanziger Jahre gegen die AChRR (über deren Gründung wir bald Näheres erfahren werden) gerichtet wurden, zusammen. Die folgenden drei Bildbeispiele sollen erläutern, was gemeint ist.

Bogorodskijs Ölbild *Familie wird fotografiert* von 1932 (Abb. 1; Kat.-Nr. 5) ist Ausdruck der von Kurella festgestellten passiven Einstellung des Künstlers gegenüber seinem Gegenstand: Vor einer auswechselbaren Landschaftskulisse, wie sie in kleinen Fotoateliers damals üblich war, sitzt ein für den Fotografen posierender Matrose mit einem Säugling in scharlachroten Wickelkissen. Neben und hinter ihm steht seine Frau mit abgehärteten Gesicht. Die sorgfältig arrangierte Gruppe wird frontal vom Maler aufgenommen. Die Künstlichkeit der Szenerie betont der Maler noch durch die gezielte Art, wie die Frau mit ihren schweren, Arbeit gewohnten Händen eine zierliche Spielzeuggrassel hält. Der Maler ironisiert seine Haltung als passiver Beobachter und Arrangeur von Reali-



1. F. Bogorodskij, *Familie wird fotografiert*, 1932, 148,3 x 110,5, Öl, G TG



2. *Fotograf auf dem Boulevard*, 1929, Dairoš.

tätspartikeln, indem er seine Modelle in der fiktiven Situation des Fotografiertwerdens¹⁴ festhält. Damit bringt er deutlich seine Distanz zum neuen sowjetischen Sujet, der Arbeiterklasse, die sein Auftraggeber geworden ist, zum Ausdruck.¹⁵ Während Bogorodskij die gemalte Kulisse formatfüllend als reale Landschaft imaginiert, wenn auch durch Aufbau der Figurengruppe und Bildtitel ironisch verfremdet, will die Grafik in der Zeitschrift *Daios*¹⁶ *Fotograf auf dem Boulevard* (Abb. 2) die Methode des malerischen Illusionismus grundsätzlich enthüllen. Der Zeichner macht sich lustig über den Künstler als Arrangeur seiner Modelle vor einer schönen Hintergrundstaffage, indem er den von Geheimnissen umgebenen künstlerischen Schöpfungsakt aus dem Atelier ins grelle Tageslicht versetzt und dort auf die dürftigen Kunstgriffe eines Straßenfotografen reduziert. Die Polemik, die hier gegen eine fotonaturalistische Ästhetik der *wahrhaftigen Widerspiegelung* des Lebens geführt wird, die nur eine Widersprüche verdrängende Verklärung der Realität beinhalte, werden wir in der Auseinandersetzung der AChRR mit der *Gesellschaft der Tafelmaler* (OST) in diesem Beitrag in ihrer Bedeutung für die Entwicklung der sowjetischen Kunst verfolgen.

Von der Seite der Rezeption aus betrachtet, illustriert die Künstlerin Rjangina¹⁷ in ihrem Bild *Atelier des Meisters* 1927 (Abb. 3) den andächtigen, kontemplativen Charakter der traditionellen Bildbetrachtung. Zwei Frauen, vermutlich Frau und Tochter des Künstlers, nutzen beim Säubern des Ateliers die Abwesenheit des Meisters, um aus gebührendem Abstand bewundernde Blicke auf das *Allerheiligste* zu werfen. Das Objekt ihrer Aufmerksamkeit, die neobarock gerahmte Leinwand, bleibt dem Blick des Betrachters allerdings verborgen. Thema des Bildes ist ausschließlich die stimmungsvoll ausgestaltete, passiv-kontemplative Beziehung der beiden Frauen zur Kunst.



3. S. V. Rjangina, *Im Atelier des Künstlers*, 1927, Öl.

I. Rückblick

Ein Schritt nach vorn und zwei zurück¹⁸:

Die Gründung realistischer Künstlergruppen während der Neuen Ökonomischen Politik ab 1921

1. Die Revolution ist groß und rot – ein plötzlicher Windstoß¹⁹:

Die Oktoberrevolution aus der Sicht der bürgerlichen Realisten

Die sogenannte *Neue Ökonomische Politik* (NÖP)²⁰, d. h. die Ablösung der Naturalwirtschaft im Kriegskommunismus durch partielle Wiedereinführung marktwirtschaftlicher Elemente in der Wirtschaftspolitik (Reprivatisierung mittlerer Betriebe, wirtschaftliche Rechnungsführung²¹ etc.) ist die prosaische Antwort auf den Grundwiderspruch der Oktoberrevolution. Auf die Tatsache nämlich, daß in ihr zwei Revolutionen geschichtlich zusammenfallen, eine verspätete bürgerlich antifeudale gegen den Großgrundbesitz gerichtete Agrarrevolution der armen Bauern und eine antikapitalistische orientierte Revolution des städtischen Proletariats. Da die junge Sowjetmacht auf die Unterstützung der Bauern, die 80 % der Bevölkerung ausmachten, angewiesen war, mußte sie den Großgrundbesitz parzellieren und damit zwangsläufig kleinbürgerliche, privatwirtschaftliche Tendenzen fördern, die im scharfen Gegensatz zur sozialistischen Zielsetzung des städtischen Industrieproletariats standen.

In B. M. Kustodiev's Gemälde *Bolschewik* von 1920 (Abb. 4) erscheint die Revolution in Gestalt eines wilden, unkultivierten, vitalen russischen Mušik (armer Bauer), der wie einst die Bauernrevolutionäre vom Schlag eines Stenka Razin in die korrupte, bourgeoise, städtische Zivilisation einbricht. Nicht das Proletariat repräsentiert den revolutionären Aufstand, sondern der Vertreter des bäuerlichen, heiligen Rußlands, der mit stierem Blick unbeirrt seinen Weg geht. Ein betont antiwestlicher Irrationalismus drückt sich in dieser Verherrlichung physischer Gewalt aus. Dem *dekadenten Intellektualismus* des Westens setzten die slavophilen Volkstümmer die *russische Seele* entgegen.²⁰ Die *russische Revolution* wurde ausgespielt gegen die *nicht-russischen Revolutionäre*²³, die in Westeuropa studiert hatten und die russischen Werte und Traditionen angeblich mißachteten. L. Trockij, einer dieser *nicht-russischen Revolutionäre* formulierte diesen Konflikt: *Der Mušik versucht bekanntlich, den Bolschewik zu akzeptieren, aber den „Kommunisten“ abzulehnen... Nieder mit den Kommunisten, es leben die Bolschewisten lautete die Parole der Bauern. In ihrer Vorstellung hatten die Bolschewisten ihnen Grund und Boden gegeben, die Kommunisten aber ordneten die Zwangserfassung des Getreides an. Läßt man die Stadt zerfleischen, wirtschaftlich – vom reichen Bauern, und künstlerisch vom Pilnyak²⁴, so bleibt nicht die Revolution übrig, sondern ein stürmischer und blutiger Rückwärtsprozeß... (ein) primitiver, verwanzter Nationalismus.*²⁵ Dagegen sei die Revolution ihrem Wesen nach (der) *eigentliche Bruch der russischen Volkkes mit Asien*²⁶, mit dem 17. Jahrhundert, mit dem heiligen Rußland, mit den Ikonen und Wanzen.²⁷

Kustodiev zeigt, daß die Revolution groß ist und rot und weltumspannend, daß sie ein plötzlicher Windstoß, eine Explosion ... ist.²⁸ Wie der Krieg oder eine Seuche bricht sie als Naturalgewalt über die Menschen herein, die wie Ameisen durch die Straßen getrieben werden.

Diese Interpretation des Bildes wird bestätigt durch eine Karikatur Kustodiev's auf die Revolution 1905/06. (Abb. 5)²⁹ Die Revolution wird hier noch unverhüllt im Sinnbild des Todes als unaufhaltsame Naturkatastrophe diffamiert.

Eine analoge schicksalsergebene aber auch revolutionsfeindliche Haltung finden wir in A. Rethels Totentanzfolge, die 1849 entstanden ist.³⁰ Der Holzschnitt *Auf der Barrikade* (Abb. 6) zeigt den Tod auf der Barrikade als Anführer des Volkes. Die gesichtslosen Kämpfer sind in der Defensive. Die flatternde Fahne des Todes verbreitet keinen Optimismus. Auch der liberale Rethel von 1848 lehnt revolutionäre Gewalt zur Lösung gesellschaftlicher Konflikte entschieden ab. Gewalt führt zur Selbstzerstörung – das wollen seine Holzschnitte sagen. Die abgebrochene bürgerliche Revolution in Deutschland 1848 und die widersprüchlich nachgeholte bürgerlich-proletarische Revolution 1905 und 1917 in Rußland haben in der formalen und inhaltlichen Analogie der drei Bilder ihre Spuren hinterlassen. K. F. Juons Bild *Der neue Planet*³¹ (Abb. 7) feiert dagegen die Revolution parallel zur literarischen Strömung des *Kosmismus*^{31a} als orgiastisches Naturerlebnis.

2. Der historische Augenblick im Stil des heroischen Realismus:

Die Entstehung der Assoziation der Künstler des revolutionären Rußland und der Kampf um das sowjetische Sujet

a) Auseinandersetzungen der Realisten mit den Avantgardisten an den Vchutemas, die Gründung der Künstlergruppen Nož und Bytije 1921

Gegen die angebliche *Diktatur der Avantgarde* an den *Vchutemas*³² wehrten sich die *Akademiker*, *Symbolisten*, *Czezannisten* und *Realisten* seit 1920 immer nachdrücklicher.³³ Die erste Konsequenz dieser Diskussionen war die Gründung der *Neuen Gesellschaft für Kunstmaler*³⁴ 1921 von Seiten einiger Schüler der linken Futuristen und Suprematisten (u. a. Tatlin und Malevič). Sie lehnten die abstrakte Kunst, wie sie ihnen an den *Vchutemas* beigebracht wurde, ab^{34a} und entwickelten (insbesondere Adlivankin, von dem wir noch hören werden) einen an naive Malerei und den Expressionismus erinnernden Primitivismus. In ihrer Deklaration betrachteten sie sich als die ersten, die die ganze Sinnlosigkeit weiteren analytisch-scholastischen Umherirrens verspürten, das sich immer weiter und weiter vom Leben und von der Kunst entfernte. In Anbetracht dessen, das die Malerei im Prozeß des laborartigen Suchens sich vom Leben absonderte, daß aus diesem Grunde ihre Sprache für die Massen fremd und unverständlich wurde ... wollen (wir) reale Kunstwerke schaffen, die die menschlichen Empfindungen organisieren und systematisieren ... die Kunst, auf die unsere Blicke gerichtet sind, muß eine gegenständliche und realistische sein.³⁵

Noch im gleichen Jahr gründeten Absolventen der *Vchutemas* eine weitere sich realistisch verstehende Künstlergruppe: *Bytije (Leben)*.³⁶ Formal orientierten sie sich an der kubistisch-cezannistischen Tradition der Künstlergruppe *Karo-Bube*.³⁷ Im Vorwort zum Katalog ihrer 5. Ausstellung (1927) formulierten sie ihre bewußte Abkehr von der *Bewältigung rein malerischer Aufgaben* und ihre Hinwendung zum *Problem des neuen Inhalts*. Weiter heißt es: *Nur durch Verzicht und Absage von sich selbst genügender Auseinandersetzung mit der Technik der Malerei kann die russische Malerei wieder gesellschaftsverbunden, sozial verbindlich werden. Die bildkünstlerischen Gestaltungsmittel müssen wieder zum Ausdrucksträger eines Ideengehalts werden, den der Schöpfer in sein Werk hineinlegt, dürfen nicht bloße Demonstrationen irgendeiner seelenlosen Meisterschaft, Geschicklichkeit und Fertigkeit sein.*³⁸

Im Hinweis auf das *Problem des neuen Inhalts* kommt die bedeutsame Neuorientierung eines Teils der formalen Schule und der Akademiker auf den neuen sowjetischen Alltag zum Ausdruck. Wie unpolitisch und wie stark vom *dekadenten Symbolismus* der Künstlervereinigung *Mir iskusstva (Welt der Kunst)*³⁹ beeinflusst diese Renaissance der traditionellen Tafelmalerei allerdings noch um 1921 war, wird aus einem Bericht über das Atelier Ilja Ivanovič Maškov in den *Vchutemas* deutlich. Maškov war der letzte Präsident der *Mir iskusstva* und Lehrer der meisten *Bytije*-Künstler. Den vorrevolutionären Stilleben gab man dort allenfalls das Etikett *Goldenes Zeitalter*, um sie den neuen Auftraggebern schmackhaft zu machen.⁴⁰

b) Die 47. Ausstellung der Wanderer und die Gründung der Assoziation der Künstler des revolutionären Rußland (AChRR)

Demgegenüber kommt den sogenannten Wanderern und der AChRR, die in enger Verbindung zu ihnen stand, das Verdienst zu, die Künstler *entschieden ... auf die konkrete Wirklichkeit ... in einfacher und verständlicher, realer Form* orientiert zu haben.⁴¹

Anlässlich der 47. Ausstellung der *Genossenschaft der Wanderausstellungen*⁴², die am 20. Februar 1922 eröffnet wurde, erklärten die *Peredvižniki* in einer Deklaration: *Wir wollen mit dokumentarischer Wahrheitstreue in der Genremalerei, im Porträt und in der Landschaft das Leben des heutigen Rußlands spiegeln und das ganze arbeitsreiche Leben seiner verschiedenartigen Völkerschaften darstellen. Wir ... werden stets nach den Gestaltungsweisen suchen, die den Volksmassen am nächsten stehen, um in Form vollendeter Werke der Malerei den Masse zu helfen, den großen historischen Prozeß zu verstehen und sich einzuprägen.*⁴³ (Hervorhebung vom Vf.)

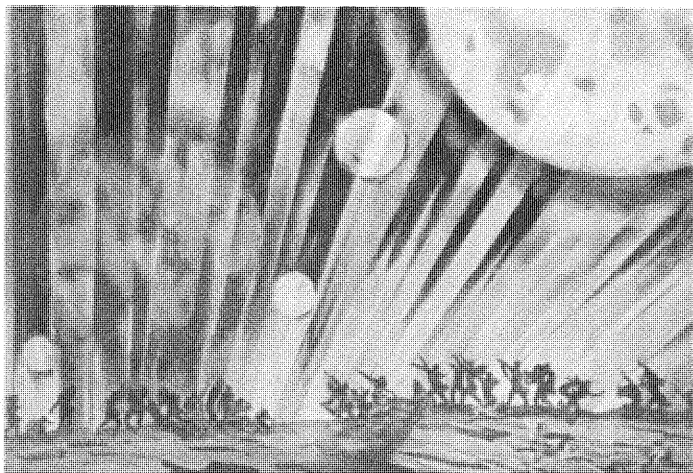
Das AChRR-Mitglied N. B. Terpsichorov illustriert in seinem Bild *Erster Slogan* (Abb. 8) von 1924 diese großmütige Einstellung



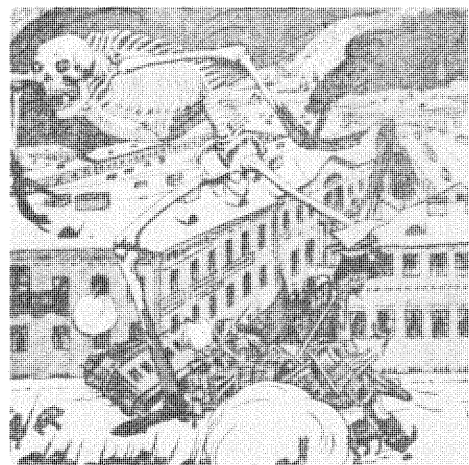
4. B. M. Kustodiev, *Bolschewik*, 1920, Öl.



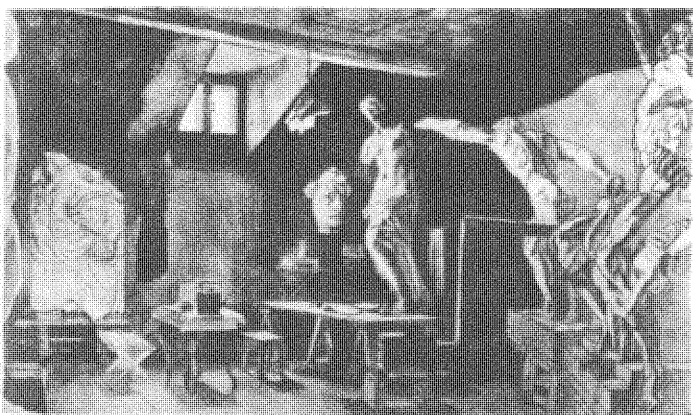
6. A. Rethel, *Auch ein Totentanz V*, 1849.



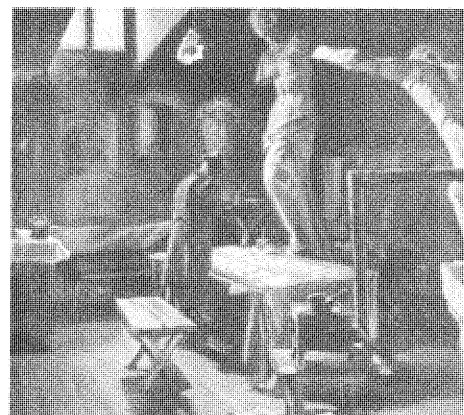
7. K. Juon, *Der neue Planet*, 1921, 71 x 101, GTG, Öl.



5. B. M. Kustodiev, *Karikatur*, 1906.



8a Korin, *In der Werkstatt des Malers*, 1925, Aquarell, GTG.



8. N. B. Terpsichorov, *Erster Slogan*, 1924, Öl.

der *Wanderer*, den Massen zu helfen, dem Volk zu dienen. Im Atelier des Akademikers Korin (vgl. dazu das Aquarell Korin: *In der Werkstatt des Malers*, Abb. 8a)⁴⁴ pinselt der Künstler unter den wuchtigen Gipsabgüssen der Mediceischen Venus und dem Borghesischen Kämpfer, den Relikten einer akademischen Malerei, die Losung: *Alle Macht den Sowjets!*

Die Realisten und Akademiker, die während der heftigen Diskussionen mit den Vertretern der Avantgarde⁴⁵ auf der Ausstellungseröffnung der *Wanderer* zusammenfanden und im Mai des Jahres 1922 die *Assoziation der Maler des revolutionären Rußlands* gründeten, folgen in ihrer Deklaration, die sich in vielen Punkten mit der der *Wanderer* deckt, den nicht mehr zeitgemäßen, naiven, politischen Vorstellungen der *Narodniki* (*Volkstümler*), die in ihren *Gängen aufs Dorf* die Bauern für einen spezifisch russischen Weg zum Sozialismus nach dem Muster der *Dorfgemeinde* (*obščina*) mit ihrer jährlichen Umverteilung des Bodens gewinnen wollten.⁴⁶

Das liberale Bürgertum in Rußland teilte zwar nicht den missionarischen Eifer der *Narodniki*, beteiligte sich aber in seiner patriotischen Opposition⁴⁷ gegen den französischsprachigen Feudaladel als Träger der politischen Macht an der Suche nach der *russischen Seele* auf dem Dorf. Reiche Kaufleute wie P. M. Tret'jakov, Ivan Morosoff und Savva Mamontov waren die Mäzene der *Peredvižniki*. Die Basis ihrer Zusammenarbeit mit den *Narodniki* und den *Peredvižniki* war die Absicht, eine *Kunst fürs Volk*⁴⁸ zu fördern, die die slavophile, demokratische, antifeudalistische Interessenidentität des aufgeklärten Bürgertums mit dem *Volk* zum Ausdruck bringen sollte.⁴⁹ In dieser teils sentimental, das russische Landleben widerspiegelnden, teils sozialkritischen, anklagenden Malerei konnte sich das liberale Bürgertum als fortschrittliche Klasse gegenüber dem reaktionären Feudalismus der Selbstherrschaft abgrenzen, der der Entfaltung kapitalistischer Produktionsverhältnisse im Wege stand. In einer Kritik am konservativen Teil der AChR, der sich noch 1930 am Stil der *Peredvižniki* orientierte, an-

alysierte N. Znamenskij diesen bürgerlichen Charakter der Peredvižniki-Malerei: *Und die vor 1905 ... gemalten Bilder ... bezeichnen sie nicht den Protest des Bürgertums gegen das gesamte Polizei-, Hof- und Bürokratenregime der Selbstherrschaft? ... Und die Porträts aller möglichen Morozovs, Serov und Repin – bedeuten sie nicht eine klassenmäßige Selbstbestätigung des Bürgertums, ein Sich-Vergegenwärtigen der eigenen Bereitschaft, die Kapitänbrücke des Staatsschiffes des besteigen?*⁵⁰

Die Ausstellung der Wanderer im Februar 1922 war ein getreuer Spiegel dieser Tendenz. Selbst ein so wohlwollender Beobachter wie der Dichter Sergej Gorodeckij, der den Wanderern sogar bei der Abfassung ihrer Deklaration half (vgl. den Bericht Kacmans, Anm. 44), muß in seinem Bericht über die Ausstellung zugestehen: *In der Tat, der Anflug des Vergangenen wirkt auf der Ausstellung sehr stark. Alle die Arbeiten ... sind eine Widerspiegelung der Vergangenheit, zudem einer recht fernen: „Vergessene Alleeen“, ... „Späte Herbstblumen“, unzählige „Abende“ usw. – alle diese Arbeiten tragen nichts von heutigen Stimmungen in sich ... Das ist alles noch Turgenjevzeit, Tränenvergießen über die verwüsteten Landstriche ... Darstellungen des Dorfes ... und von Arbeitsprozessen sind gleichsam mit dem alten Blick des Gutsbesitzers gesehen, der von seinem Herrsitz aus die arbeitenden Menschen beobachtet.*⁵¹ Außerdem beklagt Gorodeckij die süßliche Sentimentalität und die Abhängigkeit vom Geschmack des Kleinbürgertums.

Gorodeckij's Aufforderung an die Wanderer, *unser neues Leben, unsere ganze Revolution in der Kunst widerzuspiegeln*, greift die AChRR in ihrem Programm auf: *Es ist unsere staatsbürgerliche Pflicht vor der Menschheit, künstlerisch-dokumentarisch den erhabenen Augenblick der Geschichte in seinem revolutionären Elan festzuhalten. Wir werden den heutigen Tag darstellen: das Leben der Roten Armee, das Leben der Arbeiter, der Bauern, der Revolutionäre und der Helden der Arbeit.*⁵² Absicht der Vereinigung sei es, *den Inhalt in der Kunst ... Ausdruck zu verleihen ... als das Merkmal für den Grad des Wahrheitsgehalts im Kunstwerk ... Der revolutionäre Tag und der revolutionäre Augenblick sind ein heroischer Tag und ein heroischer Augenblick, und wir müssen jetzt unserem künstlerischen Erleben in den monumentalen Formen des Stils des heroischen Realismus Ausdruck geben.*⁵³

Alfred Kurella – Leiter der Abteilung Kunst beim Narkompros – (vgl. Anm. 4) charakterisierte diese Deklaration 1928 im Zusammenhang einer sich über mehrere Monate entwickelnden Debatte über die AChRR anlässlich ihrer 10. Ausstellung *10 Jahre Rote Armee* in der Zeitschrift *Revolutia i kultura (Revolution und Kultur)* folgendermaßen:

Eine klassenunspezifische Kunstinterpretation durchzieht das ganze Dokument: Die AChRR-Künstler fühlen sich nicht vor dem Proletariat verantwortlich, sondern „vor der Menschheit“. Für die AChRR ist der Künstler „derjenige, der das geistige Leben des Volkes ausdrückt“. Der Künstler „drückt seine künstlerischen Erlebnisse aus“. Welches sind nun die gesellschaftlichen Aufgaben eines solchen, vor der Menschheit verantwortlichen Produzenten des geistigen Lebens des Volkes (ein Künstler mit langen Haaren, Pfeife und Jöppchen)? Er soll „künstlerisch-dokumentarisch den großartigen historischen Augenblick festhalten“ ... Ist das nicht das Programm der „Popučiki“ (Mittläufer)⁵⁴ in aller Reinheit? ... Wenn man die Definition der AChRR über die Rolle der Kunst hört, wenn man dann die Arbeiten sieht (besonders die Werke von Brodskij, Jakolev, Kacman etc.), fragt man sich unwillkürlich: warum fotografieren die nicht einfach?⁵⁵ Die AChRR-Künstler antworten augenblicklich: ... „Zwischen Kunst und Fotografie besteht ein großer Unterschied!“ Aber worin besteht dieser Unterschied? Diesen Unterschied hat die AChRR völlig vergessen! ... In unserem Jahrhundert der künstlerischen Fotografie ist die rein dokumentierende Seite der Kunst dem Untergang preisgegeben.⁵⁶

Die pathetischen Formulierungen der Deklaration, ihre Betonung eines *Heroischen Realismus* gehen nicht nur auf das Konto des starken Einflusses der Wanderer⁵⁷ in der neuen Assoziation, sie sind auch die Reaktion auf eine weitverbreitete Stimmung nach Einführung der NÖP. Denn, so schrieb ein Kritiker 1922, *am schwersten haben es zur Zeit die Romantiker der Revolution. In unmittelbarer Nähe von ihnen ging die Erscheinung des goldenen Zeitalters in Flammen auf. Das hat ihnen das Herz verbrannt.*⁵⁸ Über den *schmutzigen Saum des Mantels der Revolution* sollten

die damals noch kaum sichtbaren Errungenschaften der Oktoberrevolution nicht vergessen werden. Der Partei kam das Programm der AChRR, alle Erscheinungsformen des Neuen festzuhalten, daher sehr entgegen: *Bei allen Schwierigkeiten, bei allen schwierigen Bedingungen sollten die Menschen dennoch fühlen, wie das Neue aus dem Boden hervordringt.*⁵⁹

Die Linken dagegen zogen ganz unsentimental die Konsequenzen aus der neuen Lage: *Unter dem Gesichtspunkt der Kultur ist die NÖP die Umschmelzung des elementaren Pathos der ersten Revolutionsjahre in eine trainierte Arbeitsanstrengung, die nicht den Höhenflug des Gefühls, sondern Organisation und Selbstbeherrschung erfordert. ... Neben einem Wissenschaftler muß der Kunstproduzent zu einem Ingenieur der Psyche werden, einem Psychokonstrukteur.*⁶⁰

Die AChRR-Künstler dagegen wollten die *Gefühle und Gedanken mit einem neuen Stil, dem Heroischen Realismus organisieren. Denn eine revolutionäre Kunst schaffen heißt vor allem, eine Kunst schaffen, der die Ehre zufällt, die Psyche der kommenden Generationen zu bilden und zu organisieren.*⁶¹ Im Punkt Organisation der Psyche waren sich die Linken und die AChRR-Künstler einig. Wie diese Organisation der Gefühle und Gedanken ihrer Adressaten sich in ihren Gemälden niederschlägt, sollen die folgenden Bildbeispiele erläutern.

c) Was blieb vom heroischen Realismus? – Rote Sterne, rote Halstücher: Genre-Illusionismus

In E. M. Čepcovs Ölbild *Sitzung der Dorfpartei im Medvenko-Theater des Gouvernements Kursk* von 1924 (Abb. 9) und in seinem Bild *Die Schullehrer* von 1925 (Abb. 10, Kat.-Nr. 10) werden die Erscheinungsformen des Neuen (Verankerung der Partei auf dem Land⁶², Alphabetisierung) in der traditionellen Form der Guckkastenbühne inszeniert. Der neue Geist, der angeblich ins Dorftheater Einzug gehalten hat, entäußert sich im Bild nur passiv im Leninbildnis am oberen Bildrand und in den unsicheren, unbeholfenen Gesten der politisch noch unerfahrenen Bauern. Der Kunstwissenschaftler Lebedev bewundert besonders die Tatsache, daß *diese typische Szene aus dem neuen sowjetischen Leben mit seinen neuen Menschen vom Künstler sehr wahrheitsgetreu und unmittelbar gestaltet sei.*⁶³ Zweifellos gelang Čepcov mit seinem protokollierenden, dokumentarischen Realismus ein ungeschminktes Bild des politischen und kulturellen Lebens auf dem Dorf. Nicht zuletzt im Hinblick auf die Rolle der Frau in der Parteipolitik. Auf die von Männern beherrschte Bühne schauen hinter einer halboffenen Tür junge Bäuerinnen, *denen diese Versammlung – so Lebedevs Kommentar – und auch das Präsidium und ganz besonders der Umstand, daß der ihnen gut bekannte Bursche aus ihrem Dorf jetzt als Redner in einer Versammlung auftritt (!), ein Wunderding (!) zu sein scheint.*⁶⁴ Die Ausschmückung der Szenerie mit einer sentimentalen Nebenhandlung (*neugierige Bäuerinnen – der gut bekannte junge Bursche aus dem Dorf*), die der sowjetische Interpret bereitwillig aufgreift, ist ein Kennzeichen der Genremalerei⁶⁵ in ihrer literarisierenden Ausformung im 19. Jahrhundert.

Die eigentliche *Haupthandlung* findet außerhalb der statischen Momentaufnahme statt. *Es ist die Wechselwirkung der Menschen ... und des unsichtbaren Auditoriums, an das sich die Hauptperson des Bildes wendet ... Aber auf dem Platz des nicht-dargestellten, sondern nur vermuteten Zuhörers steht der Betrachter selbst.*⁶⁶ Während die Dorfpartei noch einen gewissen Modell- und Appellcharakter hat, rezitiert die Gestalt im Bild *Die Schullehrer* nur noch selbstvergessen im bühenartig sich vor dem Betrachter öffnenden Klubraum. Nur die sitzende Repousoir-Figur⁶⁷ der jungen Bäuerin nimmt vom Betrachter Notiz.

Der Vergleich von Maximovič Maximovs Gemälde *Ankunft des Zauberers auf der Dorfhochzeit*, 1874 (Abb. 11) mit N. Terpsichorovs als Litho gedrucktes und vielfältigtes Gemälde (diese Bilder wurden Kartini oder Lubki genannt, ich komme auf das Phänomen massenreproduzierter Ölbilder noch zu sprechen) *Dorfsowjetwahl* von 1930 (Abb. 12) illustriert die Nähe der AChRR-Künstler zu den Wanderern besonders deutlich.

An die Stelle des Zauberers, der von den Bauern erwartungsvoll empfangen wird, tritt der Propagandist, der die Bauernversammlung über die Bedeutung der Dorfsowjetwahl aufklärt. Die Handlung (lebhaft reagierendes Publikum und agitierender Bauer) ist hier ins Bild hineingenommen. Die Partei am rot gedeckten Tisch

rechts im Vordergrund gibt dem Redner den nötigen Rückhalt gegenüber der versammelten Bauernschaft.

Die Bilder B. V. Jogansons, *Sowjetisches Gericht* 1928 (Abbildung 13) und A. V. Moravovs *Im Bezirksstandesamt* 1928 (Abb. 14; Kat.-Nr. 42) sind nach dem selben Schema aufgebaut: ein Tisch teilt jeweils den Raum in zwei Hälften. Links Vertreter der neuen sowjetischen Institution, rechts die Klienten. Der sowjetische, neue Charakter wird genrehaft gekennzeichnet durch ein Lenin- bzw. Kalininporträt an der Wand, das rote Kopftuch der Schöffin (Joganson) (vgl. zur metaphorischen Bedeutung des Kopftuches den Beitrag Bauermeister-Paetzel/Wetzel) und die Uniform des Rotarmisten (Moravov). Nur für den Kenner der sowjetischen Verhältnisse auf dem Land in den zwanziger Jahren wird die konkrete Klassenkampfsituation verständlich, in der das Neue mit dem Alten kämpft. Mit der Figur der Bäuerin, die ihr Kind auf dem Arm trägt, gibt Joganson einen Hinweis auf den Gegenstand der Gerichtsverhandlung: Es geht um ein Alimentsverfahren gegen den reichen Kulaken, der neben ihr im üppig mit Pelz besetzten Mantel sich wortreich zu verteidigen sucht.

Im *Bezirksstandesamt* dagegen herrscht eitel Freude: Die neue sowjetische Ehe wird propagiert.

Die Gegenüberstellung von Čepcovs Bild *Propagierung der Kooperative auf dem Dorf*, 1926 (Abb. 15), und der Grafik Dejnekas in der Zeitschrift *Bezbožnik* (*Der Gottlose*) von 1927 (Abb. 16) soll noch einmal die Methode der AChRR-Künstler, die Psyche ihrer Adressaten zu organisieren und zu bilden, verdeutlichen. Die Agitation wird bei Čepcov zum Sujet, das wie ein Stilleben gestaltet ist. Die Aufklärungskampagne im Dorf erscheint als ländliches Idyll. Wenn man einige Requisiten, wie z. B. rote Sterne, die rotgardistischen Uniformen, die roten Halstücher und andere Sachen ausschließt, so wird einem klar, daß alle diese Bilder am Ende des letzten Jahrhunderts hätten gemalt werden können.⁶⁸ In einer Rezension der 8. Ausstellung der AChRR *Leben und Alltag der Völker der UdSSR* schreibt Pavel Novickij: *Was blieb von heroischen Realismus? Genre-Illusionismus... Wo ist das Pathos des Kampfes und des Aufbaus, das gewaltige Eindringen der Kunst ins Leben, um es schöpferisch umzugestalten?*⁶⁹

Die Linken begnügten sich nicht mit jener statischen Repräsentation sozialistischer Errungenschaften. Statt einen bunten Agitationswagen oder einen Agitator mit Essig und Öl zu fewigen, wollten sie eine operative Kunst⁷⁰, die selbst agitierend ins Leben eingreift. Dejneka, führendes Mitglied der *Gesellschaft der Tafelmalerei* (OST), auf deren Gründung und Programm ich im nächsten Abschnitt eingehen werde, entwirft in seiner Grafik *Im Arbeiterklub* für die Zeitschrift *Bezbožnik* (*Der Gottlose*) 1927 (Abb. 16) das Modell einer aktiven Einwirkung auf die gesamte politisch und teilweise ideologisch vorbereitete Psycho-Ideologie der ... Werktätigen.⁷⁰

Der Klub sollte zum Zentrum der ideologisch-organisierenden Tätigkeit des Künstlers und Kulturarbeiters werden. (Vgl. den Beitrag von Christian Borngreber.) *Ausstellungen und gelegentlich in verschiedenen Gebäuden aufgestellte zufällige Bilder* sollten durch aktive Formen der künstlerischen Massarbeit wie Ausgestaltung von Klubs mit Wandgemälden und zweckmäßigen Möbeln, Gestaltung proletarischer Festtage, die *Massenproduktion einer illustrativen Dokumentation mit Hilfe von Fotos, Kino und polygrafischer Kunst* ergänzt werden.⁷² Dejneka selbst hatte wie viele seiner Kollegen die Konsequenzen aus dieser Einsicht in den operativen Charakter einer wirkungsvollen Agitationskunst gezogen und den Schwerpunkt seiner künstlerischen Tätigkeit auf künstlerische Publizistik in den Zeitschriften *Daioš*, *Bezbožnik u stanka* (*Der Gottlose an der Werkbank*), *Prožektor* u. a. verlegt.

3. Gegen Peredvižnikum im Sujet – Für revolutionäre Modernität Die Gesellschaft der Staffeleimaler (OST) als Alternative zur AChRR

a) Gründung

Die bildhafte Veranschaulichung des neuen Lebens (sowjetische Thematik) bekam auf der 1. *Diskussionsausstellung der Vereinigung der aktiven revolutionären Kunst*⁷³, die 1924 von Schülern und Absolventen der Vchutemas veranstaltet wurde, neue Impulse von Seiten einer Gruppe von *Konkretivisten* und *Projektionisten*. Sie kamen aus dem 1920 bei der Abteilung *Bildende Kunst* des

Narkompros gegründeten *Institut für künstlerische Kultur* (INChUK)⁷⁴, das sich die Aufgabe gestellt hatte, *die Grundkategorien der Kunst im ganzen, ihrer einzelnen Arten, die Prinzipien der Wechselbeziehung dieser Arten und die Fragen der Synthese von Kunstarten zu untersuchen*.⁷⁵ Das Institut, das nach kurzer organisatorischer Verbindung mit den Vchutemas 1921 an die *Staatliche Akademie der Kunstwissenschaften* (GACHN)⁷⁶ angeschlossen wurde, entwickelte sich zum Zentrum der Diskussionen zwischen Konstruktivisten, Produktionskünstlern und Stankovisten (Staffeleimaler)⁷⁷

Während die Konstruktivisten an Stelle der Abbildungen von Dingen die *Errichtung des Dinges* (*Dingismus*)⁷⁸, das Schaffen realer Gegenstände mit authentischen Materialien anstrebten, hielten ihnen die Produktionskünstler⁷⁹ entgegen, daß sie in der naiven Nachahmung technischer Konstruktionen Vertreter einer *reinen Kunst* blieben und so ihr *utilitäres Ziel* verfehlt hätten.

Beiden Richtungen gemeinsam war die Ablehnung des *Stankovismus*, d. h. einer Gegenstände repräsentierenden bzw. abbildenden Kunst, ob sie nun wirkliche Gegenstände wie die Naturalisten oder nicht-gegenständliche Dinge repräsentiert wie die Kubisten und Futuristen. Der Künstler ist beide Male isolierter Produzent einer ästhetischen Ware für einen anonymen Markt (Arvatov).

*Fotografie und Film machen das Porträt, das Landschafts- und Genrebild überflüssig, der Journalismus – die gesellschaftsschildernde Literatur usw.*⁸⁰

Der Streit zwischen denen, für die bereits das letzte Bild gemalt war (Nikolai Tarabukin hielt am INChUK einen Vortrag mit dem Titel: *Das letzte Bild ist gemalt*)⁸¹, die an Stelle der Leinwandkunst die Produktion nützlicher Dinge forderten und den Staffeleimalern endete mit dem Auszug der letzteren aus dem INChUK unter Führung von D. Šterenberg. An den Vchutemas versuchten sie ihre Position auszubauen. Die bereits erwähnte 1. Diskussionsausstellung wurde zum Forum, auf dem beide künstlerischen Konzepte sich gegenüberstanden.

Die Stankovisten stellten ihre Thesen und programmatischen Bilder unter den 38 Künstlern, die mit 207 Werken in acht Gruppen vertreten waren, in drei verschiedenen Gruppierungen vor:

A. Dejneka, A. Gončarov und J. Pimenov stellten unter dem Namen *Vereinigung der Drei* 21 Bilder, Radierungen und Grafiken aus. P. Vil'jams, B. Volkov, K. Vjalov, V. Ljušin und J. Merkulov präsentierten *18 verschiedene Dinge*. Letztere nannten sich *Konkretivisten* und führten folgende Losungen im Katalog an:

1. *Konkretheit – das ist das Ding an sich.*
2. *Konkretheit – das ist die Summe der Erfahrung.*
3. *Konkretheit – das ist die Form.*

*Voraussetzungen für die Dinge: 1. Gegenwärtigkeit. 2. Klarheit der Aufgabenstellung. 3. Präzision bei der Gestaltung.*⁸²

Die dritte Gruppe, deren Mitglieder sich zusammen mit den beiden anderen Gruppierungen Ende 1924 zur OST zusammenschlossen, bezeichnete sich als *Vereinigung der Projektionisten*. Ihr gehörten u. a. Lučiškin, S. Nikritin, M. Plaksin, K. Redko, N. Trjaškin, A. Tyšler⁸³ an. Sie stellten 90 Arbeiten aus, darunter von Lučiškin *Analytische Malerei* und *tektonische Forschungen* von Nikritin. Ihr Programm lautete:

*Die industrielle Produktion reguliert die gesellschaftlichen Verhältnisse. – 1, 2, 100 Künstler können nicht die Umwelt organisieren, das kann nur die industrielle Produktion. – Der Künstler ist der Darsteller neuer Systeme der objektiv bedeutenden Gegenstände und Arbeiten. Malerei und räumliche Gestaltung sind die überzeugendsten Mittel des Ausdrucks (Projektionen) für die Methode der Organisation der Materialien. – ... Die Kunst ist die Wissenschaft von dem objektiven System der Organisation der Materialien. – Die höchste Organisation verwirklicht sich durch die Methode.*⁸⁴

In der späteren Plattform der OST tauchen diese Programmpunkte der Projektionisten und Konkretivisten wieder auf:

Verzicht auf Abstraktheit und Peredvižnikum im Sujet, ... auf das Skizzenhafte..., auf den Pseudocezannismus^{84a}, *der die Disziplin der Form, der Zeichnung, der Farbe zersetzt; dagegen: für revolutionäre Modernität und Klarheit in der Wahl der Sujets; Streben nach absoluter Meisterschaft in der gegenständlichen Tafelmalerei, in der Zeichnung, der Plastik durch die Weiterentwicklung der formalen Errungenschaften der letzten Jahre.*⁸⁵

Zwar wandten sich die Mitglieder der OST grundsätzlich gegen die abstrakte Negation der Tafelmalerei und die Beschrän-

kung der Kunst auf die Produktion von Gebrauchsdingen, gegen diese Tendenz setzten sie sich ja mit ihrer Namensgebung (*Gesellschaft der Staffeleimaler*)⁸⁶ provokativ ab, jedoch führten sie durchaus Anregungen des Konstruktivismus weiter. Die bildende Kunst faßten sie als das Herstellen spezifischer Dinge mit Abbildqualität auf. Die Kunst war für sie eine Organisation von Materialien (Farbe, Leinwand u. a.) nach wissenschaftlichen Methoden, die analog zu denjenigen der Naturwissenschaften und Technik in der materiellen Produktion gedacht wurden. Diese Betonung des technischen Vorgangs bei der Bildherstellung, welche die im Programm geforderte Klarheit der Thematik, den konstruktiven Bildaufbau, die Präzision der Ausführung und eine *meisterhafte* Qualität der Gestaltung verlangt, richtet sich gegen eine impressionistische Skizzenhaftigkeit und *Pseudocezzanismus*. Für die Künstler der OST sind die Kunstwerke – wie es Šklovskij 1923 formulierte – *nicht mehr Fenster, durch die man in eine andere Welt blicken kann, sondern Gegenstände*.⁸⁷ Lučškin bestätigte im Gespräch diesen gegenständlich konstruktiven Bezug zur Malerei: *Ein Bild faßten wir als eine Sache auf, die geschaffen, gebaut werden muß*...⁸⁸

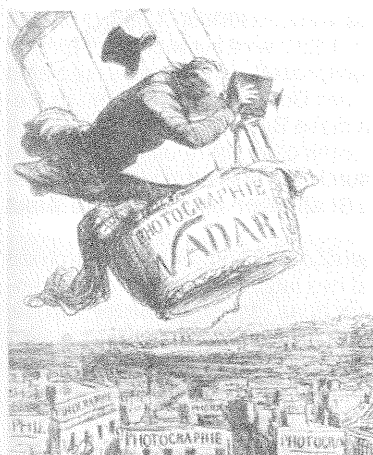
Besonders die Schüler Šterenbergs sprachen von ihren Bildern wie von Dingen, die sich, wie sie es im Katalog zur 1. Diskussionsausstellung formulierten, durch *Produktions-Exaktheit* und *hohe Qualität der Faktur* auszeichnen sollten. Ihr Vorbild waren die Stilleben Šterenbergs, in denen er durch *Kontraste der Flächenbearbeitung* den *Aufbau des Bildes* von ... ganz *malerischen Grundsätzen* bestimmen läßt.⁹⁰ Mit Hilfe der verschiedenen Faktur (glatt, rau etc.) kann der Betrachter die *Materialität und Struktur*

der *dargestellten Dinge* nachempfinden.⁹¹ Labas, Tyšler, Vil'jams, Vjalov u. a. entwickelten nach diesem Prinzip die Besonderheiten ihres Farbauftrags.

Neben dieser der Malerei und ihrer Spezifik verpflichteten Gruppe um Šterenberg gab es von Anfang an eine mehr publizistisch orientierte Gruppe⁹², zu der Dejneka und Pimenov zu rechnen sind. Ihr Lehrer war Favorskij⁹³, der eine Kompositionstheorie vertrat, *die die Statik ablehnt und die „Zeit“, die „Bewegung“ als völlig berechnete, besser unumgängliche Momente jeder Darstellung anerkennt*.⁹⁴ Favorskij grenzt die zur Geschlossenheit tendierende Komposition des Tafelbildes von der *konstruktiven Darstellung* ab, bei der das Bild als eine *offene Montage* von Formgebilden aufgebaut ist, die in ihrer kontrastierenden Kombination dynamisch wirken. Als Extrem dieser Gestaltungsweise sieht Favorskij die Fotomontage und die Filmmontage an.⁹⁵

Ganz anders als die AChRR, der, wie wir wissen zu Recht ein fotografischer Naturalismus vorgeworfen wurde, interessierte die Künstler der OST an der Fotografie gerade ihre graphisch-abstrahierenden Eigenschaften. Sie lehnten eine statische Kopie der Wirklichkeit ab, vielmehr betrachteten sie die Fotografie als ein Mittel, Bewegungsmomente im Bild festzuhalten.

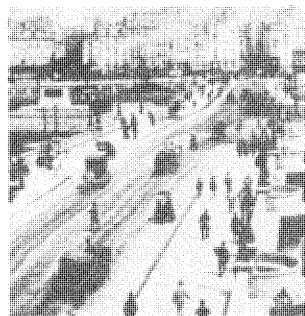
Sie wollten *Publizisten* des neuen Lebens sein und die Dynamik der Industrialisierung durch die Dynamik der Bildkontraste anschaulich machen. Die statische Perspektive, das Einspannen der Bildgegenstände in die exakten räumlichen Koordinaten einer linearperspektivischen Konstruktion, gaben sie auf zugunsten einer kinetischen Perspektive: An die Stelle eines einzigen Blickpunktes treten verschiedene Blickpunkte innerhalb eines Bildes, ja sogar bei



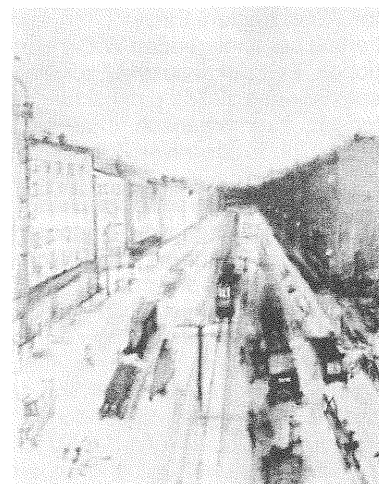
17. Daumier, Nadar erhebt die Fotografie auf die Höhe der Kunst, 1862, Lithographie.



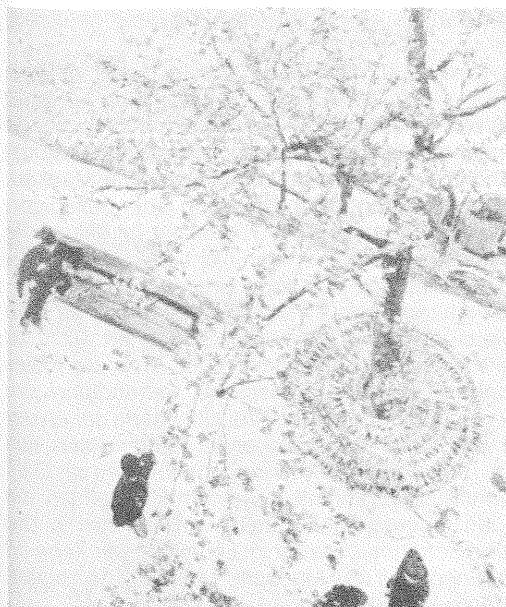
18. J. Pimenov, Bei der Aufnahme der Filmchronik, 1927, Tusche, Gouache.



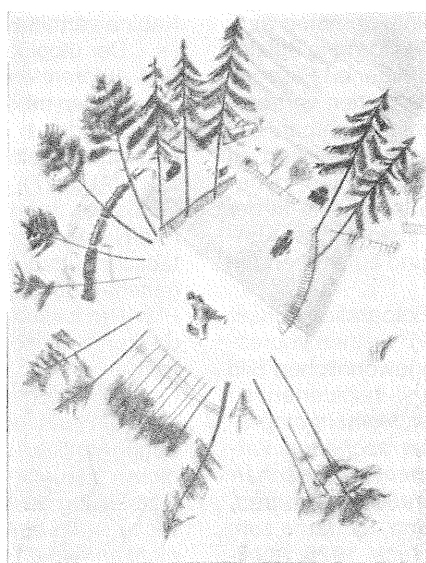
19. Hippolyte Jouvin, Le Pont-Neuf, 1860-1865, stereoskopische Fotografie.



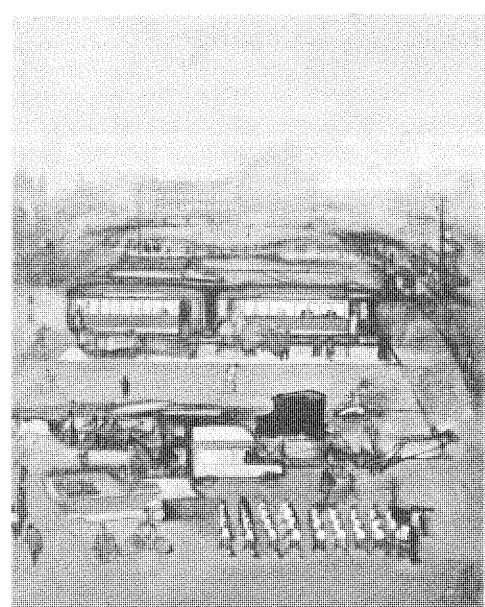
20. A. Labas, Straße in Leningrad, 1928, Aquarell.



21. G. Caillebotte, Boulevard, Blick aus der Höhe, 1880.



22. Šifrin, Ich laufe zum Dienst und kehre abends müde nach Hause zurück, 1926.



23. A. Labas, Städtischer Platz, 1926, Aquarell, GTG.

einer Figur. Die Einheit von Zeit und Raum wird aufgegeben zugunsten der simultanen Darstellung verschiedener Bewegungsphasen. Im Prozeß der sukzessiven Wahrnehmung montiert der Betrachter die Bildelemente zu einem dynamischen Simultanerlebnis realer und antizipierter Zeit.

Soweit die Skizze der kunsttheoretischen Vorstellungen innerhalb der zwei Gruppierungen der OST.^{95a} Die folgenden Bildbeispiele sollen die Umsetzung dieser Prinzipien in ihrer Produktion verdeutlichen.

b) Blick von oben – Die neue Perspektiven der Stadt

Wir alle stammten aus der Stadt, uns hatte die Stadt geprägt (Lučičkin)⁹⁶

Das auffälligste Merkmal in den Bildern der OST-Künstler ist die Einführung urbanistischer Motive, da sie *hinsichtlich ihrer Dynamik der russischen Malerei ebenso fremd* waren, wie sie auch für die statische Darstellung des ländlichen Lebens im alten Rußland eine Art Revolution bedeuteten. Diese Korrektur an der Thematik unserer bildenden Kunst war, so stellte der Kunstkritiker J. Tugendhold 1927 fest, die logische Vollendung jener neuen, entschiedenen Abwendung vom Rußland der „lautlosen Stille“ zum neuen, industrialisierten Land, die sich im Ergebnis der Oktoberrevolution vollzog.⁹⁷

Diese Revolutionierung der Wahrnehmung in der modernen Großstadt wurde um 1860/70 bereits von den Impressionisten und frühen Fotografen in Paris verarbeitet. Die Stadt war ihnen zum endlosen, ausweglosen und undurchschaubaren Labyrinth geworden. Sie erfuhren großstädtisches Leben als Summe von Fragmenten, Ausschnitten, Einzelheiten, zugleich aber auch als Experimentierfeld der flanierenden Wahrnehmung für verblüffende Konstellationen, Perspektiven und Blickwinkel. Ihre Bilder sind aus der Perspektive des ziellos dahinschlendernden Flaneurs gemalt, transitorisch, fragmentarisch, ohne hierarchisch übergreifendes Formprinzip, ohne narrativen Zusammenhang. (Vgl. Edgar Degas, *Place de la Concorde, Vicomte Ludovic Lepic und seine Töchter*, 1875.) Dem Ganzheitsbegriff des organischen Kunstwerks als Mikrokosmos stellten sie die spontan registrierte *tranche de vie* entgegen. Die Erfahrung der Gleichwertigkeit der Bildgegenstände, das Fehlen eines *point de vue*, das Durchbrechen der orthogonalen Ansicht im Guckkastenbild wurde durch Nadars berühmte Ballonbilder in den späten fünfziger und sechziger Jahren des vergangenen Jahrhunderts zweifellos verstärkt.⁹⁸ Daumier machte sich in seiner berühmten Karikatur von 1862 (Abb. 17) über den Kunstanspruch des ersten fliegenden Reporters lustig: *Nadar erhebt die Fotografie auf die Höhe der Kunst*.⁹⁹

Ein gutes halbes Jahrhundert später stellt der OST-Künstler J. Pimenov den berühmtesten *Chronisten seiner Zeit Bei der Aufnahme der Filmchronik* dar. (Abb. 18) Vom Eisengerüst aus sieht der Betrachter mit dem Kameramann aus der Vogelperspektive auf die Stadt, in der sich über der alten Architektur des Triumphbogens die neue Industrie erhebt. Der ungewohnte Blickpunkt *von oben*, der auch in Vertovs Filmen oft von der Kamera eingenommen wird, ist in dieser Grafik ganz im Sinne des Filmers keine formale Spielerei, sondern deckt hinter der alltäglich wahrgenommenen Fassade des alten Stadtbildes das zukünftige auf. Erst durch den verfremdeten Blick wird das neue hinter dem Gewohnten sichtbar. Die sachliche Bestandsaufnahme des Chronisten vom sozialistischen Aufbau erhält eine Bedeutungsperspektive im Sinne einer dynamischen Entwicklung, die für den Betrachter erfahrbar ist in der kompositorischen Spannung, die zwischen der festgefügtten Konstruktion in nächster Nähe und den stürzenden und aufstrebenden Linien in der Ferne entsteht.

Wie Hippolyte Jouvins stereoskopische Fotografien (unser Beispiel zeigt *Le Pont-Neuf 1860–1865*, Abb. 19)¹⁰⁰ einen Impressionisten wie Gustave Caillebotte zu seinem ungewöhnlichen Bild *Boulevard, Blick aus der Höhe* 1880 (Abb. 21)¹⁰¹ inspirierten, so provozierten die *neuesten Errungenschaften der Momentfotografie, die die gewohnte Perspektive aufhebt, überraschende Verkürzungen bietet, die gleichsam von oben gesehenen Landschaften Šifrins und Labas*.¹⁰² (Vgl. Abb. 20 Labas, *Straße in Leningrad*, 1928, Abb. 23, *Städtischer Platz*, 1926, und Šifrin, *Ich laufe zum Dienst und kehre abends müde nach Hause zurück*, 1926, Abbildung 22.)

Während Degas und Manet den vom *ennui* geplagten Flaneur thematisiert, der voller Weltschmerz sich mit der Undurchschaubar-

keit des chaotischen Konkurrenzkapitalismus abgefunden hat, jagt Šifrin (Abb. 22) seinen städtischen Angestellten aus der *Datša* zur Eisenbahnstation, die ihn in sein Büro bringen soll. Das ländliche Stilleben mit Bäumen und Zäunen verliert für den industrialisierten Tatmenschen seine Statik, die Landschaft weicht vor der Energie des eilenden Menschen gleichsam zurück.

c) Geschwindigkeit als Metapher des neuen Lebensgefühls Sport als Metapher des neuen, industriellen Lebensrhythmus¹⁰³

Wir wollen keineswegs unsere Gesellschaft, ihre einzelnen Seiten illustrieren, sondern ihre emotionale Ausdruckskraft und Stärke zeigen (Lučičkin)¹⁰³

Aus der Äußerung Lučičkins geht hervor, daß es den Künstlern der OST nicht darum ging, die vergegenständlichten Erscheinungen des neuen Lebens abzubilden. Nicht die neuen Sowjetinstitutionen oder durch Kopfputz, Armbinde bzw. Parteiabzeichen sichtbar gewordenes sozialistisches Bewußtsein im Porträt waren ihr Thema. Ihnen ging es vielmehr darum, ein neues Lebensgefühl, ein neues der Dynamik des Industrialisierungsprozesses entsprechendes Zeitempfinden zum Gegenstand ihrer Bilder zu machen. Im Manifest der Noš (vgl. Anm. 34) kündigt sich diese neue Einstellung zur gesellschaftlichen Realität bereits an: *Wir wollen uns die Natur unterwerfen und nicht von ihr unterworfen sein; ... wir glauben, daß die Zukunft eine neue Form von Malerei bringt, die dem Tempo der Gegenwart entspricht, der gegenwärtigen Psychik... Wir verstehen den Realismus nicht als unpersönliche, protokollarische Darstellung des Lebens, sondern als seine schöpferische Umwertung*.¹⁰⁴

Die Geschwindigkeit eines fahrenden Zuges (vgl. Abb. 24, Labas, *Studie*, 1928), das Tempo vorbeirasender Autos (Abb. 26, Kat.-Nr. 59, Vil'jams, *Autorennen*, 1930) wird zur Metapher für den gesellschaftlichen Transformationsprozeß, in dem alle sozialen Strukturen und das Bewußtsein der Beteiligten gleichsam in Bewegung gerät. Andererseits sind diese Bilder aber auch Ausdruck der Dynamik, wie sie psychisch unmittelbar im neuen Alltag empfunden wurde, der geprägt ist durch Technisierung, Rationalisierung, wachsende Bedeutung des Straßenverkehrs in der Großstadt etc.

Labas Studie eines fahrenden Zuges (Abb. 24) zeigt durch die transparent gemachte Rückwand des letzten Waggons die sitzenden oder stehenden Passagiere. Labas, der seine Bilder von der Farbe her aufbaut (vgl. Abschnitt 3a), mit einem komplizierten Verfahren des schichtweisen Auftrags winziger Farbpartikel, auf das ich in diesem Zusammenhang nicht näher eingehen kann¹⁰⁵, kontrastiert die Statik der Sitzbänke und unbewegten Fahrgäste mit der durch schnelle, verwischte Pinselstriche angedeuteten Landschaft. Auf diese Weise gelingt es ihm, die Vorstellung eines durch die Landschaft rasenden Zuges zu imaginieren.

Sein Bild *In der Flugzeugkabine*, 1928 (Abb. 25, Kat.-Nr. 31), verfährt nach dem gleichen Prinzip. Hier wird das Gefühl des Schwabens durch die Farbschleier um die im Querschnitt geöffnete Kabine vermittelt.¹⁰⁶

Der utopische, Zukunft antizipierende Aspekt, der in Vil'jams Bild *Autorennen*, 1930 (Abb. 26, Kat.-Nr. 59) enthalten ist (statt Autorennen mit schicken westlichen Limousinen abzuhalten, wurde während des 1. Fünfjahrplans der *Sozialistische Wettbewerb* propagiert), verselbständigt sich in Pimenovs Bild *Das neue Moskau*, 1937 (Abb. 27), zur reaktionären Idylle, wie sie in jeder beliebigen Großstadt des *kapitalistischen Westens* vorstellbar ist. Auch die rote Nelke an der Windschutzscheibe kann nicht darüber hinwegtäuschen, daß die Privatisierung des kommunalen Verkehrs (abgesehen davon, daß während des zweiten Fünfjahrplans an eine Pkw-Produktion, wie sie das Bild als möglich suggeriert, nicht zu denken war) keine sozialistische Perspektive ist. Was die malerischen Mittel angeht (die impressionistische Behandlung der Farbe, der Kontrast von Ruhe und Klarheit zur Unschärfe der an der Fahrerin und dem Betrachter vorbeiziehender Stadtkulisse des neuen Moskau) kann Pimenov seine frühere Zugehörigkeit zur OST nicht verleugnen, inhaltlich verkommt in seinem Bild jedoch die Darstellung des neuen Lebensgefühls zum naiven Bekenntnis: *Die Welt ist voll Leben und Schönheit, die wir im Laufe unserer Tage oft nicht bemerken. Die Schönheit des Menschen im Alltag zu zeigen, sehe ich als meine Aufgabe an*.¹⁰⁷

Dejneka zeigt dagegen in seiner Grafik (Abb. 28) für die Zeitschrift *Bezbožnik (Der Gottlose)* 1925 die Überwindung des alten

Lebens durch die gesellschaftliche Aktivität des kollektiven Sporttrainings. Während der liebe Gott als komischer Alter im schwarzen Rock der Popen für die Anbetung des Gekreuzigten wirbt, aktivieren die Männer und Frauen auf dem Sportfeld unter Anleitung eines Trainers (alle mit der hier thematisch gebrauchten Farbe Rot gestaltet) ihre Körper zum Kampf für den sozialistischen Aufbau.

Dejnekas *Fußballer* (Abb. 29) dagegen sind nur noch Übungen in der Darstellung schneller und komplizierter Bewegungsabläufe durch extreme, *expressionistische* Körperhaltungen. Lunačarskijs Kritik an der *formalen Einstellung auf den Wettstreit... am Sport im Kapitalismus als ein Mittel der Konkurrenz und der Beschleunigung des Rhythmus'* als Selbstzweck trifft auch auf Dejnekas, Pimenovs und Lučiškins Sportdarstellungen zu. (Abb. 30, Lučiškin, *Fußballer*, 1928.) *Warum muß man gut Schwimmen oder Tennis spielen? Warum muß ich das besser machen als alle?*¹⁰⁸ Die Überbewertung von Körperbeherrschung und Muskeltraining,

die sich in der Reduktion des Menschen auf das Spiel der Muskelpartien ausdrückt, führt nach Tugendhold dazu, daß nicht der *Typ des sowjetischen Sportlers* dargestellt wird, sondern der *des internationalen Berufssportlers*.¹⁰⁹

4. Der neue Mensch in der Darstellung der AChRR und der OST

a) Das alte und das neue Leben

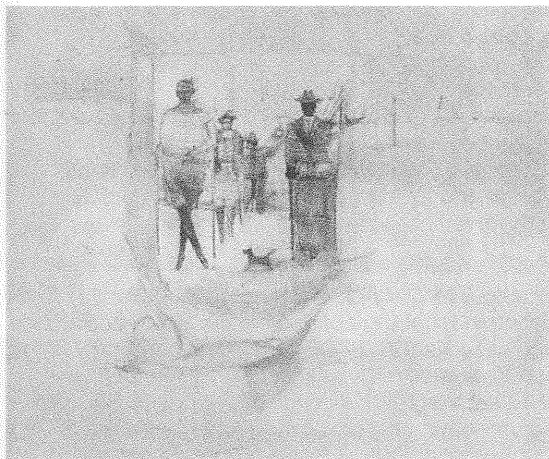
Rjanganins Bild *Frühstück eines Arbeiters* (Abb. 31) ist ein typisches Beispiel für die Darstellung des Menschen im Alltag von Seiten der AChRR-Künstler. Nichts in diesem engen Raum, den das Ölbild einfängt, deutet eine fortschrittliche Perspektive an.¹¹⁰ Der Arbeiter löffelt mit gebeugtem Rücken sein Frühstück. Seine Frau steht, sie frühstückt nicht, er ignoriert sie völlig: Kleinfamilien-, Arbeiterfamilienelend, wie es überall auf der Welt anzutreffen ist.



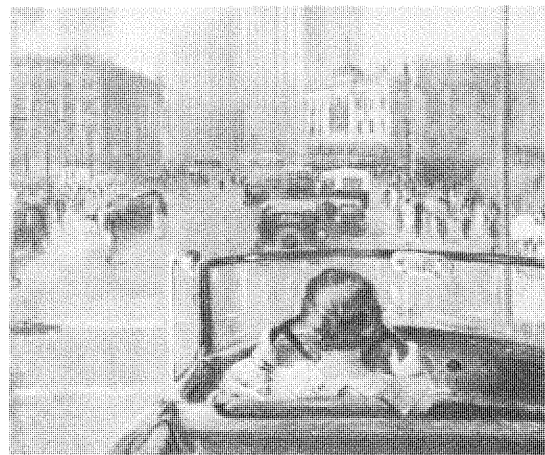
24. A. Labas, *Studie*, 1928, Öl, 98 x 78.



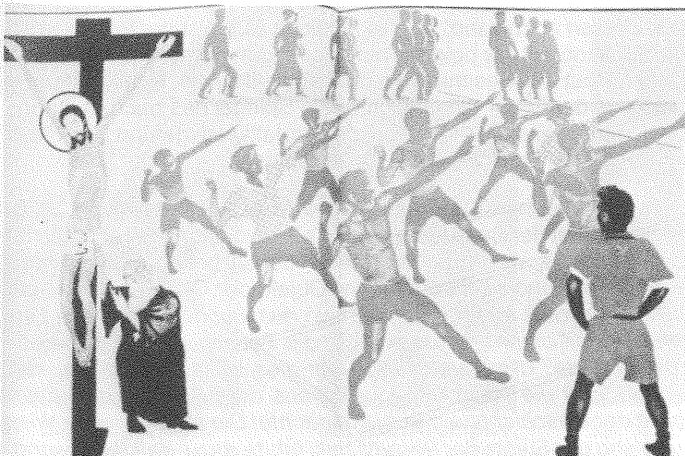
26. P. Vil'jans, *Autorennen*, 1930, Öl, 151 x 213, GTG.



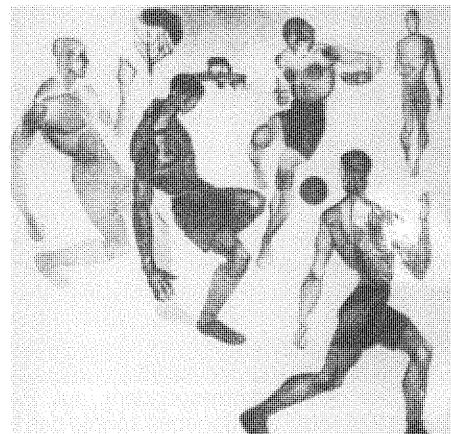
25. A. Labas, *In der Flugzeugkabine*, 1928, Öl, 78 x 92, GTG, Kat.-Nr. 31.



27. J. Pimenov, *Das neue Moskau*, 1937, Öl, 140 x 175, GTG.



28. A. Dejneka, 1925, *Bezbožnik* 1925, Nr. 4, S. 16/17.



29. A. Dejneka, *Fußballer*, 1924.

Kurella schreibt zu dem Bild: *Die gesamte Einrichtung hat einen Hauch von Kleinbürgertum. Das Katzenjunge, der kleine Teppich, die künstlichen Blumen hinter dem Spiegel usw. Das Bild spiegelt gerade die rückständige Seite des Daseins des Arbeiters wider. Das ist die Darstellung eines Arbeiters vom Standpunkt jenes kleinbürgerlichen, gutmütigen Beobachters. In diesem Werk gibt es nichts Revolutionäres und Proletarisches. Das ist nicht nur meine Meinung. Das gleiche sagten mir auch viele Arbeiter: „Und warum frühstückt die Frau nicht mit ihm? Sie ist keine Arbeiterin, nicht wahr? Sie ist Hausfrau.“* „Schauen Sie nur, wie häßlich sie ist, sicherlich schlägt sie ihr Mann.“¹¹¹ Solche Überlegungen, meint Kurella, würde das Bild bei den Arbeitern provozieren.

Pimenov dagegen entwickelt in seinem Bild *Neues Leben* (Abb. 32)¹¹² die konkrete Utopie neuer Lebens- und Kommunikationsformen. Er gestaltet mit sparsamsten Mitteln und kühlen Farben ein helles, klares, überschaubares Ambiente, in dem modern, modisch und zweckmäßig gekleidete Menschen lesen und diskutieren.

Der Titel zu Lučičkins Gemälde *Ich liebe das Leben sehr*, 1926 (Abb. 33)¹¹³, hat nichts zu tun mit der Einstellung des späten Pimenovs: *Die Welt ist voll Leben und Schönheit*. Lučičkins Panorama des neuen Lebens verschweigt nicht die Widersprüche zwischen Stadt und Land, Freizeit und schwerer physischer Arbeit auch im Sozialismus. Sein Simultanbild¹¹⁴ montiert ganz heterogene Szenen aus der Produktion (Lorenschieber), Straßenleben (Autounfall), die Eisenbahn (als Verbindung zwischen Stadt und Land), Erntemaschinen, ein Bauer mit Püferdewagen, badende und waschende Frauen, ein Liebespaar im Gebüsch. Schroff und unvermittelt wird die ländliche Idylle am See mit Industrialisierung und städtischem Leben konfrontiert.¹¹⁵

b) Der alte Mensch im neuen Kostüm

V. Perelman benutzt für sein Bild *Sie gehen zur Ablösung*, 1924 (Abb. 34)¹¹⁶, das hierarchisierende Schema der Dreieckskomposition. Der die beiden jungen Pioniere überragende ältere Junge mit Lederjacke in der Mitte schaut in theatralischer Haltung nach links in eine unbestimmte Ferne. Seine linke Hand liegt gönnerhaft auf der Schulter des Mädchens, das mit ausgesprochen kindischem Gesichtsausdruck in die entgegengesetzte Richtung schaut. Beide halten je eine Stange des Banners, das vom Bildrand abgeschnitten hinter ihren Köpfen, diese geradezu einrahmend, entrollt ist. Beide stellen nach Meinung Kurellas *ziemlich deutlich bürgerliche Kinder* dar. *Davon sprechen ... der Ausdruck der Gesichter, ihre Haltung, Kleidung, die wie eine Maskerade aussieht. Der salutierende Junge, der rechts vom Pionierleiter steht, sieht noch mit Mühe und Not wie ein Arbeiterjunge aus. Nur nach dem roten Halstuch und dem völlig unmotivierten Pioniergruß kann man erraten, daß es Pioniere sind. Was hat denn das Bild gemeinsam mit unserer großartigen Pionierbewegung? Wer braucht so eine theatralisch-lügnerische Darstellung unserer Ablösung?*¹¹⁷

Lučičkins Pioniere (Abb. 35) sind auf den ersten Blick nach dem gleichen Schema komponiert. Während jedoch der Junge links neben dem Pionierleiter auf Perelmans Bild den Pioniergruß nur zaghaft andeutet, wirkt auf Lučičkins Bild der Gruß des Mädchens in der Mitte und die erhobene Faust des Jungen links geradezu kämpferisch. Gegenüber dem matten Blick des Jungen fixiert bei Lučičkin das Mädchen den Betrachter energisch. Wichtiger ist jedoch, daß die denkmalartige Statuarik der Pioniergruppe im Vordergrund relativiert wird durch den endlosen Zug der Pioniere, der schräg von hinten kommend hinter dem Pioniermädchen eine scharfe Wendung nach rechts macht. Die Bewegung der Pioniere wird zusätzlich dynamisiert durch das schräg nach oben aus dem Bild gleitende Sportboot mit vier Ruderern. Durch die Verschiebung der Hauptfigur aus der Mittelachse des Bildes nach links und die Verbindung der Vordergrundfiguren mit der Pionierbewegung wird die hierarchisierende Wirkung der Dreieckskomposition wieder aufgehoben.

Das in der oberen Hälfte des Bildes einmontierte Boot sprengt den traditionellen Rahmen eines Gruppenporträts, wie es Perelman mit seiner vor dem Fotografen für eine Momentaufnahme posierenden Gruppe gestaltet hat, zugunsten einer Bildkonstruktion, die die Bildrealität übersteigend, Ausdruck des Enthusiasmus einer politischen Bewegung ist.

Der Arbeiterkorrespondent auf Perelmans gleichnamigen Bild, 1925 (Abb. 36), dagegen könnte das Porträtfoto eines roten Di-

rektors sein. Kurella charakterisiert ihn: *Er ist unerreichbar hinter seinem Schreibtisch. Vor ihm Papiere. In der Hand einen Federhalter. Man sieht auch gleich, ohne Anmeldung darf man nicht herein! Der Kopf ein bißchen hochgehoben, die Zigarette in der Ecke des skeptisch verzogenen Mundes, er schaut böse, er ist deswegen böse, weil man ihn stört, er sieht so aus, als ob er durch die Zähne den Zuschauer fragt: „Warum sind Sie ohne Anmeldung hereingekommen? Was wollen Sie? Schneller, ich bin beschäftigt.“ Der Titel des Bildes ist „Arbeiterkorrespondent“. Gottseidank, daß die Bezeichnung auf dem Bild stand, sonst hätte ich den Maler beleidigen können. Aber was kann ich denn machen, wenn er seinen Arbeiterkorrespondenten so malt, daß er dem Bürokraten ähnelt!*¹¹⁸ Das ist der alte Mensch im neuen Kostüm.

c) Das Lachen des neuen Menschen – lächerlich?

Das Bedürfnis, in der Kunst eine Abspiegelung jener neuen menschlichen Typen und gegenseitigen Beziehungen, die das Resultat des Umsturzes waren, zu finden¹¹⁹, führte zu einer Reihe von Porträts, die dem Optimismus der neuen Zeit Ausdruck verleihen sollten. In diesem Genre hat sich vor allem die AChRR hervor getan.

B. V. Jogansons Bild *Die Arbeiterfakultät marschiert*, 1928 (Abb. 37), zeigt eine Dreiergruppe junger Menschen vor einer Fabrikulisse. Sie gehen voran, lernen unentwegt. Die junge Frau mit roter Jacke schaut selbstbewußt in eine unbestimmte Zukunft.

A. E. Archipovs lachende *Bäuerin mit grüner Schürze*, 1927 (Abb. 38, Kat.-Nr. 4), stammt von einem der letzten noch lebenden Künstlern der Wandererbewegung (vgl. Anm. 42). In der proletarischen Kunstkritik galt er als ein *typischer Vertreter der Ideologie der reichen Kulaken-Schichten*.¹²⁰ Dieser Vorwurf, der in der Rezension einer Broschüre des AChR-Verlages von N. J. Roždestvenskaja über Archipov¹²¹, erhoben wurde, muß vor dem Hintergrund der sich zuspitzenden Krisen bei der Getreidebeschaffung (vgl. den Beitrag von G. Erler) und der Propagierung des verschärften Klassenkampfes auf dem Land (vgl. Kapitel II,5) gesehen werden. Der Klassenkampf, die sozialen Veränderungen seien, so heißt es weiter in der Rezension der *Brigada Chudožnikov (Künstlerbrigade)*, an Archipov vorbeigegangen. *In der Darstellung einer heiteren, festlich gekleideten, von Gesundheit sprühenden und kräftigen Bäuerin verkörpere er seine Vorstellungen über ein fröhliches, heiteres ... starkes, patriarchalisches Dorf*. Archipov rufe zu einer Bewunderung des Dorfes auf so, wie es ist, zum Augenzudrücken vor den sozialen Widersprüchen... *Ein Bild von einer neuen Bäuerin aus der armen und mittleren Schicht, die sich aktiv für den Kampf um den Sozialismus einsetzen, gibt es bei Archipov nicht. Seine „Baben“ sind aus einem reichen Kulakendorf.*¹²²

V. N. Perelmans Bild *Die blaue Bluse*, 1926 (Abb. 39, Kat.-Nr. 45), ist ein Schritt in Richtung auf das tief die Seele auslotende *Typusporträt* (vgl. dazu Kapitel III, 2), das in den dreißiger Jahren zum ästhetischen Kanon des *Sozialistischen Realismus* gehörte. (Vgl. Kapitel V,2.) Zwei Mitglieder der Agitproptruppe *Blaue Blusen* (vgl. den Beitrag von Irmingard Emanuel) stehen entspannt während einer Aufführungspause an das Klavier des Arbeiterklubs gelehnt. Daß es sich bei dem kokett lachenden Liebespaar um Mitglieder einer jeden Psychologismus ablehnenden Agitationsgruppe handelt, ist nur an den winzigen Schriftzügen *Sinaja bluza* auf ihren *blauen Blusen* abzulesen. Das eigentliche Sujet ist der lasziv-erotische Blickkontakt der beiden Helden, der den Betrachter auffordert, sich den Rest der Geschichte selbst auszudenken. Konsequenterweise sind daher nur die Gesichter als Spiegel des reichen Innenlebens der Arbeiterklasse malerisch sorgfältig ausgeführt. Der Rest, Hintergrund, Kleidung ist schlicht zugepinselt.

Kurella vermerkt zu Recht in seiner AChRR-Kritik von 1928, daß es zur Zeit der *Peredvižniki* noch als revolutionäre Tat gewertet werden konnte, wenn die Wanderer den Arbeiter, Bauern, den *kleinen Mann* und sein Leben zum Objekt der Ölmalerei gemacht haben.¹²³ *Ist dies aber heute noch ein revolutionärer Akt? Die Eingrenzung auf diese „Entdeckung“, die Fetischisierung „sowjetischer Objekte“ der Darstellung – all dies sollte nicht vergessen machen, daß die Oktoberrevolution aus dem Arbeiter als einem Objekt der Geschichte ein Subjekt machte! Die mechanische Wiederholung der Sujets der *Peredvižniki* führte dazu, daß die Lösung:*

„Her mit sowjetischen Inhalten!“ paralyisiert wurde durch erneute Aufnahme des bürgerlichen Sujet-Begriffs!¹²⁴

Mit dieser Einschätzung des neuen Menschenbildes der AChRR ist das erste Kapitel, das die künstlerischen und programmatischen Charakteristika der beiden wichtigsten Künstlergruppen für die Entwicklung einer sich politisch verstehenden, den Aufbau des Sozialismus begleitenden (AChRR) und tendenziell vorantreibenden (OST) Kunst herausarbeitete, abgeschlossen. Im folgenden Kapitel beschränke ich mich im Sinne einer Ikonografie des *sowjetischen Themas* auf inhaltliche Schwerpunkte der Malerei während der Zeit des 1. Fünfjahrplans, wobei zum jeweiligen Thema Bilder von AChR und OST, aus den zwanziger und dreißiger Jahren miteinander konfrontiert werden.

II. Der Sozialismus in einem Land – Die gesamte Kunst ist auf die Verteidigung des Landes¹²⁵ umzustellen!

1. Weltrevolution oder Sozialismus in einem Land?

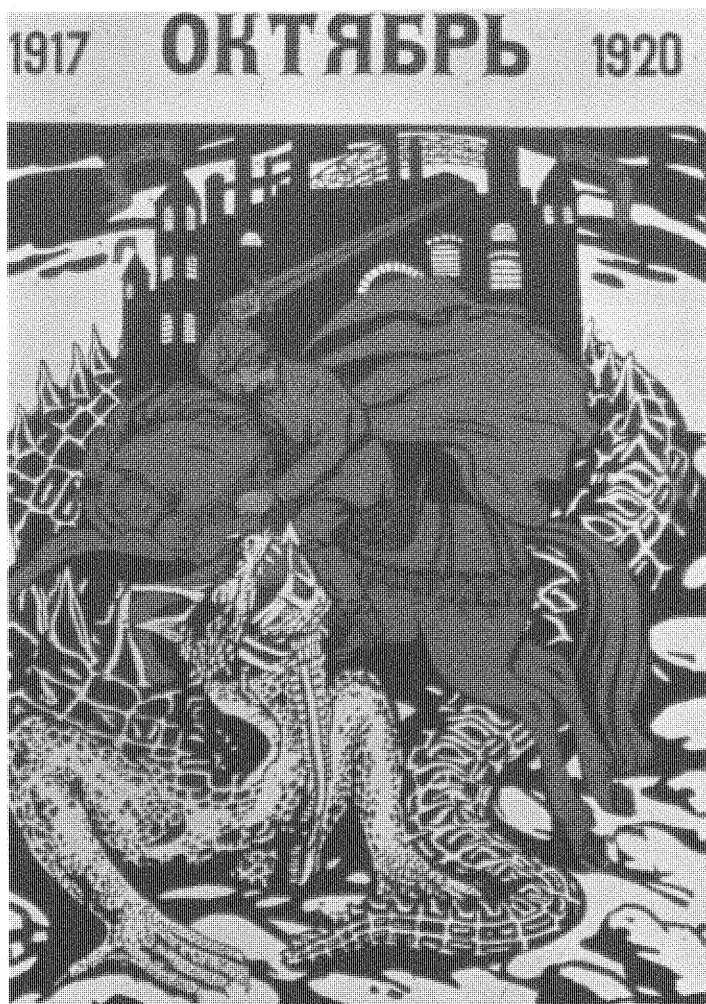
Der im Zusammenhang mit dem widersprüchlichen Charakter der Oktoberrevolution (vgl. Kapitel I, 1) angesprochene Konflikt zwischen den traditionalistischen Kräften, vertreten durch die Nationalbolschewisten um Stalin und der nach dem Westen orientierten Politik von Lenin, Trockij, Preobraženskij u. a., die sowohl den Kapitalismus um seine avanciertesten Technologien und Methoden zur Produktivitätssteigerung beerben wollten als auch auf die revolutionäre Unterstützung des starken Proletariats in den hochindustrialisierten Ländern Mittel- und Westeuropas hofften, schlug nach dem Scheitern der revolutionären Bewegungen in Europa (zuletzt des mitteldeutschen Aufstandes im März 1923) um in Richtung auf die 1924 von Stalin ausgegebene Parole vom *Sozialismus in einem Land*.¹²⁶ Bereits einige Wochen vor der Oktoberrevolution auf dem 6. Parteitag der SDAPR¹²⁷ erklärte Stalin: *Die Möglichkeit ist nicht ausgeschlossen, daß gerade Rußland das Land sein wird, das*

*den Weg zum Sozialismus bahnt ... Man muß die überlebte Vorstellung fallen lassen, daß nur Europa uns den Weg weisen könne.*¹²⁸ (Hervorhebung vom Vf.)

Das Scheitern der proletarischen Revolution im Westen, insbesondere in Deutschland¹²⁹, führte während der zwanziger Jahre zu einer Situation, die der einer belagerten Festung glich. Obwohl Trockij Stalins Programm eines *Sozialismus in einem Land* als *kleinbürgerliche Utopie*¹³⁰ bezeichnete und selbst Stalin noch im Frühjahr 1924 in seiner Schrift *Grundlagen des Leninismus* die Organisation der sozialistischen Produktion in der Sowjetunion *ohne die gemeinsamen Anstrengungen der Proletarier in anderen fortgeschrittenen Ländern*¹³¹ für unmöglich hielt, setzte sich die von Stalin im Herbst des gleichen Jahres formulierte neue Parteilinie durch: *Wir können auf unseren eigenen Füßen stehen, wir werden den Bau des Sozialismus in Angriff nehmen und auch vollenden.*¹³²

Der neue Volkskommissar für Verteidigung, Michail Frunse (Nachfolger Trockij's in diesem Amt), plante daraufhin die Mobilisierung *aller industriellen, aller wirtschaftlichen, aller kulturellen Kräfte des Landes*¹³³: *Das Bewußtsein eines jeden Arbeiters, eines jeden Bauern, eines jeden Rotarmisten und in erster Linie eines jeden Mitgliedes der das staatliche Leben lenkenden Kommunistischen Arbeiterpartei muß von dem Gedanken durchdrungen sein, daß sich unser Land nach wie vor in der Lage einer belagerten Festung befindet und sich so lange in dieser Lage befinden wird, solange in der Welt das Kapital regiert ... daß die staatliche Propagierung der Idee von der Unausbleiblichkeit des aktiven Kampfes mit unserem Klassenfeind jenes psychologischen Milieu der gesamtationalen Aufmerksamkeit ... für die Nöte der Armee vorbereiten muß, in dessen Atmosphäre allein der Aufbau unserer Streitkräfte erfolgreich verlaufen kann.*¹³⁴ (1921, Hervorhebung vom Verfasser.)

Das Bild von der belagerten Festung wurde damals in einer



40. Plakat, anonym, 1920.



41. Sokolov-Skalja, Stärken wir die Verteidigung der UdSSR, 1927, Plakat, PBT.



42. V. Frunse unter den Künstlern der AChRR auf der 7. Ausstellung der AChRR 1925, Fotografie.

Reihe von Plakaten illustriert. Das anlässlich des dritten Jahrestages der Oktoberrevolution erschienene Plakat (Abb. 40) eines unbekannteren Künstlers zeigt, wie der Drache *Weltimperialismus*, dessen gepanzerter Leib sich um die als *Fabrikburg* symbolisierte *Russische, Sozialistische, Föderative Sowjetrepublik* (vgl. die Initialen RSFSR auf den roten Wimpeln über den Ecktürmen der Burg) gelegt hat, bereits durch den *Roten Ritter*, ein damals häufig verwendetes Bildzeichen für die Rote Armee, in die Defensive gedrängt worden ist. Die der Landbevölkerung vertraute biblische Geschichte vom Kampf des heiligen Georg¹³⁵ mit dem Drachen und die Symbolik der Burg als Sinnbild des unbezwinglichen *himmlischen Jerusalems* wird durch wenige Kunstgriffe (die thematische Farbe Rot und die charakteristische Rotarmistenmütze mit dem roten Stern identifizieren den Reiter mit der Roten Armee und die Burg mit der Sowjetrepublik) auf die sowjetische Realität gleichnishaft übertragen.

Die sowjetischen Embleme wie roter Stern, Rotarmistenmütze etc. haben hier die Funktion von Bildzeichen in einem Argumentationszusammenhang, im Gegensatz zu ihrer Verwendung auf AChRR-Bildern als grenzhaftes Zutat, die über das Fehlen einer politischen Argumentation im Bild hinwegtäuschen soll.

Sokolov-Skaljas Plakat *Stärken wir die Verteidigung der UdSSR*, 1927, (Abb. 41), demonstriert im Jahr der zunehmenden außenpolitischen Isolation der UdSSR die Verteidigungsbereitschaft des ganzen Landes unter Führung eines Rotarmisten auf den Skaligerzinnen der Kremllmauer. Hinter ihm je ein Vertreter der Bauern (Mehrheit der Bevölkerung, daher gleich an zweiter Stelle), der Arbeiter und bezeichnenderweise erst an dritter Stelle eine Repräsentantin der Industriearbeiterinnen. Der Kapitalist, aus dessen Zylinder Kanonenrohre ragen, beobachtet grimmig am Horizont die Szenerie. Aus der abstrakten Allegorie des Drachenkampfes vor der Fabrikburg ist zehn Jahre später eine differenzierte Schilderung der welthistorischen Lage der Sowjetunion geworden. Flugzeuge und Schiffe im Hintergrund markieren die besondere Bedeutung einer modernen Luftfahrtindustrie und des Schiffbaus für die Verteidigung. Der Kreml als Bollwerk gegen den Kapitalismus erinnert an die historischen Hunnen- und Mongolenstürme.

Ausgehend von der Befürchtung, daß die kapitalistischen Länder der Sowjetunion *kaum die Möglichkeit eines friedlichen sozialistischen Aufbaus lassen, der eine Gefahr für die Existenz des Kapitalismus selbst bedeutet*¹³⁶, zog Frunse 1925 die Konsequenzen aus der ökonomischen Rückständigkeit der Sowjetunion und aus der Tatsache, daß *wir bei künftigen militärischen Zusammenstößen die vereinigte Kraft des gesamten imperialistischen Lagers gegen uns haben werden*.¹³⁷ Frunse forderte die vorbeugende Einbeziehung des gesamten Wirtschaftsorganismus in die Landesverteidigung und den Aufbau einer vom Ausland unabhängigen Rüstungsindustrie zu Lasten der Konsumgüterproduktion.¹³⁸ Unter dem Eindruck der außenpolitischen Isolation, in die die Sowjetunion geraten war¹³⁹, beschloß der 15. Parteitag im Dezember 1927 die forcierte Entwicklung einer Schwerindustrie während des 1. Fünfjahrplans (1928–1932), denn *es ist unmöglich, die Unabhängigkeit*



43. Lunačarskij, Kacman und Rotgardisten vor dem Ausstellungsgebäude der Ausstellung 10 Jahre Rote Armee, 1928, Fotografie.

unseres Landes zu behaupten, ohne eine hinreichende industrielle Basis für die Verteidigung zu besitzen.¹⁴⁰

Für die Künstler bedeutete die nach dem 15. Parteitag einsetzende *Offensive des Sozialismus*, daß sie *die Idee der Verteidigung der UdSSR ... zu einem ihrer Hauptthemen machen sollten*. Die *gesamte Kunst* sei, hieß es schließlich 1931, *auf die Verteidigung des Landes umzustellen*.^{140a} Das Thema der Verteidigung stand dabei, insbesondere bei den Plakaten, in enger Verbindung mit der Produktionspropaganda (vgl. Kapitel IV, 2 und 3, V, 1), denn *je fester die industrielle Basis, desto besser die militärische Ausrüstung*.^{140b}

Trotz dieser engen Verzahnung von Industrialisierung und Verteidigung in der Plakatpropaganda, sollen in diesem Kapitel die Bilder über die Rote Armee, Bürgerkrieg und internationaler Klassenkampf gesondert vor der eigentlichen Industrialisierungsthematik des 1. Fünfjahrplans behandelt werden. Die Verteidigungsthematik konzentriert sich nämlich zumindest, was die Ölmalerei betrifft, in auffälliger Weise an der Schwelle zwischen NÖP und 1. Fünfjahrplan, nicht zuletzt dank gezielter Auftragspolitik seitens Staat und Partei zu den Jubiläumsausstellungen Ende 1927 und Anfang 1928.

2. Die Rote Armee der Arbeiter und Bauern als Garant der Revolution

a) Der Auftrag des revolutionären Militärrates an die AChRR: Organisation einer Ausstellung zum zehnjährigen Jubiläum der Roten Armee 1928

Der revolutionäre Kriegsrat beauftragte die AChRR 1926, eine repräsentative Ausstellung zum 10. Jahrestag der Gründung der Roten Armee vorzubereiten. Die AChRR hatte bereits ihre 2. Ausstellung (*Das Leben und der Alltag der Roten Armee*, eröffnet am 23. Juli 1922) und ihre 4. Ausstellung (*Rote Armee 1928–1923*, eröffnet am 18. März 1923)¹⁴¹ der Roten Armee gewidmet. Die *Rote Armee* und das *Museum der Roten Armee und Flotte*, das die Militärbilder der AChRR sammelte, wurden zu den wichtigsten Mäzenen der AChRR. (Vgl. Abb. 42, Fotografie V. Frunse unter den Künstlern der AChRR auf der 7. Ausstellung der AChRR, 1925.)¹⁴² Nach der Ausstellung 1923 war dies das erste Mal, daß eine hohe staatliche Institution Auftragswerke zu bestimmten Themen bestellt.¹⁴³ Etwa 100 Künstler arbeiteten an der Ausführung des Auftrages, davon waren, wie Chvojnik in seiner Ausstellungsbesprechung schreibt, über 80% AChRR-Künstler, die restlichen 20% kamen aus anderen Künstlergruppen wie OST, OMCH (*Organisation Moskauer Maler*)¹⁴⁴ und *Vier Künstler*.¹⁴⁵ Chvojnik fährt fort: *So besteht die arithmetische Grundlage dafür, diese Ausstellung „10. Ausstellung der AChRR“ zu nennen. Das ist sie dem Charakter ihres mittleren Niveaus nach auch*.¹⁴⁶

Die ca. 300 Exponate der Ausstellung gliederten sich in vier Hauptthemen: 1. *Historische Episoden und Etappen des Kampfes mit den Weißen, Interventen, Bürgerkrieg, Schlachtenbilder, Partisanentätigkeit usw. ... Das ist das Schlachtengenre*. 2. *Das fried-*

liche Lebender Roten Armee außerhalb des Kampfes, Studium, Vergnügen ... kulturelle Interessen usw. Diese Arbeiten gehören zum Genre des militärischen Lebens. 3. Porträts roter Kommandeure, Kommissare und einfacher Kämpfer. 4. Denkmalsentwürfe.¹⁴⁷

Um möglichst authentisch die Schlachten des Bürgerkriegs wiedergeben zu können, reisten viele Künstler an die Kampfstätten, die eine wichtige Rolle im Bürgerkrieg gespielt hatten, studierten an Ort und Stelle das Leben in der Roten Armee ...¹⁴⁸ Diese Bilder sollten eine Erinnerung sein an alle die großen Schwierigkeiten, die wir überwunden haben.¹⁴⁹ Die Bilder ruhmreicher Schlachten mit dem Klassenfeind sollten der Erinnerung einen Ort schaffen und das Selbstvertrauen in die Besiegbarkeit des Gegners stärken. (Vgl. Abb. 43, Fotografie mit Lunačarskij, Kacman und Rotarmisten vor dem Ausstellungsgebäude der Ausstellung 10 Jahre Rote Armee 1928.)¹⁵⁰ Das Porträt des Auftraggebers gestaltete I. Brodskij: *Sitzung des revolutionären Kriegsrates, 1928* (Abbildung 44)¹⁵¹ In der Manier seines berühmterichtigten Fotonaturalismus hat er die 29 Mitglieder des Rev. Kriegsrates während einer Sitzung porträtiert. *Brodskismus* stand in den AChRR-internen Debatten 1928, auf die ich noch zu sprechen komme (vgl. III, 1 a), für Protokollismus in der Art von Farbfotografie.¹⁵²

b) Die Rote Armee als Klassenarmee und Schule der Revolution

Nicht nur bei der Auftragsvergabe zur 10. Ausstellung der AChRR wurde der Zusammenhang des Kampfes der Roten Armee mit dem sozialistischen Aufbau betont. In einem Aufsatz der Brigada Chudožnikov heißt es 1931:

*Man muß zeigen, wie die Rote Armee neue Menschen erzieht ... man muß zeigen den riesigen Unterschied zwischen der Roten Armee und allen bisher existierenden und jetzt gerade existierenden Armeen, ihr arbeitsmäßiges, kulturelles und soziales Gesicht. Man muß zeigen, daß die Verteidigung des Landes von der Verstärkung und Vergrößerung des Tempos der Industrialisierung abhängt und umgekehrt.*¹⁵³

Angesichts des Widerspruchs zwischen dem Eigentümerbewußtsein der landwirtschaftlichen Kleinproduzenten und dem mehr kollektivistisch orientierten städtischen Industrieproletariat, stellte die Rote Armee als Schule der Revolution die einzige Bindeklammer für diese beiden heterogenen sozialen Kräfte dar.¹⁵⁴ Die Rote Armee, in der Arbeiter und Bauern gegen einen gemeinsamen Feind kämpften, erwies sich bald als ideales Auffangbecken und als ein Schmelztiegel, in dem die Bauern zum ersten Mal mit den Ideen des Bolschewismus in Berührung kamen. Indem sie den Bauern Zeitmaß, Disziplin und Kollektivität industrieller Produktion vermittelte, übernahm sie zu einem großen Teil die Rolle der westeuropäischen Bourgeoisie im 19. Jahrhundert bei der Transformation der Landbevölkerung in ein modernes Industrieproletariat. Ein Plakat der Agitpropabteilung der politischen Hauptverwaltung der Roten Armee (PUR)¹⁵⁵: *Armee, einst und jetzt* (Abb. 45) erläutert in der damals häufig anzutreffenden antithetischen Struktur (vor der Revolution – nach der Revolution) die soziale Rolle der Roten Armee.¹⁵⁶ Die erste Bildzeile informiert in Form einer Statistik über die soziale Zusammensetzung der zaristischen bzw. der Roten Armee. Beide Armeen hatten den Charakter von Klassenarmeen. Während im stehenden Heer der Zarenzeit 0% Arbeiter, 11% Kulaken, 38% Händler und Bourgeoisie und 51% Adlige und Gutsbesitzer gegenüberstanden¹⁵⁶, befanden sich 1925 in der Roten Armee 87% Bauern, 11% Arbeiter und 4,3% sonstige Schichten.¹⁵⁷ Das Verhältnis wurde also genau umgedreht, denn die Rote Armee muß ... ein Volk unter Waffen bei entwaffneter Bourgeoisie sein. Sie muß eine Klassenarmee der Proletarier und der armen Bauern sein.¹⁵⁸

Als wichtigste Stütze der Kulturrevolution war sie bei den Alphabetisierungskampagnen entscheidend beteiligt.¹⁵⁹ Ihre Hauptaufgabe war jedoch die politische Schulung der Bauern. *Die Roten Armee wird getreu dem Vermächtnis Lenins für die Bauernschaft zu einer Schule des Kommunismus, in der alles wirklich Gute und Fortschrittliche unlösbar mit der Armee verbunden ist. Diese enge Verbindung mit der Armee bleibt bei ihren Angehörigen auch nach der Entlassung aus ihren Reihen bestehen ... Das Verantwortungsgefühl und das Bewußtsein des Rotarmisten forderten von ihm, daß er sich für die Arbeit auf dem Lande vorbereitet ...*¹⁶⁰ Eindeutig war der Führungsanspruch des städtischen Proletariats über die Bauern: *Wie im gesamten System der sowjetischen Arbeit zieht die Arbeiterklasse die Bauernschaft auch auf*

*militärischem Gebiet zu sich heran und leitet sie. Das geschieht vor allem durch die Politorgane der Kommunistischen Partei in der Armee.*¹⁶¹

V. N. Jakovlevs Ölbild *Zeitung an der Front*, 1923 (Abb. 46), illustriert mit den uns inzwischen vertrauten, genrehaften Mitteln der AChRR diesen politischen Auftrag der Roten Armee. S. V. Rjangina gibt uns aus extremer Aufsicht einen Einblick in einen Rotarmistenklub (Abb. 37, *Willkommen in der Roten Armee*). *Kostjancins Rote Armee auf Manöver: Rast* (Abb. 48) zeigt Rotarmisten, die auf einer Anhöhe über den Gebäuden einer Kolchose Agitationsmaterial an die Bauern verteilen. Einige helfen beim Anfertigen einer Wandzeitung. Auch Perelman behandelt das Thema: *Rotarmisten stellen eine Wandzeitung zusammen* (Abb. 49). Die Hingabe der Rotarmisten an die Kunst gestaltet S. V. Rjangina in ihrem mit carravaggesken Hell-Dunkel-Effekten gestalteten *Rotarmistenstudio* (Abb. 50). Die akademische Lehrmethode (Kopieren eines Gipskopfes) steht im grotesken Widerspruch zur revolutionären, die Normen des alten Lebens in Frage stellenden gesellschaftlichen Funktion der Roten Armee.

c) Lustig ist das Soldatenleben

Neben diesen, der Funktion der Roten Armee als *Schule des Kommunismus* keineswegs gerecht werdenden Genrebilder der AChRR aus dem politischen Alltag der Roten Armee (dieses Genre hat ihr keine andere Künstlergruppe streitig gemacht), steht eine Unzahl von Bildern aus dem scheinbar stets fidelen Militärleben. Auch hier haben die AChRR-Künstler sich ein reiches Betätigungsfeld erschlossen.

Auch die sogenannten Mitläufer huldigten mit diesem Sujet dem Zeitgeist. Končalovskijs¹⁶² Riesengemälde *Die rote Reiterei beim Baden* (Abb. 51) fiel vor allem durch seine malerischen Qualitäten aus dem Rahmen der banalen Illustrationen in der Art eines offiziellen *Sentimentalismus*.¹⁶³ Lunačarskij ist des Lobes voll: *Trotz seiner riesigen Größe ist es von Lebensfreude erfüllt. Es sind großartig gemalte Menschen und großartig gemalte Tiere, die sich, von Luft umschmeichelt, mit Genuß den Freuden des Badens hingeben. Das ganze Bild ist harmonisch aufgebaut, ruhig, erfüllt von einem gleichsam sich selbst genügenden Sein, und dabei sozusagen nach den klassischen Prinzipien aufgebaut.*¹⁶⁴

Lunačarskij begrüßt das Bild als Ausgleich für die vielen Leiden und heroischen Taten. Es vermittelt gleichsam einen *Vorgeschmack jener ergabenen Ruhe nach den Kämpfen und Mühen, die ja letztlich das Ziel eben dieser Mühen und Kämpfe ist*. Zugleich warnte er aber vor der gewissen *Abstraktheit* des Bildes: *Wäre nicht die Überschrift „Die Rote Reiterei beim Baden“, könnte man einfach „Menschen und Pferde“ darunterschreiben ... Das Bild wirkt kühl, wie eine Mahnung an die ewigen Gesetze sich selbst genügenden Seins, an dessen gewissermaßen apolitische, ja sogar der Vernunft nicht zugängliche Tiefen.*¹⁶⁵

F. S. Bogorodskijs (AChRR) Ölgemälde *Gegen die Weißen!* (Abb. 52) gestaltet eine Kampfpause während des Bürgerkrieges gegen die Weißgardisten. In den Gesichtern der Soldaten und Matrosen spiegeln sich abwechselnd finstere Entschlossenheit, den Feind zu schlagen, Ausgelassenheit und Siegeszuversicht (Ziehharmonikaspieler). Die Gruppe ist kontrastreich komponiert. Bogorodskij bemüht sich im Sinne eines psychologisierung Realismus, wie er in den dreißiger Jahren auf dem 1. Schriftstellerkongreß 1934 (vgl. Kapitel V, 2) zur verbindlichen Norm des sogenannten *Sozialistischen Realismus* erklärt wird, die unterschiedlichen Charaktere und Gefühle der Soldaten (Angst, Haß, Übermut etc.) herauszuarbeiten.

Grekovs *Tubabläser der ersten roten Kavalleriearmee* 1934 (Abb. 53) dagegen reiten mit wehender Fahne dem Feind entgegen, als ginge es auf die Jagd.

N. Terpsichorovs massenreproduziertes Ölbild *Fest auf der Wiese*, 1928 (Abb. 54), reduziert die Rote Armee auf attraktive Burschen, die tanzen und Ziehharmonika spielen können. Die schönen Dorfmaiden sind sichtbar beeindruckt.¹⁶⁶ Was 1928 noch die Spezialität eines Teils der AChRR-Künstler war, wird 1937 zum gängigen Klischee: *Die Rast bei Kollektivbauern während der Manöver* (Abb. 55) von G. K. Savickij vereint Rotarmisten und kollektivierten Bauern in Feststimmung, als hätte es nie Zwangsrequirierungen von Getreide gegeben.

3. Der Bürgerkrieg als kollektive Selbstvergewisserung der Verteidigungskraft

a) Der Bürgerkrieg als Mobilisierung zum Klassenkampf

Dejneka auf der Jubiläumsausstellung zum 10. Jahrestag der Roten Armee vielgelobtes Gemälde *Verteidigung Petrograds*, 1927 (Abb. 56), zeigt (dies ist eine Ausnahme auf dieser Ausstellung) den Bürgerkrieg nicht als heroische oder idyllische Episode, sondern als gesellschaftlichen Aufbruch, als Prozeß. Chvojnik schreibt in seiner Ausstellungskritik: *Am beeindruckendsten in Tiefe und Monumentalität der Darstellung des „Massen“themas ist die „Verteidigung Petrograds“ von Dejneka – eine der stärksten Arbeiten der Ausstellung. In der Einfachheit des gut gestalteten visuellen Rhythmus zweier kurzer Menschenkolonnen wird klar und eindringlich voll von dem endlosen Strom und der stählernen Unbeugsamkeit des revolutionären Proletariats erzählt. Klarer und eindrucksvoller als in dem eiligen Chaos der „Massen“ in den berühmtesten Schlachtenbildern.*¹⁶⁷

Dejneka entwickelt hier, wie auch Pimenov und andere Maler der Künstlergruppe OST¹⁶⁸, Techniken des Jugendstils, insbesondere Ferdinand Hodlers¹⁶⁹, weiter, die eine Gleichwertigkeit von Form und Intervall, d. h. eine Austauschbarkeit von Figur und Grund anstreben. Hodler schreibt 1897: *Wie aber sehen wir die Dinge? Als Gegensatz von Hell und Dunkel, von Licht und Schatten, als Verschiedenheit von Farben. Und endlich noch insofern, als sich die Körper linear voneinander abheben. Die vielfachen senkrechten Linien wirken wie eine einzige große Vertikale oder wie eine ebene Fläche.*¹⁷⁰ Die Wirklichkeitsnähe, die Hodler durch Verzicht auf Raumtiefe in seinem Wandbild *Aufbruch der Jenenser Studenten*, 1908 (Abb. 57), einbüßt, ersetzt er durch die optische Wirkungskraft von Rhythmisierung und frontaler Geschlossenheit. Der simultane Aufbruch von Infanterie und Kavallerie spielt sich auf der vordersten Bildebene ab. Die expressiv übersteigerten Gesten und Körperhaltungen der Kavalleristen suggerieren in ihrer scharfen Konturierung auf der leeren Fläche der Wand dem Betrachter Bewegung und Dynamik. (Vgl. die expressive Streckung der Körper und Gliedmaßen bei den Sportdarstellungen von Pimenov, Dejneka u. a. Künstlern der OST.) Hodler interessiert nicht die glaubhafte Wiedergabe eines historischen Ereignisses, sondern er sucht den Willen zu gestalten, der das Ereignis herbeiführt... *In diesem gleichen Zuge der Gruppen, ... wird der nüchterne Ernst des Gehorsams und der unverrückbare Wille zur Tat sinnlich gestaltet.*¹⁷¹

Auch Dejneka ging es, wie den meisten Künstlern der OST, (vgl. Kapitel I, 3c), um den sinnlichen Ausdruck eines kollektiven Willens, der sich durch nichts aufhalten läßt.^{171a} Der Zug, der auf der Brücke von der Front heimkehrenden Verwundeten, wird beantwortet durch die aus der Tiefe des Bildraumes kommende, nach vorn und zur Seite schwenkende Truppe von Arbeitern und Arbeiterinnen. So entsteht eine Spannung zwischen der streng frontalen flächigen Komposition der oberen Bildhälfte (Brücke, Heimkehrer) und der dieses Prinzip durchbrechenden Gestaltung der scheinbar endlosen Kolonne an die Front marschierender Bürgerkriegssoldaten. Dejneka malt ein aktuelles Bild. Er erinnert an ein historisches Ereignis aus dem Bürgerkrieg, meint aber die Gegenwart: Die Mobilisierung der Petrograder Arbeiter wird zum Modell für die erneute Mobilisierung der ganzen Gesellschaft an die Front der Industrialisierung und Kollektivierung, der neuen Front des internationalen Klassenkampfes.

Diesen Aspekt der Militarisierung der sowjetischen Gesellschaft ab 1928/29 (Kulturfeldzug etc., vgl. den Beitrag von G. Erler)¹⁷² gestaltet auch A. N. Samochvalov 1933 auf seinem Bild *Militärische Ausbildung des Komsomol* (Abb. 58). Die in einer Zweierreihe zur Schießübung angetretenen Komsomolzinnen und Komsomolzen werden durch Rufer-Gestik und Sportkleidung neben Uniformierung und Disziplinierung vom Maler zum Modell einer abwehrbereiten, mobilisierten Gesellschaft überhöht.

b) Der Bürgerkrieg als sentimentale Episode oder als rote Schlachtenherrlichkeit

Die Mehrzahl der Bilder auf der 10. Ausstellung der AChRR zum zehnjährigen Bestehen der Roten Armee beschränkten sich auf die *Romantik des Krieges als solche, die Romantik des Kampfes, der Schlachten, effektvolle Funken todbringenden Feuers, Zermalmen von Menschen und Tieren und Unordnung von Körpern, Waffen und Pulverdampf, mit einem Wort – die ganze Schablone der Schlachtenherrlichkeit.*¹⁷³ Ein anderer Kritiker schreibt über die

Schlachten- und Heldenmalerei der AChRR: *In den Arbeiten ... war viel Blut, Gemetzel, Erschießen zu sehen, aber die wirkliche Kraft der Massen war nicht dargestellt... Das Heldentum wurde hier nur auf Chronik, auf kaltes Erzählen über die Ereignisse, auf naturalistisches Durcheinander oder akademische Statik reduziert.*¹⁷⁴

G. K. Savickij schildert 1880/88 auf seinem Gemälde *In den Krieg* (Abb. 59) den Abschied der Soldaten von ihren Angehörigen mit der genrehaften Fabulierkunst der siebziger und achtziger Jahre des 19. Jahrhunderts. Seine *Spontane Demobilisierung der alten Armee* von 1928 (Abb. 60) geht bei der Schilderung des allgemeinen Chaos während der Demobilisierung der zaristischen Armee über diese Anekdotenmalerei nicht hinaus.¹⁷⁵

M.B. Grekov, *der Histogramm der Feldzüge der ersten Reiterarmee*, war – so der Befehl des Volkskommissars für Landesverteidigung der UdSSR nach Grekovs Tod 1934 – bemüht, nur die historische Wahrheit zu zeigen, so wie er sie mit eigenen Augen gesehen hatte.¹⁷⁶ Und er wußte, daß diese Wahrheit so schön, so von echtem Heroismus der revolutionären Massen durchdrungen war, daß sie keine künstlerische Schönfärberei nötig hatte.¹⁷⁷ Sein Bild *Eroberung von Novočerkask*, 1925 (Abb. 61), allerdings gibt außer effektvollen Funken todbringenden Feuers, Blut und Gemetzel nichts wieder, was an revolutionäre Kämpfe erinnern könnte.

Der Vater der sowjetischen Schlachtenmalerei war N.S. Samokiš.¹⁸⁷ Er galt als Spezialist für Kavallerieattacken und Kavalleriezweikämpfe und dachte sich mit einer unerschöpflichen Phantasie komplizierte Kampfsituationen aus.¹⁷⁹ Auf sein Bild *Verteidigung der Flagge*, 1929 (Abb. 62), trifft zu, was Tret'jakov über die Verwendung revolutionärer Sujets von Seiten der Mitläufer geschrieben hat: Die Revolution bleibt bei ihnen ein „Ereignis“, über das man schreibt, das man abbildet... *Nur das Thema wird verändert, ansonsten bleibt alles bei der alten, vom Leben isolierten oder hinter ihm herhinkenden Kunst.*¹⁸⁰

4. Die Darstellung des Klassenkampfes

a) Proletarischer Internationalismus – Internationaler Klassenkampf

Nach dem Scheitern weltrevolutionärer Hoffnungen wurde die Außenpolitik der UdSSR zu Anfang der zwanziger Jahre der grundsätzlichen Hauptaufgabe (der) *Innenpolitik – dem Aufbau des Sozialismus in unserem Lande ... unterstellt.*¹⁸¹ Erst der Übergang zur forcierten Industrialisierung ab 1928, der zusammenfiel mit einer vom Exekutivkomitee der Komintern (EKKI) festgestellten Periode *verstärkter revolutionärer Bewegungen...*, in der die *allgemeine Krise des Kapitalismus ... unvermeidlich zur Phase siegreicher Revolutionen führt*¹⁸², ließ das Thema *Proletarischer Internationalismus* wieder aktuell werden.

Bezeichnenderweise finden sich zum Thema Proletarischer Internationalismus bei der AChRR fast keine Bilder außer Karpovs pathetischer Allegorie *Selbstbestimmung der Völker* (Abb. 62a). Wie es sich für eine Allegorie (das griechische Verb *allegorein* heißt wörtlich: anders sagen) gehört, ist der Mittelpunkt des Bildes eine von drei Recken gehaltene Tafel mit dem Bildtitel als Auflösung des barocken Bilderrätsels voller exotischer Figuren.

Die Künstler der OST dagegen haben sich immer wieder mit dem Thema der Klassenkämpfe im Kapitalismus (vgl. P. V. Vil'jams, *Hamburger Aufstand*, Abb. 63) oder der Verteidigung der belagerten Festung Sowjetunion befaßt. (Vgl. A. Labas, *Skizze zu einem Panneau*, 1932, Abb. 64.)¹⁸³

Die Dialektik Proletarischer Internationalismus-Verteidigung des Sozialismus in einem Land erfaßten mit den spezifischen Mitteln des Plakats die Künstler der 1928 gegründeten Künstlergruppe *Oktjabr'* (vgl. den Beitrag von Hubertus Gaßner).

D. Moor eröffnet 1930 den sowjetischen Arbeitern mit seiner Plakatgrafik *In drei Kolonnen marschier die Weltrevolution* (Abbildung 65) den Ausblick auf zwei den sozialistischen Aufbau in der Sowjetunion flankierende Bewegungen: die englische Arbeiterbewegung (linkes Fabrikfenster: demonstrierende englische Arbeiter unter roten Fahnen) und die chinesische Revolution (1926 bis 1928) (rechtes Fabrikfenster), die zu diesem Zeitpunkt allerdings bereits eine schwere Niederlage durch die Kuomintang erlitten hatte.¹⁸⁴

Dolgorukovs Fotomontageplakat *Proletarier aller Länder ver-*

einigt euch! – Zum Weltoktober (1932, Abb. 66) zeigt das sowjetische Proletariat, im Vordergrund unten, optimistisch im Vormarsch. Ein riesiges Gefängnisgatter trennt diesen Bereich vom nachrückenden Weltproletariat, das von prügelnden Berliner Schupos am Zusammenrücken mit den sowjetischen Arbeitern nur mühsam gehindert werden kann.

Beiden Plakatkünstlern gelingt es, jeweils einen Schnittpunkt verschiedener zeitlicher und räumlicher Erscheinungen zu erfassen. An die Stelle einer Schilderung isolierter Schauplätze von Klassenkämpfen tritt die Analyse der weltpolitischen Situation: Die Rolle der Sowjetunion im Prozeß des internationalen Klassenkampfes wird sichtbar.

Auf Koreckij's Plakat *Wenn es morgen Krieg gibt*, 1938, Abbildung 67, verselbständigt sich der aus der Untersicht gesehene Arbeiter mit dem Gewehr in der Hand gegenüber den in Aufsicht gezeigten Arbeitermassen im Hintergrund. Nur die große rote Fahne, die den Arbeiterriesen dekorativ umfängt, erinnert an den zu verteidigenden Sozialismus. Bereits auf dem 16. Parteitag (27. Juni 1930) faßte Stalin seine defensive *Politik des Friedens und des Ausbaus der Handelsbeziehungen zu allen Ländern* in der Parole zusammen: *Wir wollen keinen Fußbreit fremden Bodens. Aber auch von unserem eigenen Boden werden wir niemand auch nur einen Zollbreit überlassen. Das ist unsere Außenpolitik.*¹⁸⁵

b) Der Klassenkampf als melodramatische Inszenierung Redende Malerei oder Bildargumentation?

Auf den Bildern der AChRR-Künstler taucht der Klassenkampf, wenn überhaupt, entweder als Genreszene auf, wobei der Klassenkonflikt allenfalls an Gestik und Pelzbesatz abzulesen ist (vgl. Joganson, *Sowjetisches Gericht*, 1928, Abb. 13) oder melodramatisch zugespitzt wie auf A. Volters Bild *Die Ermordung des Dorfkorrespondenten*, 1926. (Abb. 68) Volters Bild haftet der Charakter einer Illustration zu einer Romanszene an. Es könnte sich auch um das Schlußbild eines Theaterstückes handeln.

Am Beispiel von I. Repins Gemälde *Ivan der Große und sein Sohn Ivan am 16. November 1581*, 1885, Abb. 69, analysiert N. Tarabukin¹⁶⁸ in seinem Buch *Von der Staffelei zur Maschine*, 1923, das traditionelle Verfahren der Darstellung einer Handlung im Tafelbild. Er unterscheidet Motiv (der unbeabsichtigte Mord – Ivan der Große bzw. der Schreckliche ermordete seinen Sohn in einem Wutanfall), Thema (die Grausamkeit des Zaren)¹⁶⁷ und Sujet (die Art und Weise, in der das Thema mit den spezifischen Mitteln der Malerei realisiert wird).¹⁶⁸ Den Theoretiker der Formalisten interessiert bei der Analyse eines Kunstwerks vor allem die Sujetkonstruktion. *Das Sujet ist ein formales Element, verbunden mit Kolorit, Form der Flächendarstellung, der Textur.* Es ist die Art und Weise, wie eine Handlung durch die materiellen Elemente der Malerei, auf inneren oder äußeren Handlungsachsen etc. entwickelt wird. *Die visuelle Wahrnehmung einer Aktion durch das entsprechende Sujet bewegt sich im Allgemeinen nicht in fortschrittlicher, sondern in rückschrittlicher Richtung*¹⁶⁹; d.h. der Betrachter wird aufgefordert, die Handlung vom Zentrum des Bildes aus zu rekonstruieren. Auf Repins Bild nimmt der Betrachter den Augenblick unmittelbar nach der Tat wahr: Der aus Verzweiflung über den Mord verrückt gewordene Vater und der sterbende Sohn. Den eigentlichen Höhepunkt der Handlung, die Ermordung, kann der Betrachter angeregt von den um die Protagonistengruppe verstreuten Bildgegenständen in der Phantasie nacherleben.¹⁹⁰ (Aufgerollter Teppich, Eisenstab, Blutlache, umgestürzter Thron etc.) Diese Kompositionsstruktur, wie sie in den Bildern des dramatischen Realismus in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts überall in Europa üblich war, geht von Lessings Erkenntnis aus, daß die Malerei *in ihrer koexistierenden Komposition nur einen einzigen Augenblick der Handlung nutzen (kann) und daher den prägnantesten wählen (muß), aus welchem das Vorhergehende und Folgende am begreiflichsten wird.*¹⁹¹ Aufgabe der Malerei ist es, Figuren und Farben in dem Raum zu zeigen, die Poesie dagegen artikuliere Töne in der Zeit. Da Körper als Gegenstand der Malerei jedoch nicht nur im Raum, sondern auch in der Zeit existieren und in jedem Augenblick ihrer Dauer anders erscheinen, ist jede Form ihrer Erscheinung *die Wirkung einer vorhergehenden und kann die Ursache einer folgenden und sonach gleichsam das Zentrum einer Handlung sein. Folglich kann die Malerei auch Handlungen nachahmen, aber nur andeutungsweise durch Körper.*¹⁸²

Lessing ging es um die Problematik der gattungsmäßigen Scheidung von sogenannten Raum- und Zeitkünsten. Er wendete

sich mit seinem *Laokoon* gegen die Verwischung der Grenzen von Malerei und Poesie. Auch Tarabukin polemisiert in seinem Buch, das im Zusammenhang mit der Stankovismusedebatte Anfang der zwanziger Jahre (vgl. Anm. 77) zu sehen ist, gegen die *redenden Gemälde*¹⁹³, gegen die erzählende, anekdotisch ausschmückende Genremalerei der Wanderer und der AChRR. Konsequenter als Lessing, für den die Vermittlung von Zeit und Raum¹⁹⁴, Handlung und Abbild nur in der stummen Gebärde des fruchtbaren Augenblicks unmittelbar nach einem dramatischen Ereignis möglich ist, die Transkription einer literarischen Handlung (Schreien, Reden, Hören etc.) in die visuelle Darstellung dagegen der Malerei nicht zustehe¹⁹⁵, argumentiert Tarabukin.¹⁹⁶ In der Entwicklung der Malerei seit Manet und den Impressionisten sieht er eine fortschreitende Befreiung vom Sujet, d. h. von der Literarisierung der Malerei, von der Anekdote und vom Illusionismus. Im *Sujetlosen Stillleben*¹⁹⁷ seit Cezanne beginne der Maler seine Aufmerksamkeit der materiellen Struktur des Bildes, seiner Eigengesetzlichkeit, d. h. der Farbe, Textur, Konstruktion zuzuwenden. An die Stelle illusionistischer Elemente, wie Perspektive, Licht, Bewegung und Raum, tritt die realistische Konstruktivität.¹⁹⁸ Die Inszenierung literarischer Vorlagen in einem Bühnenraum müsse abgelöst werden durch eine bewußte, konstruierende Bildargumentation, die die Lessingsche Trennung von *delectare* (Kunst-Sinnlichkeit) und *prodesse* (Poesie-Verstand) überwindet in der Vermittlung von Anschaulichkeit und begrifflicher Analyse, wie sie von der Bildelemente syntaktisch verknüpfenden Montage (in Fotografie, Malerei, Wandbild, Film etc., vgl. Abb. 94, 152, dort ausführliche Erläuterung des Gesagten am Bild) geleistet wird.

Zurück zur Bildrhetorik Volters. Der Künstler öffnet den Raum wie eine Bühnenkulisse trapezförmig. Die *Vorderbühne* läßt er leer, um auf ihr, gesteigert durch die extreme Aufsicht, den Ermordeten wirkungsvoll mit geöffneter Hemdbrust, einer ausgestreckten und einer angewinkelten Hand vor dem Betrachter auszubreiten. Der seiner Rechten entglittene Stift, der umgefallene Stuhl, das aufgeschlagene Buch auf dem Tisch und viele andere Gegenstände erzählen dem Betrachter den Ablauf des dramatischen Ereignisses: Die Phantasie imaginiert einen Dorfkorrespondenten¹⁹⁹, der inmitten seiner Tätigkeit vom Klassenfeind überrascht wurde. Das spielende Kind am Boden gibt dem Ganzen noch zusätzlich eine sentimentale Note.

Dejnekas Grafik von 1926 aus der Zeitschrift *Bezbožnik* (Abbildung 70) dagegen zeigt den Klassenkampf als gesellschaftliche Aktivität der Arbeiterklasse. Die Lokomotive als Metapher des Fortschritts vertiebt, gelenkt von einem Arbeiter und einer Arbeiterin, die Symbolfigur des alten Lebens aus der Fabrik, die für die Industrialisierung als materielle Grundlage des Sozialismus steht. Die Grafik argumentiert mit neuen, kollektiven Bildzeichen (Fabrik, Lokomotive etc.) und fordert zum Handeln auf.

c) Das Konfrontationsprinzip als Ausdruck des Klassenkampfes

A. Dejneka und B. V. Joganson malten beide 1933 ein Ölbild zum Thema: Verhör eines Kommunisten durch weißgardistische Offiziere. (Abb. 71 und 72) Die unterschiedlichen künstlerischen Prinzipien von OST und AChRR bei gleicher inhaltlicher Struktur (Konfrontation Arbeiterklasse–Bourgeoisie) kommen bei der Gegenüberstellung der beiden Bilder besonders deutlich zum Vorschein.

Dejnekas Ölbild *Verhör. Hauptquartier der Weißgardisten* (Abb. 71) hat den Charakter einer Grafik. Entsprechend der Situation in einem Eisenbahnwaggon verzichtet Dejneka auf Tiefendimension zugunsten einer flächigen, plakativen Anordnung der Figuren und Gegenstände. Die Statik der stehenden und sitzenden Personen wird kontrastiert mit der wie ein Film hinter den drei Abteifenfenstern vorbeiziehenden Landschaft. Im Gegensatz zur verwischenden Pinseltechnik von A. Labas assoziiert Dejneka Geschwindigkeit durch den Kunstgriff der versetzten Elektrizitätsleitungen. Das *Grafische* des Gemäldes betont der Künstler darüber hinaus noch durch den flächigen, kompakten Farbauftrag ohne Abschattierungen, überhaupt ohne *Atmosphäre* schaffende Schatten und Hell-Dunkel-Effekte. Die lakonische, plakative Ausführung des Gemäldes ist nicht Selbstzweck oder gar Formalismus, wie Dejneka in den dreißiger Jahren vorgeworfen wurde (vgl. Abschnitt V, 2), sondern Ausdruck seiner Absicht, in knapper, zugespitzter Form die Situation der Konfrontation zweier Klassen zu kennzeichnen. Es gibt daher keine ausschmückenden, Stimmung schaffenden

den, anekdotischen Details im Bild. Jeder Blick, jede Geste, jeder Gegenstand ist Träger einer sozialen und politischen Information. Die Gruppe der um das Eck des Tisches sitzenden Offiziere, mit dem auf der Seite der Reaktion stehenden Repräsentant der Kirche dazwischen, wird beispielsweise durch die im Blickkontakt verbundenen Vertreter der unterdrückten Klasse (verhafteter Kommunist und Prostituierte) symbolisch isoliert. Vergleicht man Dejnekas Bild mit der Karikatur von E. E. Lansere *Leichenschmaus* in der Zeitschrift *Abskaja Počta*, 1906 Abb. 74, die sich gegen die Brutalität der zaristischen Generalität während der Revolution 1905/06 richtet, wird das satirisch zuspitzende, charakteristische Merkmale und Umstände heraushebende Verfahren der künstlerischen Publizisten deutlich. Klassenmerkmale (Brutalität, Lasterhaftigkeit etc., vgl. dazu die Karikatur von Lansere, die im Stil des Simplizissimus' Völlerei und primitive Brutalität der zaristischen Generäle brandmarkt) an Stelle von psychologisierenden Charakterschilderungen will Dejneka herausarbeiten. Durch Verzicht auf sentimentale Details und dramaturgische Effekte verhindert er beim Betrachter Einfühlung und Identifikation mit den Helden. Dejneka schafft Distanz und fordert zur Reflexion auf, ohne auf optische Attraktionen und ästhetisches Kalkül zu verzichten.

Während Dejneka die Situation des Verhörs im fahrenden Zug als veränderbare, alstransitorisches Moment zeigt, verlegt Joganson die Szenerie in einen gruftähnlichen, mit schweren Teppichen ausgelegten Raum, der sich nach hinten spitz zulaufend im ungewissen Dunkel verliert. Zeigt Dejneka die Situation aus dem Bürgerkrieg im welthistorischen Zusammenhang der Marxschen Devise von den Revolutionen als den Lokomotiven der Weltgeschichte, so spiegelt sich im geheimnisvollen Hell-Dunkel²⁰⁰ der Rembrandt-farbenen Jogansons eine Begegnung von Titanen ab. Das Selbstbewußtsein der beiden Kommunisten (ein Mann und eine Frau)²⁰¹ basiert auf physischer Stärke und Größe. Die aufrechte Haltung, der vorgesezte Fuß des männlichen Kommunisten (!) wirkt aktiv bedrohend gegenüber dem passiv zurückweichenden Offizier auf dem barocken Sessel. Die Rollen sind scheinbar vertauscht. In dem hermetisch abgedichteten Mikrokosmos des Tafelbildes wird die Klassenkampfsituation überlagert durch die psychologisierende Schilderung eines dramatischen Augenblicks im Spannungsfeld mächtiger Charaktere, die jeden Moment auseinanderzupralen drohen.

Joganson benutzt zum Teil die formalen Mittel und das konfrontierende Kompositionsprinzip des demokratischen Realismus von Johann Peter Hasenclever, der in seinem Ölgemälde *Ein Magistrat aus dem Jahre 1848* von 1850, von dem nur eine Studie erhalten ist (Abb. 73), ausgehend von einer realen historischen Begebenheit²⁰² einen selbstbewußten Arbeiterdeputierten dem verängstigten Magistrat entgegenstellt. Die Arbeiterdelegation und der Magistrat werden allerdings durch die spitz auf das Fenster in der Mittelachse des Bildes zulaufende Komposition in Verbindung gebracht zur demonstrierenden Menge auf dem Rathausplatz. Sie ist als reale Basis des Selbstvertrauens der Arbeitervertreter vor dem Magistrat und als Ursache der Verunsicherung der städtischen Honoratioren von Hasenclever bewußt ins Spiel gebracht worden.

d) Gerechter Krieg – imperialistischer Krieg

Die sozialistische Bewegung hat die moralische Verurteilung aller Kriege von Anfang an als liberal-bürgerlichen Pazifismus zurückgewiesen. *Revolution ist Krieg. Von allen Kriegen, die die Geschichte kennt, ist das der einzige legitime, rechtmäßige, gerechte, wirklich große Krieg.*²⁰³

Trockij schreibt 1924: *Solche Betrachtungen, daß jede Gewalt, auch die revolutionäre Gewalt ein Übel sei, die Kommunisten dürften sich nicht der „Verherrlichung“ des bewaffneten Kampfes und der revolutionären Armee hingeben – solche Betrachtungen stellen eine Philosophie dar, die der Quäker ... und der alten Jungfern aus der Heilsarmee würdig ist ... Das Mittel der Befreiung der Werktätigen ist die revolutionäre Gewalt. Die pazifistische Propaganda in der Arbeiterklasse führt lediglich zur Schwächung des Willens des Proletariats und fördert die Erhaltung der konterrevolutionären Gewalt, die bis an die Zähne bewaffnet ist.*²⁰⁴

Am 1. August 1931 wurde in Moskau die antiimperialistische Ausstellung eröffnet²⁰⁵, für die S. Adlivankin seine sich antithetisch aufeinander beziehenden Gemälde *Held bei ihnen* 1930 (Abb. 75) und *Held bei uns*, 1930 (Abb. 76, Kat.-Nr. 1) gemalt hat. Sie hingen in einer der drei Abteilungen, die *Wir und Sie (My i oni)* benannt

war.²⁰⁶ Adlivankin, der zu Beginn seiner Entwicklung in der Nož (vgl. Anm. 34) sich der Form naiver Malerei bediente, greift hier auf ein Verfahren populärer Bildrezeption aus dem 19. Jahrhundert zurück: das Pendantbild, wie es auch in der Hochkunst gelegentlich angewendet wurde (Einzelbildnisse eines Ehepaars etc., die durch Format, Farbigkeit und Haltung als zueinander gehörig angelegt wurden). Die Konfrontation räumlich und zeitlich weit auseinanderliegender Ereignisse, die im spätmittelalterlichen Simultanbild in einen einheitlichen Bildraum gestellt werden²⁰⁷ und im sowjetischen Montagebild (vgl. Abb. 152) der Konstruktivisten, OST-Künstler, Faktografen zur visuellen Argumentation mit heterogenen Bildelementen weiterentwickelt wurde, löst Adlivankin in der vertrauten Gegenüberstellung zweier selbständiger Gemälde. Der *Held bei ihnen* ist mit verbissenem Gesicht vor dem wie eine Mauer wirkenden Regiment offensichtlich deutscher Schupos zum Empfang einer Auszeichnung aus der Hand des Kapitalisten mit Zylinder angetreten. Während der Held im auf Konkurrenz gründenden System des Kapitalismus als einzelner von seinen Kameraden getrennt wird, empfängt er im *Held bei uns* seine Auszeichnung inmitten seiner freudig gestimmten Arbeitskollegen. Zwar aus ihren Kreisen um Haupteslänge erhoben, wirkt er jedoch nicht erhaben Wichtig: Er ist der Held der friedlichen Produktionsschlacht um die Erfüllung des 1. Fünfjahrplans, während der Held bei ihnen für das Abschlagen von möglichst vielen Menschen belohnt wird.

Die Idee des gerechten Krieges (Revolutionskrieg) und die Verdammung des imperialistischen Krieges wird in zwei Bildern zu Beginn der dreißiger Jahre exemplarisch thematisiert: In G. Kričevskij's *Die Sieger über Vrangal*, 1934, (Abb. 77) (Mitglied der AChRU, Assoziation der Künstler der revolutionären Ukraine) und J. Pimenovs *Soldaten treten auf die Seite der Revolution über*, 1933 (Abbildung 80, Kat.-Nr. 50).

Die *Sieger über Vrangal* stehen als klassische Dreiergruppe breitbeinig auf einer Anhöhe (Feldherrnhöhe?). Durch die Untersicht und die keilförmige Anordnung der Soldaten, deren kämpferische Stoßrichtung nach vorn durch den Blick nach rechts auf den geschlagenen Feind allerdings relativiert wird, erscheint die Gruppe als monumentaler Denkmalblock.²⁰⁸ Der Eindruck eines Siegesdenkmals verstärkt sich noch durch den dekorativen Hintergrund, den ein Panzer und eine riesige, flatternde rote Fahne bilden. Die Gesichter drücken den gerechten Zorn und die Befriedigung über den errungenen Sieg aus. Die Gelassenheit des Siegers kommt in der Geste des Zigarettdrehens zum Ausdruck.

Pimenov greift in seinem Bild *Soldaten treten auf die Seite der Revolution über* das Schema der monumentalen Dreiergruppe in keilförmiger Anordnung und gegrätschter Beinstellung auf. Auch seine Soldaten bestimmen als symmetrischer Block die Bildkomposition. Allerdings stellt ihr Anführer nicht, wie es dem hierarchisierenden Kompositionsprinzip der *Sieger über Vrangal* entspricht, die Spitze der Dreieckskomposition. Die bewundernd zu den Siegern aufblickende Perspektive weicht einem Blick von oben herab. Eine exklusive Herausgehobenheit der Gruppe wird vermieden durch eine sich rechts dahinter anschließende Zweiergruppe, die durch ihr Winken sich der Kapitulation der Kameraden anschließt.

Am deutlichsten wird jeder Zug ins Monumentale durchbrochen von einem expressiven Farbauftrag. Die auffallend morbiden Farben, mit denen Verwesung von Mensch und Tier und die Zerstörung der Landschaft eindrucksvoll vergegenwärtigt werden, stehen im gewollten Widerspruch zu den grellroten Lippen des lachenden Soldaten oder den leuchtend kornblumenblauen Blüten im Vordergrund rechts, deren Leben assoziierende Frische angesichts der gebrochenen Augen der Leichen darunter wie blanker Hohn wirkt. Lächeln und Angst in den Gesichtern der Soldaten erstarrt durch die wie Schminke aufgetragenen Farben zur Maske.²⁰⁹

Die Farbe löst die Konturen und damit die Plastizität der Körper auf und verschmelzt sie mit der zu Tode erstarrten Landschaft. Im Gegensatz zur denkmalhaften Plastik der Sieger, treten Pimenovs Soldaten in die Bildfläche zurück. Sie erscheinen, wie bei einem Bildteppich mit ihrer Umgebung verwoben zu sein.

Vergleicht man das Bild mit Otto Dix' *Schützengraben*, 1920–1923 (Abb. 81), wird der Einfluß des deutschen Expressionismus auf einen Teil der OST-Künstler deutlich sichtbar. Der zeitgenössische Kunstwissenschaftler A. A. Siderov schreibt: *Deutsche Meister, wie Otto Dix, der auf der Ausstellung deutscher Künstler in Moskau 1924 unter der jüngeren Generation einen großen Erfolg zu verzeichnen hatte, haben z. B. gewiß auf Pimenov einen ausgesprochenen Einfluß ausgeübt.*²¹⁰ Pimenovs Bild, das

über eine Verdammung des imperialistischen Krieges hinaus ausgesprochen pazifistische Züge trägt, gehört zu einer Reihe von Bildern der OST-Künstler, die wie z. B. Lučiškis *Ein Luftballon ist davongeflogen*, *Hungersnot im Wolgagebiet* oder Tyšlers *Sakko und Vanzetti* daran erinnern, daß negative Erscheinungen des Lebens (Entfremdung etc.) im Kapitalismus auch im Sozialismus noch existieren. Lunačarskij hebt in seiner Rezension der deutschen Kunstausstellung in Moskau besonders die veristische Strömung innerhalb des deutschen Expressionismus hervor, die in die Neue Sachlichkeit mündete. Ihre Vertreter hätten den übersteigerten Subjektivismus der Expressionisten überwunden, denn *mit ausgeprägt politischer Neigung entlehnen und verarbeiten sie auf interessante Weise die expressionistische Änderung und Entstehung der gewohnten Wirklichkeitsformen*. Bei ihnen könne man eine tiefere Unrast, Unzufriedenheit, Strebsamkeit, Bewegtheit gewahren, die mit einer revolutionären Wirklichkeit weit besser harmonieren als die ästhetische Ausgeglichenheit der ... formalistischen Künstler und unsere ... Naturalisten.²²¹

Pimenovs Bild, das auf der Ausstellung *15 Jahre Rote Armee der Arbeiter und Bauern*, 1933²¹², zum erstenmal ausgestellt worden war, bestätigt mit seiner realistischen Darstellung des Krieges, die auch *gerechte Kriege* in einem anderen Licht erscheinen läßt, Trockijs Kritik an der romantisch-verklärenden Darstellung der Revolution: *Die Poesie der Revolution ist nicht zu suchen im Maschinengewehrschießen und nicht in den Barrakadenkämpfen und nicht im Heroismus der Gefallenen und nicht im Triumph des Siegers, denn alle diese Elemente sind auch im Kriege der Gewalt enthalten*.²¹³

Dimitri Moors Plakat von 1920 *Vrangel lebt noch, macht ihn fertig ohne Gnade* (Abb. 78) dagegen kann sich angesichts der akuten Bürgerkriegssituation solche, den Krieg kritisch reflektierenden Züge nicht leisten. Seine Funktionsintention²¹⁴ ist eindeutig zum Kampf motivierende Agitation:

Am Horizont der Geschichte erscheint der Riese Rotarmist das Kontinuum der kapitalistischen Herrschaft zerreißen in einer Lichtmandorla (Lichtsymbolik, thematische Farbe rot). Als *gutes Prinzip* reduziert auf Kampftätigkeit bleibt er allerdings abstrakt-allegorisch. Der Feind dagegen, der weißgardistische General Vrangel, der die Hand nach dem Donezbecken ausstreckt, dem industriellen Herz der jungen Sowjetrepublik, erscheint als konkreter Gegner mit Namen und karikaturistisch überzeichneten individuellen Gesichtszügen. Die neben ihm liegenden Leichen der besiegten weißgardistischen Generale Judenič, Denikin, Kolčak demonstrieren die Besiegbarkeit des Gegners.

5. Verschärfter Klassenkampf auf dem Land

Die Parole *Sozialismus in einem Land* bedeutet nicht zuletzt Autarkie gegenüber dem Westen. Die einzige Quelle der Akkumulation von Kapital zur Finanzierung der Industrialisierung war in der Sowjetunion als einem überwiegend agrarisches Land (80% der Bevölkerung lebten auf dem Land) die Landwirtschaft. Die Tatsache, daß eine schnelle Industrialisierung auf Kosten der Bauern durchgeführt werden mußte, verlangte eine besonders intensive Parteiarbeit auf dem Land, d. h. auch eine gezielte Kulturpolitik und Bildproduktion für die Bauern. Die Pravda mußte jedoch nach dem Scheitern einer Getreidebeschaffungskampagne 1928/29 feststellen, daß dieser Fehlschlag vor allem auf *das Fehlen jeder ernsthaften organisatorischen Arbeit im Massenumfang unter den armen und mittleren Bauern* zurückzuführen sei.²¹⁵ Die Partei hatte es während der Phase der NÖP nicht verstanden, die sich verschärfende Klassendifferenzierung auf dem Land für eine Politik der Gewinnung des Dorfproletariats (ländliche Lohnarbeiter, die sich bei Kulaken und Mittelbauern verdingten gegen einen Lohn, der kaum die Hälfte eines Industriearbeiterlohns entsprach) und der Dorfarmut (Bauern ohne Pferd) zu nutzen.²¹⁶ Durch Verpachtung von Land und Maschinen, Einstellung von Lohnarbeitern etc. konnten sich die Kulaken ungehindert Einfluß über die übrigen Klassen und Schichten auf dem Dorf verschaffen. Sie verfügten über den größten Teil der Ernte und lieferten fast ausschließlich an den Schwarzmarkt. Der Transfer des agrarischen Mehrproduktes in den sozialistischen Sektor der Großindustrie drohte zusammenzubrechen. Victor Serge beschreibt anschaulich in seinen Erinnerungen die Situation auf dem Land zu Beginn des 1. Fünfjahrplans vor der Zwangskollektivierung: *Nachdem die Bauern die Steuern bezahlt hatten, weigerten sie sich, ihr Getreide an den Staat abzuliefern, da sie keinen ausreichenden Preis dafür bekamen. Das ZK ord-*

nete in mißbräuchlicher Anwendung des Artikels 107 des Gesetzes über die Verheimlichung von Vorräten Requisitionen an. Abteilungen junger Kommunisten durchstreiften das Land, rafften Getreide, Flachs, Tebak, Baumwolle zusammen, je nach der Gegend. Wie in der Zeit des Bürgerkriegs fand man jetzt wieder am Rande der Landstraßen Kommunisten mit eingeschlagenem Schädel. Beschlagnahmte Heuschaber gingen in Flammen auf. Viehfutter fehlte gänzlich; die Landbewohner belagerten die Bäckereien in den Städten, um ihr Vieh mit Schwarzbrot zu füttern, das sie zum staatlich festgesetzten Preis kauften.²¹⁷

Die Partei antwortete mit der *Liquidierung des Kulakentums als Klasse* (Pravda vom 1. Februar 1930) und der forcierten Kollektivierung. Der bereits angelaufene I. Fünfjahrplan wurde auf die neuen Prioritäten einer Mechanisierung der Kolchosen umgestellt, d. h. der Traktorbau auf das vier- bis fünffache erhöht. Trotzdem wurden noch 1932 nur ein Fünftel des genutzten Ackerlandes mechanisch bearbeitet. Die damals ca. 150000 Traktoren konnten nicht einmal die Verluste an tierischer Zugkraft durch die Massenabschlachtungen, infolge der Zwangskollektivierung, ausgleichen.²¹⁸

Vor diesem Hintergrund sind die Bilder und Plakate über das alte und das neue Dorf, über Patenschaften, das fröhliche Landleben und den Klassenkampf auf dem Lande zu sehen.

a) Altes und neues Dorf

Im Zusammenhang mit den Maßnahmen der NÖP wurde auch der Kultursektor auf das Prinzip der wirtschaftlichen Rechnungsführung umgestellt (vgl. Anm. 21). Die Kürzung des Kulturretats fiel zusammen mit dem Verfall der politischen Aufklärung.²¹⁹ Die von Lenin als Hauptaufgabe der NÖP geforderte *kulturelle Arbeit für die Bauernschaft* mit dem ökonomischen Ziel des genossenschaftlichen Zusammenschlusses in Kooperativen²²⁰ sei, so Lenin, mißachtet, teilweise schon vergessen worden.²²¹ Die Plakat- und Kartiniproduktion war dementsprechend quantitativ und qualitativ schwach entwickelt. Meist waren es AChRR-Künstler, die im Nebenerwerb in der Tradition der Lubki²²² Propaganda für die Kooperative als Vorform einer späteren Kollektivierung machten.

Beliebt war die Gegenüberstellung altes und neues Dorf, auf denen schlicht Widersprüche beim Übergang von der alten zur neuen Gesellschaft gelehrt wurden. Das Plakatlubok *Was mir die Sowjetmacht gegeben hat*, 1926, (Abb. 82) zeigt einen Bauern, der durch eine kreisförmige Öffnung in der Bilderwand hindurch mit erhobenem Zeigefinger an Vorbeigehende appelliert, stehen zu bleiben. Die imaginäre Öffnung wird umrahmt durch Hammer und Sichel mit der Aufschrift *Erzählung eines Bauern*. Mit der anderen Hand lenkt er die Aufmerksamkeit des Betrachters auf die Bildgeschichte, wie ein Bänkelsänger es früher auch in den Dörfern bei der Erläuterung seines Bilderbogens getan hat. Die Geschichte wird in Zeilen von links oben nach rechts unten gelesen: Die erste Zeile behandelt die Situation auf dem Land vor der Oktoberrevolution, die nächste ist der revolutionären Entwicklung auf dem Land gewidmet und wird flankiert von zwei Kreisen, mit denen statistisch der Ausgangspunkt und das Ergebnis der Revolution in bezug auf die Enteignung des Großgrundbesitzers festgehalten wird. Die letzte Zeile schließlich zeigt das neue, sowjetische Dorf. Die von links nach rechts moderner und großzügiger werdenden Häuser und die Mechanisierung der Zugkraft auf der rechten Hälfte der Darstellung gegenüber den Pferdefuhrwerken links demonstrieren den Prozeß ständiger Verbesserung der Lage auf dem Land: *Wir begannen, das sowjetische Dorf aufzubauen. Wir bearbeiten die Felder mit landwirtschaftlichen Maschinen. Wir bauten Kooperativen auf. Wir wirtschafteten ohne Guzbesitzer. Die Sowjetmacht hilft uns mit Geld. Die Lampe des Ilič erleuchtet immer mehr das Land. Wir zahlen weniger Steuern*.

Das folgende Lubok (Abb. 83) verzichtet auf langatmige Texte (angesichts des weitverbreiteten Analphabetismus auf dem Lande – 1928 waren noch mehr als die Hälfte der Agrarbevölkerung Analphabeten, unter den Frauen sogar zwei Drittel – ein realistisches Verfahren)²²³ und vertraut auf die Konfrontation von zaristischer Vergangenheit und sozialistischer Gegenwart.^{223a} Das massenreproduzierte Ölbild *Beim Zeitungslesen*, 1927, (Abb. 84) zeigt eine Bauernstube mit Lenin an der Wand, Elektrizität (Glühbirne, damals das überzeugendste Argument der Bolschewiki gegenüber den Bauern) und einen zeitungslisenden Hausherrn.²²⁴

b) Die Stadt hilft dem Land. Smyčka – Patenschaften

Ein zentrales Thema der Landagitiation war die Darstellung des harmonischen Warenaustausches zwischen Stadt und Land auf der Basis des Bündnisses zwischen Arbeitern und Bauern (Smyčka), dessen stete Propagierung die einseitige Belastung der agrarischen Ressourcen zugunsten der Industrialisierung verschleiern sollte.

V. Ljušins (OST) Darstellung einer MTS-Station (Maschinen-Traktoren-Station) 1930 (Abb. 85) zeigt neben dem Arsenal moderner landwirtschaftlicher Maschinen die direkte Verbindung zur Stadt durch die Eisenbahn. Das Kartina (Bezeichnung für massenreproduzierte Gemälde, teilweise wird in der zeitgenössischen Literatur für diese Bilder auch der Ausdruck Lubok gebraucht) hebt sich durch seinen sachlichen, technischen Stil von der Masse der AChRR-Bilder positiv ab.

Das folgende Plakat (Abb. 86) demonstriert in Form einer Fotomontage das System der Patenschaften (šefstvo, Patenschaft einer Organisation, eines Betriebes). Ausgehend von der Fabrik (rotes Zahnrad) im Zentrum der Spirale (als Motor und Initiator der Bewegung) breitet sich eine Flut von Verbesserungsvorschlä-



82. Anonym, *Was mir die Sowjetmacht gegeben hat*, 1926, Plakatlubok, hrsg. vom Glavpolitprosvet, Aufl. 30000, PBT.



86. Tritt ein als Mitglied der Arbeitergesellschaft Patenschaft für's Dorf.

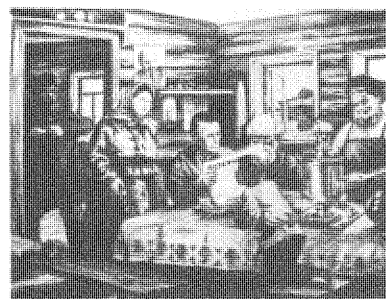


87. Brigade KGK3, *Freie Hände der Kolchosen in die Industrie!*, 1931, Plakat, Aufl. 50000, Zürich, Kunstgewerbemuseum.

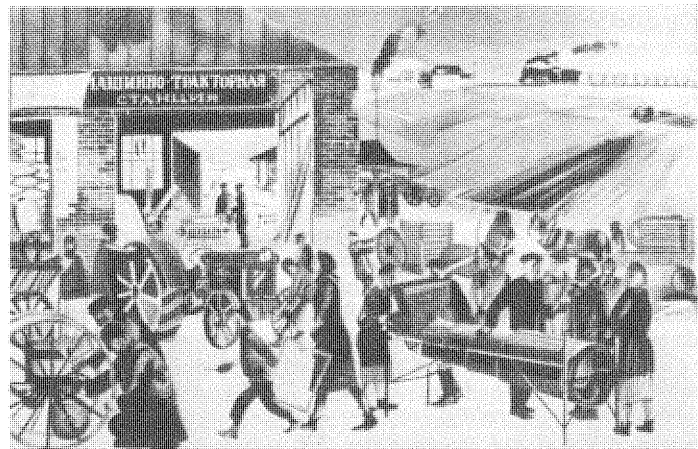
gen und maschinellen Erzeugnissen auf das Land (grünes Feld mit Fotos, die den Einsatz von Industriearbeitern zur Unterstützung der Bauern bei der Steigerung ihrer Produktivität dokumentieren.^{224a}) (Vgl. G. Erler, den Abschnitt *Die Stadt hilft dem Land.*) Im Gegensatz zur Darstellung im engen Rahmen eines Tafelbildes gelingt hier im Bild der Spirale der Ausdruck der Dynamik einer sozialen Bewegung.

c) Das Land hilft der Stadt – Wanderungsprozeß vom Dorf in die Städte

Das Plakat der Künstlerbrigade KGK3 *Freie Hände der Kolchosen in die Industrie*, 1931, (Abb. 87)²²⁵ thematisiert den Wanderungsprozeß von überschüssigen Arbeitskräften vom Dorf in die Städte. (Vgl. den Beitrag von G. Erler, insbesondere den Abschnitt der Sowjetunion jener historische Prozeß nachgeholt, den Karl Marx im 24. Kapitel des ersten Bandes seines Kapital *die sogenannte ursprüngliche Akkumulation* nennt und die einer der linken Wirtschaftstheoretiker der zwanziger Jahre, Preobraženskij, übertragen auf die sowjetischen Verhältnisse als *ursprüngliche, sozialistische Akkumulation* bezeichnet. Die *Freisetzung* des Klein-



84. *Beim Zeitunglesen*, 1927, Kartina, 37x45, Aufl. 7000, Kat. der Kartini, Nr. 603.



85. V. Ljušin, *MTS-Station*, 1930, Kartina, 37x51, Aufl. 40000, PBT, Kat. der Kartini, Nr. 502.



88. N. Kalmykova, *Einen Traktor für die Kolchosbauern*, 1930, Kartina, 37x52, Aufl. 60000, PBT, Kat. der Kartini, Nr. 563.

bauern von seiner Scholle macht ihn zum disponiblen, überall einsatzbereiten Industriearbeiter.

Das Fotomontageplakat zeigt diesen Vorgang als unaufhaltbaren Prozeß. Zwar werden Ursache–Wirkung in der Argumentationsfolge anschaulich vermittelt (oben links: Traktoren, Mechanisierung des Kolchos als Voraussetzung für das Freiwerden von Arbeitskräften, Unterschrift unter den Arbeitsvertrag links unten – unterschreibende Hand – und Verwandlung in Grubenarbeiter), die Aussage reduziert sich jedoch auf Arbeitskräftenwerbung mit fotografisch beglaubigten, strahlenden Gesichtern, die ihr Glück in der Grube gefunden zu haben scheinen.

d) Fröhliches Landleben oder die wolkenlose Liebe im Schoße der Natur – Zum Problem der massenhaften Bildproduktion

Während 1930 Werbekolonnen die Kolchosarbeiter von den Feldern wegholten und Kolchos für die Lieferung von Industrieprodukten ein bestimmtes Kontingent von Arbeitskräften an die jeweilige Fabrik abgeben mußten (vgl. Erler), trotz Massenabschlachtungen von Vieh nach Eintritt in die Kolchos und Hungersnöten, gestalteten die AChRR-Künstler unverdrossen das fröhliche Landleben im Stil der Peredvižniki. N. Kalmykova malt 1930 (Abb. 88) *einen Traktor für die Kolchosbauern* (vgl. Anm. 218). *Kalmykova sieht nur, wie der Traktor feierlich den Weg lang fährt, vor ihm laufen Burschen und Mädchen nach den Klängen einer Harmonika. Fröhlich schreiten der Komsomolze im Sportanzug, die Komsomolka in einer Bluse ... Nimmt man ihr das rote Tuch weg, bleibt von einer Komsomolzin nichts mehr übrig.*^{225a}

A. Moravas Gemälde *Dorfliebe*, 1928 (Abb. 90) verbreitet der AChRR-Verlag gar in einer Auflage von 100 000 Exemplaren.²²⁶ Der ziehharmonikaspielende Kolchosarbeiter mit seiner Liebsten könnte auch von den Wanderern gemalt sein, die mitunter auch die *Heitere Minute* (A. Rževskaja, 1897, Abb. 89) des Großvaters und seines Enkels in der ländlichen Tischlerwerkstatt, denen ein Junge mit der Ziehharmonika zum Tanz aufspielt, zum Sujet ihrer Bilder gemacht haben. A. Michajlov (Kunstkritiker, Mitglied der Künstlergruppe Oktjabr', s. Beitrag H. Gassner) schreibt dazu: *Ein AChR-Lubok ohne Tanz scheint es nicht zu geben. Wenn doch etwas abgebildet ist, das nach Arbeit aussieht, wird die Arbeit von irgendwelchen fröhlichen, requisitenhaften Posen begleitet. Das erinnert an eine Theateraufführung, aber nicht an Arbeit. ... Ein degenerierter Bursche mit einer Ziehharmonika, gemalte Schönheiten ... würdevolle Greise ... stellen das sowjetische Dorf dar ... Es werden keine Bauern dargestellt, sondern Paysans. Deren Typ hat das vorrevolutionäre Lubok entwickelt ... Sklavisch werden hier Verfahren Sytins^{226a} kopiert ... In den Vordergrund rückt man eine starke Figur, „der Fröhliche“, „die Schönheit“ oder sonst irgend jemand mit nichtssagendem Lächeln und einfühlendem Gesichtsausdruck. Klein setzt man dann entweder einen Rotarmisten, eine Harmonika, rote Sterne oder, wie man so schön sagt, etwas „ideologisches“ hinzu ... Lubki, die der Industrialisierung, dem Leben des Proletariats, der internationalen Arbeiterbewegung, dem Parteaufbau gewidmet sind, gibt es fast überhaupt nicht. ...²²⁷ Das alles unterstützt die Tatsache, daß bei der Herausgabe von Lubki die AChR (die GIZ, Staatsverlag, d. Verf.), steht dem um nichts nach) sich an Kulaken und Kleinbürger orientiert. ... Aber der Lubok drückt nicht nur kleinbürgerliche Ideologie aus, er propagiert sie auch noch.²²⁸*

Die Ursache für diesen miserablen Zustand der so einflußreichen Lubki, die auf dem Land oft das einzige Instrument politischer Einflußnahme auf das Bewußtsein der Bauern waren^{228a}, sieht Michajlov darin, daß das Lubok noch nicht in die „wirklich“ professionelle Kunst integriert sei. *Wenn ein Künstler mit Lubki arbeitet, betrachtet er diese Arbeit als Nebenbeschäftigung, um des Geldes willen. Von Kunstschulen wird dem Lubok keinerlei Beachtung geschenkt. Damit muß Schluß gemacht werden. Man muß zur Arbeit am Lubok die fortschrittlichsten und aktivsten Künstlergruppen heranziehen ... Man kann nicht zulassen, daß er (der Lubok, d. Verf.) weiterhin antiproletarische Tendenzen verbreitet. Im Kampf mit diesen Tendenzen können wir uns keine Nachtrab-Politik leisten, wie die AChR, die auf die Interessen des Kleinbürgers schießt.*²²⁹

Um die Qualität der Lubki-Produktion zu heben, schrieben 1929 der Staatsverlag (GIZ) und der AChR-Verlag je einen Wettbewerb aus. Mehr als 600 Entwürfe wurden eingeschickt.²³⁰ *Und das Resultat? Das ist besonders trübe. Die Sache mit dem Lubok hat sich in keiner Weise nach vorwärts entwickelt. ... Mit einem Wort – der Wettbewerb war ein Mißerfolg.*²³¹ Den ersten Preis des

AChR-Wettbewerbs bekam S. Lupov für sein Bild *Ernte*, 1929 (Abb. 91). Kurella kritisiert den Künstler, daß er für das kleine Reproduktionsformat des Luboks den *monumentalen Stil des Wandbildes ausgewählt* (hat). *Vom Ideologischen her ist das Bild inhaltslos! Der Künstler scheint nur an der Hauptfigur – der gesunden, jungen Frau interessiert. Was will er mit dieser Gestalt sagen? ... Alle übrigen Elemente des Bildes sind zufällig und ohne Beziehung zur Hauptfigur. Diese steht abgesondert, wie eine Dekorationsfigur aus dem Vestibül des „Hauses des Bauern“.*²³²

Berichte in der *Brigade Chudožnikov* von 1931 bestätigen, daß diese Idiotie der „Malerei für das Volk“, dieser armselige und jämmerliche Schund wie eh und je ins Dorf geht, in die Bauernhütte–Lesehütte, in die Sovchose, Kolchose... Das Heft Nr. 1, 1931, berichtet unter der Überschrift *Galerie der Plattheiten* vom Porträt einer Schweinezuchtsovchose des Malers Meškov: *Auf dem Bild sind fette Eber in Rubenspose, vorn die Beine ausgestreckt. Hinten ist als „saftiger Fleck“ das Bauernfräulein, das einfache Betriebstätigkeiten ausübt. Wo hier eine Sovchose sein soll, warum hier eine Sovchose und nicht ein mächtiger Stolypinischer Hof sein soll ist gänzlich unverständlich... Die Bildermacher, die in den Mistbeeten des Izogiz (Staatlicher Kunstverlag, d. Verf.) diesen ganzen ungeheuerlichen, reaktionären Malerei-Unsinn züchten, werden sich darauf berufen können, so fährt die Zeitschrift fort, daß unter jeder dieser Öldrucke es eine entsprechende neutralisierende Aufschrift gibt. Klägliche Argumente! Die Malerei spricht mit der Sprache der Farben und nicht mit der Sprache der Worte. Mit der gesamten Produktion der Gesellschaftsbeschmutzer (sociomazy) muß man einen unerbittlichen Kampf führen... Jetzt muß man mit der Wurzel selbst den Begriff „Kunst für das Volk“ vernichten...²²³*

e) Die Partei greift ein: Der ZK-Beschluß zur Plakatliteratur vom 11. März 1931

In dieser Situation griff das ZK der VKP (b) am 11. März 1931 mit seinem Beschluß über die Plakatliteratur ein. Gleich im ersten Paragraphen stellt das ZK ein *unvertretbar nachlässiges Verhalten gegenüber der Plakat- und Bildproduktion der verschiedenen Verlage* (IZOGIZ, Selchogiz – Landwirtschaftsverlag, AChR-Verlag etc.) fest, was seinen Ausdruck fand in der Herausgabe eines großen Prozentsatzes antisowjetischer Plakate und Bilder. Im Kommentar der Brigada Chudožnikov heißt es dazu: *Die Kunst muß mit ideellem politischen Inhalt erfüllt werden. Sie muß eine politische Waffe in den Händen der Arbeiterklasse sein ... Jedes Plakat muß ein Schlag gegen den Feind sein. Es muß imstande sein, die Realität aufzudecken und zu bewerten, es muß sich in das Leben einmischen und es reell verändern im Interesse der proletarischen Revolution. Es darf keine neutrale, apolitische, abstrakte, selbstgenügsame Kunst geben ... Die Aktualität der Thematik, die Lösung konkret aktueller politischer Produktionsaufgaben: das ist der Sinn für die Existenz des Plakats (und der Bildproduktion, der Verf.). § 2 stellt die mangelnde Kontrolle der Bild- und Plakatproduktion von Seiten des GLAVLIT (Hauptabteilung Literatur des Narkompros) fest, insbesondere die Nichterfüllung der Verfügung des ZK vom 3. September 1930 über die systematische Anleitung der Kader. In § 3 wird die RKI (Arbeiter- und Bauerninspektion) mit der Reinigung des Apparates der IZOGIZ beauftragt. § 4 überträgt die Leitung der Massenplakat- und Bildproduktion der Abteilung für Agitations- und Massenkampagnen des ZK. Es findet also eine Verschiebung der Verantwortlichkeit für die Bildproduktion von der Regierungsebene (Narkompros) auf Parteebene statt, entsprechend der Einsicht des Kommentars der *Brigada Chudožnikov*: *Die Partei kann diese mächtigste Waffe der Einwirkung nicht vernachlässigen, insbesondere, wenn sie sich in neutralen oder feindlichen Händen von Opportunisten und Spießbürgern befindet.* Die wichtigste Konsequenz aus der ZK-Kritik verkündet § 9: *Die Herausgabe der gesamten Plakatproduktion soll im Izogiz vereint werden.*²³⁴*

Damit sicherte sich die Partei über die Kontrolle der Redakteure des Verlages, die die Losungen und Inhalte der Plakate und Bilder mit den Künstlern diskutierten, eine Einflußmöglichkeit auf den politischen Charakter der Bildproduktion für die Massenkampagnen (im März 1931 stand z. B. die zweite bolschewistische Frühjahrsaussaatkampagne unmittelbar bevor). Der Redakteur hatte den Künstler mit politischen Argumenten zu überzeugen, wenn dieser bei der Realisierung des Themas aus seiner gesellschaftlichen Isolation heraus nicht zur richtigen politischen Einsicht

kommen konnte. Der Redakteur war allerdings als provisorische Übergangserscheinung gedacht, in der er nur so lange seine Funktion erfüllen sollte, bis die Künstler selbst zu Marxisten geworden seien, welche die Politik in *betrachtbaren Bildern* denken können und niemanden mehr zur Erklärung des politischen Sachverhaltes brauchen. Als politischer Organisator der künstlerischen Produktion sollte der Redakteur sich nur zu *einem Minimum in das Laboratorium des künstlerischen Schaffens* einmischen.²³⁵

f) Liquidieren wie die Kulaken als Klasse!

Im vorangehenden Abschnitt hatten wir festgestellt, daß die Lubki der AChR-Künstler *weder Klassenkampf, noch irgendwelche Schwierigkeiten beim Aufbau zeigten. Alle sind fröhlich, zufrieden und glücklich.*²³⁶ Falls der Kulak überhaupt im Lubok erscheint, wird seine Rolle höchstens im Text erläutert, im Bild sieht man ihn als *schlaun Kaufmann.*²³⁷

Diese Toleranz bis ca. 1929, entgegen aller gesellschaftlichen Realität, hängt zusammen mit der von Bucharin seit 1925 vertretenen Appeasement-Politik gegenüber den Bauern, die einstweilen von Stalin gestützt wurde: *Wir müssen der gesamten Bauernschaft, all ihren Schichten sagen: „Bereichert euch, akkumuliert, entwickelt eure Wirtschaft!“*²³⁸ Im Februar 1930 schließlich wurde die Parole ausgegeben: *Liquidiert die Kulaken als Klasse*, auf die die Künstler verpflichtet werden sollten, was allerdings nur zum Teil gelang. Die Getreidekrisen hatten die Partei belehrt, daß die landwirtschaftliche Bevölkerung nur dann den Anforderungen der staatlichen Akkumulation als Basis der Industrialisierung nachkam und darüber hinaus noch ausreichend Industriearbeiter zur Verfügung stellte, wenn diese ständige staatliche Nachfrage nach Mehrarbeit und nach Arbeitskräften durch die Institution der Zwangskollektivierung gesichert ist.²³⁹

Das Plakat eines anonymen Künstlers *Heraus mit den Kulaken aus der Kolchose*, 1930/31 (Abb. 93), arbeitet mit den Mitteln der Karikatur. Der Kulak wird, wie seit Mitte des 19. Jahrhunderts der Kapitalist durch Merkmale seiner Kleidung (Weste, Mütze, goldene Uhrkette) und Habitus (Fettwanst) stilisiert zum kollektiven Bildzeichen, das so als Stereotyp einer sozialen Klasse einsetzbar wird. (Vgl. die französische Karikatur von 1848 auf den Bürgerkönig Louis-Philippe, der mit einem Fußtritt über den Kanal nach England befördert wird, Abb. 92.)²⁴⁰

Nach dem Prinzip eines Appells zum Handeln ist auch das Fotomontageplakat *Das Wachsen der neuen Kräfte* (Abb. 94) gestaltet. Der Kulak wird hier von der wie ein Kanonenrohr montierten Fotografie einer Traktorenkolonne (die Traktoren waren das Hauptargument für die Kollektivierung gegenüber den Bauern) in die Luft geschleudert. Gleichzeitig bedeutet diese Fotografie, die als Pfeil gestaltet ist, den steilen Anstieg der Produktivkräfte in der Kolchose (Bilanzpfeil nach oben auf Millimeterpapier). Das Einmontieren von Realitätspartikeln (Fotografie) in eine von der jeweiligen Argumentationsweise bestimmten Bildkonstruktion diente den sich vom Konstruktivismus herleitenden Fotografen²⁴¹ zu einer Überwindung der mimetischen Fixierung auf vorgegebene situative Realitätsausschnitte. Mit diesem konstruktiv-argumentierenden Verfahren gelang ihnen im Gegensatz zu den AChR-Künstlern das dialektische Erfassen von Klassenwidersprüchen, das Aufzeigen ihrer Ursache-Wirkung-Relation und die Handlungsaufforderung zu ihrer praktischen Überwindung im Klassenkampf, ganz im Sinne des Beschlusses zur Plakatliteratur, der den Künstler auffordert, die Realität aufzudecken und zu bewerten, sich ins Leben einzumischen und es real zu verändern.

In den dreißiger Jahren nach dem von Stalin deklarierten endgültigen *Sieg des sozialistischen Sektors*²⁴², war die Darstellung des Klassenkampfes auf dem Land nicht mehr opportun. Stattdessen entwickelte sich im Verlauf der dreißiger Jahre eine Kampagne gegen die sogenannten *Volksfeinde*.²⁴³ Auf dem Höhepunkt dieser Massenpsychose konnte man am 2. Februar 1937 in der Pravda lesen: *Keine Ordnungswidrigkeit, kein Unfall darf ungeprüft bleiben. Wir wissen, daß Laufbänder nicht von allein stehenbleiben, Maschinen nicht von allein unbrauchbar werden, Dampfkessel nicht von allein platzen. Bei jedem solchen Vorkommnis hat jemand die Hand im Spiel. Ist es die Hand des Feindes? Das ist die erste Frage, die wir uns bei solchen Vorkommnissen stellen müssen.*²⁴⁴

An die Stelle von konkreten Klassenfeinden trat die ominöse *trotzkistisch-japanische Schädlingssarbeit*, die Wühlhätigkeit ausländischer Agenten und ihrer als überzeugte Kommunisten verkappten Helfershelfer im Lande.²⁴⁵

Diese Entwicklung zeichnet sich bereits in zahlreichen Schädlingssplakaten während des I. Fünfjahrplans ab. Im Bereich der Landwirtschaft gehört dazu V. Govorkovs Plakat *Kolchosmann, schütze deine Felder vor dem Klassenfeind, vor Dieben und den Nichtstuern und Lotterbuben, die die sozialistische Ernte plündern*, 1933 (Abb. 95). Die Bezeichnung Kulak fällt bezeichnenderweise nicht mehr. An die Stelle sozialer Klassenmerkmale (Bauch = Wohlstand, Kleidung etc.) tritt die unspezifische Denunziation als Wühlmaus.

III. Kunst für die Massen – Kunst der Massen

Die geschilderte, dramatische Entwicklung in der Landwirtschaft führte dazu, daß ein optimales Verhältnis zwischen der Entwicklung von Schwer- und Leichtindustrie, wie es im Interesse eines harmonischen Produktaustausches zwischen Stadt und Land auf dem XV. Parteitag im Dezember 1927 geplant worden war, nicht verwirklicht werden konnte. Stattdessen beschloß 15 Monate später im April 1929 die 16. Parteikonferenz einen einseitig die Produktionsmittelindustrie fördernden I. Fünfjahrplan (vgl. *Ein Plan entsteht*). Im Herbst 1929 wird die Losung *Den Fünfjahrplan in vier Jahren!* ausgegeben. Nach überraschenden Erfolgen sollte schließlich im Februar 1931 der Fünfjahrplan in den ausschlaggebenden Industriezweigen in drei Jahren erfüllt werden. Dank des ungeheueren Enthusiasmus einer durch *Kulturfeldzug, Kommandierungen* der Künstler in die Industrie und Landwirtschaft, Plakatkampagnen etc. geförderten Massenbewegung von Stoßarbeitern im *sozialistischen Wettbewerb*, die durchaus auch spontane Züge trug (vgl. Erler, *Kulturfeldzug*), gelang es, den Plan am 31. November 1932 nach genau vier Jahren und drei Monaten unter großen Reibungsverlusten, aber erfolgreich zu beenden.

Daß ein solcher gesellschaftlicher Aufbruch, der die Anspannung aller Kräfte verlangte, eingreifende Veränderungen an der verschlafenen, sogenannten *Kunstfront* (vgl. Anm. 5) bewirkte, wird nach der in der Einleitung angedeuteten Situation der bildenden Künste um 1928 und nach der in den ersten beiden Kapiteln skizzierten Charakterisierung der beiden wichtigsten Künstlergruppen und ihrer künstlerischen Praxis nicht verwundern. Von der in der Theorie beschworenen, revolutionären, aktuellen, ins Leben eingreifenden und dieses verändernden, *proletarischen Kunst* war zu Beginn der *Offensive des Sozialismus* in der Praxis noch nichts zu sehen. Die Folge war:

1. Die Politisierung, Differenzierung und Spaltung der Künstlergruppen AChR(R) und OST

a) Vom I. Allunionskongreß der AChR(R) im Mai 1928 zur Gründung der Revolutionären Assoziation proletarischer Künstler (RAPCh) 1931

Die 8. Ausstellung der AChRR *Leben und Alltag der Völker der UdSSR*, die am 18. April 1926 eröffnet wurde, stieß wegen ihres *Ethnografismus* und *müden Dokumentarismus* auf heftige Kritik: *Das altersschwache, jämmerliche Spießbürgertum, das säuerlich im Schmutz herumwerkelt, schaut uns von so mancher Wand des Ausstellungspavillons an. Dilettantismus und Unwissenheit ... Oh, welch Unkraut! Wieviel Menschen haben hier das falsche Betätigungsfeld erwischt!*²⁴⁶

Das von Kurella, Michajlov und Roginskaja an den Lubki besonders kritisierten Verfahren der Literarisierung von Bildinhalten durch Unterschriften, die das Bildsubjekt erst einmal erläutern bzw. ideologisieren sollten, stellt der Ausstellungsrezensent als AChRR-Spezialität auch an den Gemälden der Ausstellung fest: *Mit der Literatur kokettierend, schreiben die Künstler statt einer Benennung des Bildes ganze Märchen über Sinn und Wesen des Inhalts, sie geben lange Erklärungen. Das Wort muß Linie und Farbe stützen. Der Künstler klammert sich hilflos an das Wort.*²⁴⁷

Anläßlich der Ausstellung, deren Umfang und Bedeutung²⁴⁸ die bisherigen Ausstellungen der AChRR in den Schatten stellte, entwickelte sich in der Zeitschrift *žizn iskusstvo* zwischen April und Ende Oktober 1926 eine heftige, überwiegend AChRR-kritische Diskussion. Die Künstler wurden in die verschiedenen Republiken geschickt (diese Form der Wanderungen zum Volk wurde während des I. Fünfjahrplans entwickelt zur *Kommandierung an die Industrialisierungsfront*, auf die wir noch zu sprechen kommen), um ein wahrheitsgetreues Bild des Lebens und der Sitten der verschiedenen sowjetischen Völkerschaften wiederzugeben. Ein Kritiker

schreibt dazu: Wäre es nicht rationeller gewesen, statt der 50000 Rubel und der 100 Künstler fünf bis zehn gute Kinoleute zu schicken und maximal 1000 Rubel auszugeben? Man sollte erkennen, daß die ausgestellten Bilder wohl kaum ethnografische oder auch nur künstlerische Illustrationen sind. ... Die Künstler, die das Leben zeigen wollten, stellten ihre eigene Hilflosigkeit dar.²⁴⁹

Ein anderer Kritiker weist auf die hochmütige Ignoranz hin, mit denen die Vertreter der westeuropäischen Moderne als Ideologen kleiner Gruppen der bürgerlichen Intelligenz abgestempelt werden.²⁵⁰ Man kann nicht einfach in den Süden fahren, auf die Krim, in den Kaukasus, nach Turkestan, nach Buchara und dort einfach unter freiem Himmel anfangen zu malen – die Sonne, die Hitze, die Atmosphäre, unter der gelebt und gearbeitet wird –, und nicht wissen, nicht verstehen, was auf diesem Gebiet (Licht und Farbe) schon die Impressionisten geleistet haben.¹⁵¹ An anderer Stelle heißt es: Sie selber haben es noch nicht einmal bis zum Impressionismus gebracht. Sie sind auf dem Niveau stehengeblieben, auf das sie von der kulturloosesten, reaktionärsten aller Kunstschulen gestellt worden sind – der kaiserlichen Akademie der Künste ... Dort haben sie Salonporträts gemalt, die Generale ... sogar „den Zaren beim Einsatz“ ... Jetzt spuckt man auf all dies und zeichnet Arbeiter, Rotarmisten, proletarische Führer. Aber all dies wird genauso gezeichnet, die gleiche Ästhetik, die gleiche künstlerische, antiquierte Beeinflussung! Die künstlerische Form ist doch kein Kleidungsstück, das man jeder beliebigen Figur überstülpen kann!²⁵ Viele seien eigentlich Gegner der Sowjetmacht, die katzbuckeln, um materielle Unterstützung für eine Reise durch die Sowjetunion zu bekommen.

Von einem wesentlichen Schritt vorwärts, den Lunačarskij glaubte feststellen zu können, vom Zauberspiegel, in dem sich so breit und so konzentriert wie möglich das widerspiegeln, was unser Land heute vorstellt nach dem Motto: Große Union der sozialistischen Republiken, erkenne dich selbst!²⁵³ konnte nach einhelliger Meinung der Kritiker jedenfalls noch keine Rede sein.

In der Nr.2 der Zeitschrift *Revolutia i kultura* (*Revolution und Kultur*) 1928 eröffnet A. Kurella mit dem Nachdruck eines Vortrages, den er am 30. September 1927 in den *Vhuchtejn* gehalten hat, die zweite große Diskussion über die AChRR. Während dieser Diskussion lief, veranstaltet die AChRR ihre 10. Ausstellung als Jubiläumsausstellung für die Rote Armee (vgl. Abschnitt II, 2a). Auf die dort gezeigten Schlachtengemälde und Bürgerkriegsepisoden (von denen bereits ausführlich die Rede war) u. a. bezog sich die Kritik der Diskussionsbeiträge in der *Revolutia i kultura*, die sich auf die folgenden sechs von Kurella vertretenen Argumente zusammenfassen läßt: 1. Der ideologische Kern der AChRR ist liberal-bürgerlicher Provenienz. 2. Unter dem Schild der AChRR verbirgt sich ideologische Reaktion. 3. Die Position der AChRR ist typisch für die *Mitläufer*, die die Revolution lediglich für eine interessante Sache halten. 4. Die Ideologen dieser Richtung verwechseln den Inhalt der Bilder mit ihrer Benennung, sie verwechseln Realismus mit Naturalismus, das Heroische mit dem Sentimentalen. Hinter der Ideologie der AChRR versteckt sich *neuer sentimentaler Naturalismus auf heutige Revolutionskunst getrimmt*. 5. Das unbewußte Klassenbewußtsein dieser Künstler erinnert uns an verspätete *Narodniki*, wie diese machen sie den Arbeiter zum Objekt der Geschichte. 6. Bei der AChRR herrscht ein ungeheuerliches Form-Chaos. Es ist ein Gemisch aus allen verschiedenen Stilen.²⁵⁴

Die Kritik konzentriert sich deshalb so stark auf die AChRR, weil sie sich mehr als andere künstlerische Gruppierungen eine „Kunst in die Massen“ zum Ziel gesetzt hat und dabei viele junge Künstler und Autodidakten an sich gezogen hatte. Die AChRR macht Wanderausstellungen und hat einen hoch organisierten Verlag (vgl. Anm. 226). So können die Massen die Produktion (Lubki, d. Verf.) der AChRR sehen, diese Bilder wirken auf Tausende von Menschen ... Die AChRR, die viele Ateliers unterhält, in denen hunderte, wenn nicht sogar tausende beginnende Künstler studieren ... ist faktisch zur beherrschenden Strömung in der sowjetischen Kunst geworden. Man muß sich damit abfinden, daß sie auch Zielscheibe der beginnenden Diskussion wird.²⁵⁵

A. Kurella, Leiter der Hauptabteilung Kunst des Narkompros und vermutlich Mitverfasser des Programms der Künstlergruppe *Oktjabr* (vgl. den Beitrag von Hubertus Gassner), zu der u. a. Eisenstein, D. Vertov, D. Moor, G. Klucis, El Lissickij, die Gebrüder Vesnin gehörten, antwortet der AChRR mit dem alternativen Programm einer proletarischen Kunst:

Die proletarische Kunst grenzt ihre Rolle nicht auf „Dar-

stellung der Wirklichkeit, Wiedergabe des Augenblicks“ ein ... Unserer Meinung nach ist die Kunst eine der Mittel, mit dem die Klasse das gesellschaftliche Leben erkennt. Bildnerisch organisiert die Kunst die Gedanken, das Gefühl und die Vorstellung des Betrachters ... über emotionale Vermittlung. Diese Definition stellt den Künstler vor eine aktive Aufgabe. Er soll den Spiegel, der das Äußere der Dinge wiedergibt in einen Organisatoren der Gefühle, der Gedanken und Vorstellungen des Betrachters umwandeln ... Folglich soll nicht nur das Objekt „proletarisch“ sein, das der Künstler auswählt, auch der Künstler selbst soll von proletarischer Ideologie durchdrungen und bewußter Propagandist dieser Ideologie sein ... Die Prinzipien der Organisiertheit, des Kollektivismus, der Planmäßigkeit und Zielgerichtetheit, die die Avantgarde des Proletariats leiten, die es Elektrifizierung und Industrialisierung anstreben lassen, sollen zu Prinzipien einer proletarischen Kunst werden.

Nach der Darlegung der Inhalte und Prinzipien einer neuen noch zu schaffenden proletarischen Kunst, kommt Kurella auf den Stil dieser Kunst zu sprechen: Proletarische Kunst betrachtet die Kunst der Vergangenheit als Vorbereitung auf einen neuen, der proletarischen Ideologie entsprechenden Stil. Nicht nur die Kunst vergangener revolutionärer Epochen (Giotto, Breughel, Goya), sondern auch revolutionäre Stile bürgerlicher Kunst der letzten zwei Jahrzehnte sind reich an Material. Futurismus, Kubismus, Suprematismus und Konstruktivismus kann man teilweise als Versuch der Künstler erklären, gleichsam als Gegengewicht zur Routine des Naturalismus, neue Formen zu finden, die der Kompliziertheit des gegenwärtigen Lebens entsprachen ... (wie es die Künstlergruppe OST anstrebte, vgl. Abschnitt I, 3a, d. Verf.).

Schließlich wendet sich Kurella gegen marktwirtschaftliche Beziehungen in der Kunst. Die proletarische Ideologie ist deshalb darum bemüht, sowohl die Isolation des Künstlers als auch die Konsumentenhaltung (des Publikums, d. Verf.) zu beseitigen ... Die proletarische Kunst ist bemüht, den schöpferischen Künstler mit der organisierten Avantgarde der Klasse zu vereinen. Ort dieser Vereinigung sollen die Arbeiterklubs sein.²⁵⁶



96. Emblem der AChR-Filiale in Taschkent. Die Verbindung von jonischem Kapitäl und roter Fahne mit Hammer und Sichel ist Ausdruck des restaurativen Erbeverständnisses der AChR.

Diese noch sehr abstrakten, programmatischen Vorstellungen von einer zukünftigen proletarischen Kunst bestimmten die permanenten Debatten Ende der zwanziger Jahre und zu Beginn der dreißiger Jahre, deren Höhepunkt die Debatte in der *Kommunistischen Akademie* Ende März 1928, die unter dem Titel *Kunst der UdSSR und die Aufgaben der Künstler*²⁵⁷ veröffentlicht wurde, und die Debatte 1932, ebenfalls in der *Kommunistischen Akademie*, die unter dem Titel *Für eine leninistische Kunstwissenschaft* herauskam. Auf die Konkretisierung des Begriffs proletarische Kunst, auf die Debatte um den monumentalen Stil, die Frage neuer revolutionärer Medien (Wandmalerei, Fotomontageplakat, Fotografie, Film etc.) und die ersten praktischen Resultate werden wir in Teil IV zurückkommen.

Zunächst soll der sich zwischen dem *I. Allunionskongreß* der AChR(R) im Mai 1928 und der Gründung der RAPCh am 10. Mai 1931 sich abspielende Prozeß der politischen Differenzierung und Eliminierung des rechten Flügels der AChRR und ihre teilweise Umorientierung auf Prinzipien der oben zitierten linken Vorstellungen von einer proletarischen Kunst skizziert werden.

Das eigentliche Ferment in den im Frühjahr 1928 ausbrechenden Auseinandersetzungen war die OMACHRR (*Gesellschaft der*

AChRR-Jugend)²⁵⁹, die 1925 von Studenten der Akademie der Künste in Leningrad und Studenten der Vchutemas in Moskau gegründet wurde.²⁶⁰ Wie es dazu kam, beschreibt ein Bericht der seit 1929 erscheinenden AChR-Zeitschrift *Kunst in die Massen* (*iskusstvo v massy*):²⁶¹ *Die AChRR, die nicht im ausreichenden Maße revolutionäre Elemente enthielt ... erlebte eine Krise (1925, d. Verf.) in ihrer Entwicklung. Die Führung, die aus der Gruppe der sogenannten Gründungsmitglieder bestand und ziemlich isoliert war, ... begriff nicht die Notwendigkeit der Abgrenzung gegen einen gewissen Teil offensichtlich politisch rechter „Realisten“ ... Mit dem Zerfall der AChRR drohten auch seine richtigen Ideen und Orientierungen auf lange Zeit begraben zu werden. Die AChRR-Jugend besaß die Fähigkeit, in diesem, auf den ersten Blick reinen Kunst- und Gruppenkampf den politischen Kern zu sehen ... Die Versuche einzelner Führer des AChRR, den sogenannten Stil des „heroischen Realismus“ als bereits gefunden zu deklarieren, riefen bei der AChRR-Jugend ... schärfsten Widerstand gegen eine derartige „Selbstverliebtheit“ hervor.²⁶²*

Das Ergebnis dieser ersten Auseinandersetzung war 1927 der Austritt einiger ehemaliger Mitglieder der Wanderer aus der AChRR (u. a. Kassatkin, Maljutin, Archipov), die die OChR (*Vereinigung von realistischen Künstlern*) gründeten mit dem Ziel, die realistische Meisterschaft zu bewahren.²⁶³

Juristisch gehörte die OMACHRR zur AchRR, entwickelte aber eine eigene Organisationsstruktur, mit einem eigenen in einer Hunderterauflage vervielfältigten Journal (1929), Ausstellungen und Sektionen (Bildmalerei, Monumentalmalerei, Polygrafie, Skulptur, Dekoration, Textil; in der Leningrader Filiale kam noch Architektur, metallbearbeitende und holzbearbeitende Sektionen dazu).²⁶⁴

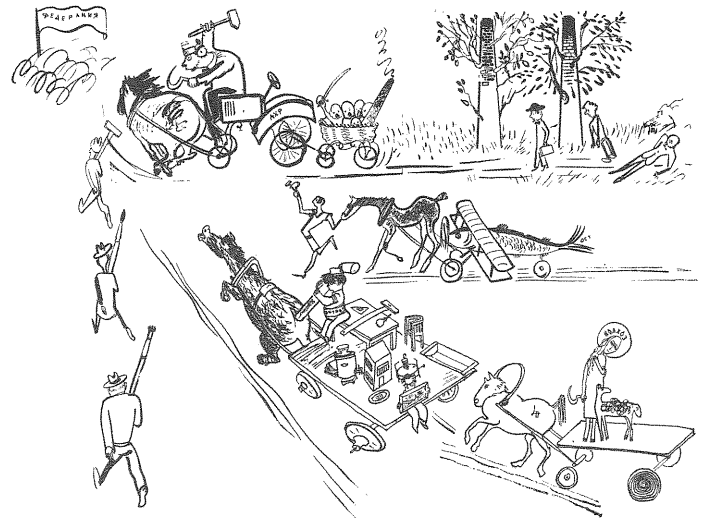
Auf dem ersten Allunionskongreß der AChRR verbündete sich die OMACHRR mit der kommunistischen Fraktion der AChRR. Die Deklaration von 1922 wurde durch eine neue ersetzt. Die einseitige Fixierung auf Tafelmalerei der Traditionalisten wurde unter dem Einfluß der OMACHRR und der aus den Vhuchtein stammenden Produktionskunstideen aufgegeben zugunsten einer Einbeziehung der künstlerischen Formung des Lebens (*Architektur, Klub, Massenfeste*). Die künstlerische Bearbeitung der Gegenstände des Massenkonsums (*Polygrafie, Textil* – vgl. den Beitrag von H. Gassner – *Keramik, Bearbeitung von Holz und Metall usw.*, steht vor den Künstlern der proletarischen Revolution als unaufschiebbare, aktuelle Aufgabe.²⁶⁵ An Stelle des passiven Illustrierens der Brodskijs und Gorelovs (Brodskij, Gorelov und Avilov wurden als Vertreter des sogenannten illustrativen, passiv beobachtenden Flügels während des Kongresses aus der AchRR ausgeschlossen, d. Verf.) proklamierte sie (die Deklaration, d. Verf.) die Losung des aktiven, schöpferischen Verhaltens des Künstlers gegenüber der Wirklichkeit. Der Kongreß benannte die AChRR (*Assoziation der Künstler des revolutionären Rußland*) in AChR (*Assoziation der Künstler der Revolution*) um. Eine große Gruppe von Mitgliedern der OMACHR beantragt ihre Aufnahme in die AChR. In ihrem Antrag brandmarkt die AChR-Jugend den Foto-Naturalismus und den politischen Liberalismus ... Delegierte des OMACHR werden in den Zentralsowjet der AChR gewählt.²⁶⁶

Damit war der Konflikt zwischen OMACHR und kommunistischer Fraktion der AChR, die sich am 10. Mai 1931 während des 4. Plenums der AChR zur RAPCh (*Revolutionäre Assoziation proletarischer Künstler*)²⁶⁷ zusammenschloß und dem Rest der AChR, die künftig die Funktion eines Sammelbeckens für die Mitläufer zugewiesen bekam, institutionalisiert.

Wie einschneidend die Weichenstellung des I. Allunionskongresses der AChR war, wird aus einer Einschätzung A. Kurellas in Nr. 10 der Zeitschrift *Revolutia i kultura* deutlich: *Weg sind die Stellen der alten Deklaration, die eine unrichtige, klassenunspezifische Einschätzung der Rolle des Künstlers ... wiedergaben, weg die Formel, die die AChR früher besonders charakterisierte: „Das dokumentarische Festhalten des großen historischen Augenblicks.“ Neu sei, daß statt der Widerspiegelung der Wirklichkeit von ihrer Umwandlung gesprochen wird. Die AChR verspricht, sich die Kunstkultur der Welt kritisch anzueignen. Ziel ihrer Arbeit sei die Schaffung einer proletarischen Kultur. Die AChR will sich um die künstlerische Gestaltung des alltäglichen Lebens kümmern.*

Kurella stellt fest, daß die Deklaration einen Teil der Forderungen aufgenommen habe, die wir gestellt haben. Mit dem ersten Kongreß hat in der AChR zweifellos ein Prozeß ernsthafte innerer Differenzierung begonnen.²⁶⁸

In einem Artikel mit der Überschrift *Für eine Parteiversammlung der auf dem Gebiet der räumlichen Künste Tätigen*, 1930, Heft 4 der Zeitschrift *Kunst in die Massen*, wird die Position des sich proletarisch nennenden Flügels der Künstler (d. h. die Mitglieder der kommunistischen Partei in den Künstlergruppen AChR, OMACHR und OChS, die sich am 10. Mai 1931 zur RAPCh zusammenschlossen, vgl. Anm. 267) zusammenfassend formuliert. Sie führten einen Kampf an zwei Fronten^{269a}, sowohl gegen die kleinbürgerlichen Ästheten und Traditionalisten²⁶⁹ in der OST, OMCh (vgl. Anm. 144), ORS²⁷⁰ und dem SSCh (vgl. Anm. 265) als auch gegen die linken Formalisten und ihre angeblichen, proletarischen Neigungen²⁷¹ in der Gruppe *Oktjabr*.^{271a} Die generelle Abgrenzung verläuft zwischen dem die Konsolidierung anstrebenden Proletarischen Sektor (als dessen organisatorischen Kern sich die RAPCh begriff, d. Verf.) und den bürgerlichen Gruppierungen ... Die Abgrenzung vollzieht sich (jedoch) nicht nur zwischen den einzelnen Gruppierungen, sondern auch innerhalb dieser. Die rechten Mitläufer ... daran gewöhnt, „widerzuspiegeln“, spiegeln sie bloß die gestrigen Prozesse in ihrer eigenen Sinnggebung wider und gehen bis zur Verleumdung des Heute, einige von ihnen werden zu Mystikern (gemeint sind u. a. Tyšler, Labas von der OST, d. Verf.). Ein Teil der Formalisten, der sich selbst als „links“ verstand, bringt unter dem Ansturm der anwachsenden kulturellen Anforderungen ... des Proletariats „defätistische“ Theorien hervor – „die Kunst ist Opium für das Volk“. Diese Schädlinge legen Steine auf die Geleise der proletarischen Kunst ... Unterstützt würden sie durch die



97. A. Kamenskij, *Auf dem Weg zur Föderation*, Karikatur in *Brigada Chudožnikov*, Nr. 4, 1930, S. 11.

junge marxistische Kritik, die sich rechter Fehler in „linken“ Maskierungen schuldig mache, Fehler mechanistischen Charakters: Ablehnung der Tafelmalerei, die Losung „Die Architektur gebührt die Hegemonie“ (d. h. in Wahrheit Abgleiten auf die „defätistischen“ Positionen des bürgerlichen Konstruktivismus). (Zur Auseinandersetzung des Oktjabr' mit der Position der AChR bzw. der RAPCh vgl. den Beitrag von H. Gassner), die Unterschätzung und zeitweilig sogar die Negierung des politischen Wesens der Kunst, die Unfähigkeit, zwischen Kunst als in erster Linie Ideologie und der Kunst der künstlerischen Gestaltung des neuen Alltags (das sogenannte Gebiet der „materiellen Kultur“) zu unterscheiden, die unleninistische Einstellung zum künstlerischen Erbe ... Der proletarische Sektor dagegen, der in der Hauptsache aus dem Nachwuchs besteht, ... befindet sich in den gleichen Organisationen wie die Mitläufer und stellt jenen Pilz dar, der die Gärung unter den Kunstschaffenden hervorgerufen hat. Darin besteht sein historisches Verdienst. Hauptaufgabe des proletarischen Sektors sei der Kampf mit dem Mitläuferum, mit seinen rechten Fehlern und „linken“ Überspanntheiten ... für die Korrektur seiner Fehler, für die Umorientierung seines Schaffens auf die Befriedigung der kulturellen Anforderungen des Proletariats, für die Hinüberführung des Mitläufers auf proletarische Positionen. Der organisatorische Zusammenschluß der proletarischen Fraktionen bedeute nicht, so heißt es weiter in dem Dokument, daß sie eine Zusammenarbeit mit den Mitläufern ablehnen: Sie stürzen sich nicht in berufsmäßige

Abgeschlossenheit, sondern sie schaffen die organisatorischen Bedingungen für ... jenen antibürgerlichen Pol in der Kunst, zu dem die Mitläufer hinstreben werden.²⁷²

Vorläufiges Ergebnis der Bemühungen um die Schaffung einer Föderation proletarischer Künstler und fortschrittlicher Mitläufer²⁷³, die den entscheidenden Angriff auf die bürgerliche Kunst unternehmen und ihren Einfluß auf die sowjetische Kunst paralisieren sollte²⁷⁴, war die Gründung der FOSCh (Föderation der Vereinigung sowjetischer Künstler)²⁷⁵ am 18. Juli 1930, der sich AChR, OMACHR, OChS (die sich 1931 zur RAPCh zusammenschlossen, vgl. Anm. 267), OST und die von der OST abgespaltene Gruppe IZOBRIKADA (auf die wir im nächsten Abschnitt zu sprechen kommen), OMCh, ORS, Oktjabr' und die Architektorenverbände VOPRA, OSA, ANNOVA anschlossen.

Die Karikatur von Kanevskij (Abb. 97) *Auf dem Weg in die Föderation*²⁷⁶ charakterisiert auf pointierte Weise die einzelnen Künstlergruppen auf dem Weg in die Föderation: Allen voran im Galopp die AChR im Schlepptau ein Kinderwagen mit säbelschwingenden Babys und einem rauchenden Schornstein: Die OMACHR. Darunter die OST: ein klappriges Pferd, geführt von einem graziösen Ausdruckstänzer, zieht ein Gestell halb Fisch (Tyšler) halb Flugzeug (Labas). Metaphorik und angebliche Verzerrung der Wirklichkeit in den Bildern der OST-Künstler werden auf diese Weise karikiert. Das Fuhrwerk der Oktjabr'-Gruppe ist besonders reich mit Anspielungen auf die *Linken* gespickt: Novickij, Direktor der Moskauer Vchutein, dirigiert das Zugpferd mit einem Ofenrohr. Der Kunsthistoriker Michajlov ist mit seinem Tafelbild in der Hand (er verteidigt innerhalb der Gruppe die Ölmalerei) das Schlußlicht des Wagens. Dazwischen breitet sich u. a. der Rodčenko-Stuhl, ein Knopf (Textilsektion), ein Architekturmodell als Hinweis auf die Architektenvereinigung OSA und Requisiten des von der Oktjabr' bekämpften alten Lebens aus. Am Ende der Prozession die *Mystiker* der Gruppe *Vier Künste*.¹⁷⁷ Links im Laufschrift mit militärisch geschulterten Pinseln die Mitläufer als Einzelgänger.

b) Die Spaltung der Künstlergruppe OST und die Gründung der IZOBRIKADA

Nach der Jubiläumsausstellung zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution und der AChRR-Ausstellung zum zehnjährigen Bestehen der Roten Armee (Februar 1928) eröffnete im April die OST ihre vierte und letzte Gruppenausstellung, an der 28 Künstler mit 242 Bildern sich beteiligten. Die produktive Spannung einer Koexistenz zweier heterogener Richtungen in der Gruppe (vgl. Anmerkung 92) einer grafisch-publizistisch und einer malerisch-experimentell orientierten Strömung, begann sich nach dem Ausscheiden Dejnekas 1927 aus der Gruppe und seinem Übergang zum Oktjabr' zuzuspitzen in Richtung auf eine Spaltung. Die der AChRR nahestehende Kritikerin F. Roginskaja schrieb in ihrer Rezension der 4. Ausstellung, der Weggang Dejnekas zeuge davon, daß der *munterste, lebendigste Zweig der OST zu trocken begann, indem er aus der Vereinigung herausgedrängt wurde ... Stattdessen wachse ein anderer, der die junge Physiognomie der OST besonders stark für expressionistische Schminke empfänglich macht*.²⁷⁸

Kurella stellte fest, daß die Bilder der OST *nicht die Sprache einer fest organisierten proletarischen Avantgarde sprächen, sondern die Sprache einer zerrissenen sowjetischen Intelligenz: Mit wem leben sie, aus welcher Quelle nähren sie ihre Phantasie, ihre Assoziationen?*²⁷⁹

Der Kritiker Abram Efros dagegen lobt die Lebendigkeit der vierten OST-Ausstellung. Während die übrigen Künstlergruppen nach dem großen Kraftakt der Jubiläumsausstellungen *nach Hause gingen, kehrte die OST zurück ins Laboratorium. Die Ausstellung ist ein Laboratorium. Hierin besteht ihr Interesse. Hierin auch ihr Nachteil. Die OST ist in diesem Jahr für ein noch weniger breites Publikum gedacht als schon vorher. Die Ausstellung spricht nicht für sich selbst. Ihre Sprache benötigt eine Übersetzung oder Dechiffrierung, dies kann aber unter Laboratoriumsbedingungen auch nicht anders sein*.²⁸⁰

Dieser experimentelle Charakter ihrer Kunst, ihre Verbindung von konstruktivem Bildaufbau und Skurrilität, malerischer Faktur und surrealen Einfällen, ihr gleichzeitiges Festhalten an einer abbildenden, Gesellschaft reflektierenden Malerei, brachte sie zwischen die Fronten der Auseinandersetzungen um eine proletarische Kunst, die weniger mit ästhetischen, die Spezifik der darstellenden Künste berücksichtigenden Argumenten als mit simplifizierenden Klassenkampfparolen geführt wurde.

Natürlich standen wir der LEF (Linke Front der Künste)²⁸¹ näher, erinnert sich heute Lučiškin, *unser Ideologe war Majakovskij. LEF verstand das Wesen des revolutionären Prozesses besser. Mit der AChRR haben wir uns immer gestritten*.²⁸² Obwohl wir ... die Anerkennung der Tafelmalerei gemeinsam hatten. Aber wenn es um die Methode ging, um das Wesen der Tafelmalerei, trennten sich unsere Wege.²⁸³

Für die AChR bestand die Modernität und Aktualität des rechten Flügels der OST nur in der *erotisch-mystischen Neigung, in ihren Blickwinkel ausschließlich die foxrottierende westliche Intelligenz gelangen zu lassen ... Den linken Flügel könne man mit Mühe und Not als Mitläufer bezeichnen*.²⁸⁴

Das laboratoriumsmäßige Suchen nach neuen künstlerischen Lösungen stieß auch auf Kritik von Seiten des Narkompros. In einer Stellungnahme des Sektors Kunst des Narkompros nach Anhörung der wichtigsten Moskauer Künstlergruppen heißt es 1931 über die OST: Bei diesen Künstlern herrsche ein *Streben zum Apolitischen, zum Ästhetischen* vor. Daher müsse das *Präsidium der Gesellschaft ... die erzieherischpolitische Arbeit unter seinen Mitgliedern verstärken ... Die gesellschaftliche Arbeit der OST ist nicht ausreichend, es wird empfohlen, sie zu aktivieren*.²⁸⁵

Dazu ist das Präsidium der OST nicht mehr gekommen. Am 31. Januar 1931, knapp eine Woche später, forderte auf einer außer-ordentlichen Versammlung die Gruppe um Lučiškin, Vil'jams, Pimenov, Ljušin, Vjalov, Tjagunov, offenbar bestärkt durch die Resolution des Narkompros, eine neue, den politischen Anforderungen des Tages besser berücksichtigende Leitung. Nachdem die Wahl einer neuen Leitung mit 18 gegen 14 Stimmen abgelehnt worden war und die Šterenberg-Gruppe nicht bereit war, die Organisation zu verlassen, gründeten, unter der Leitung von Tjagunov, Adlivankin und Vil'jams, Pimenov, Vjalov, Lučiškin, Gurevič, Šachov, Igumnov, Antonov, Melnikova (Frau von Vjalov, d. Verf.), Ljušin, Zernova und Kupreanov die IZOBRIKADA.

Die übrigen Künstler behielten unter der alten Führung von Šterenberg, Labas, Tyšler und Kozlov den Namen OST.²⁸⁶ Volkov und Šifrin traten aus der OST aus, ohne in die IZOBRIKADA einzutreten. Beide Gruppen gehörten der FOSCh an, deren Präsidium Šterenberg seit April 1931 angehörte. Die Auseinandersetzungen um die richtige künstlerisch-politische Linie gingen innerhalb der FOSCh mit unverminderter Heftigkeit weiter.

Eine Resolution des Plenums der FOSCh über die Spaltung der Ost bezeichnet die Gruppe um Šterenberg als *Rechtsabweichler* (trotzdem wurde Šterenberg kurz davor ins Präsidium der FOSCh gewählt!). Sie würde ihre *klassenfremde, künstlerische Einstellung durch „Qualität“ und „Meisterschaft“ vertuschen, ... manchmal sogar durch eine sowjetische Thematik, die dann zum Anlaß und zur Tarnung rein formaler Untersuchungen wird*. Die Gruppe um Šterenberg wird schließlich aufgefordert, ihre *künstlerische Position und Linie zu prüfen*.²⁷⁸

Eine Kommission, zu der u. a. Nikritin und Adlivankin gehörten, arbeitete ein Programm für die IZOBRIKADA aus, das der später als *vulgarisierend-proletarische Linie*²⁸⁸ bezeichneten Position der FOSCh und OMACHR entgegenkam: Nach ein paar einleitenden Floskeln über die Verschärfung des Klassenkampfes an der Kunstfront, greift die Plattform das gegen die OST gemünzte Argument der FOSCh vom Kampf um hohe Qualität als Tarnung des nackten Formalismus auf. Es folgt eine deutliche Abgrenzung gegen den *rosaroten, liberalen, kleinbürgerlichen Inhalt, die oberflächliche, protokollhafte Widerspiegelung der Erscheinungen der Gegenwart von Seiten der alten AChR, die bis heute die rechte Hauptgefahr darstelle*. Gleich darauf die Abgrenzung vom *Technizismus, dem Ersetzen der ideologischen Rolle der Kunst durch rechten Utilitarismus und „Funktionalismus“*. Hinter all diesen vom bösen Westen ausgehenden *mechanistischen Theorien ... verberge sich die gleiche rechte Gefahr, ausgedrückt in „linken Phrasen“*. Vor diesem düsteren Hintergrund des Kampfes an zwei Fronten, wie er zur gleichen Zeit von der RAPCh (gegründet am 10. Mai 1931) propagiert wurde, macht es sich die IZOBRIKADA zu Aufgabe, für eine Kunst zu kämpfen, *die eine Waffe des Proletariats im Kampf für den Vormarsch des Sozialismus ist, für eine Kunst, die an der Lösung der Aufgaben, vor denen das revolutionäre Proletariat ... steht, aktiv mitwirkt*. (Hervorhebung vom Verf.) Weiter heißt es im Sinn einer operativen Funktion²⁸⁹ der Kunst: *Wir sind für eine Kunst, die im Proletariat Ideen und Emotionen zu wecken vermag, die es auf die Lösung der konkreten Aufgaben in seiner revolutionären Praxis orientieren und dafür mobilisieren ... Wir sind für eine publi-*

zistische Kunst als Mittel zur Vertiefung der Bildsprache der Kunst... Die bisherige Praxis im Rahmen der OST hätte zu einer Isolierung von den Aufgaben des sozialistischen Aufbaus geführt.

In künstlerisch-organisatorischer Beziehung sind sie gegen Ausstellungen, wie sie bisher die OST veranstaltet hat, die nur spontan zusammengetragene, isolierte Werke einzelner Künstler zeigen. Wir sind für Ausstellungen mit einer einheitlichen Thematik, denen eine Idee von aktiver Wirkungskraft zugrunde liegt... (wie sie in Form von Wanderausstellungen, organisiert von Narkompros und der Künstlerkooperative, Anfang der dreißiger Jahre unter Mitwirkung der IZOBRIKADA durchgeführt wurden, vgl. IV, 1, d. Verf.).

Wir sind für die ständige Mitarbeit jedes Mitglieds unserer Vereinigung in der Agitpropbrigade des Industriebetriebes, mit der unsere Brigade in Verbindung steht...²⁹⁰

Damit bekennt sich die IZOBRIKADA zum gesellschaftlichen Auftrag der Kommandierungen an die Industrialisierungs- und Kollektivierungsfront des ersten Fünfjahresplanes, dem sich die OST versagt hat. (Wir kommen auf die konkrete Durchführung dieser Kommandierungen und die Organisation der Künstler in Brigaden etc. im Abschnitt IV, 1 noch zu sprechen.) Mit der Verpflichtung auf gesellschaftliche Arbeit im Betrieb in Form von Zirkelarbeit und Mitarbeit an der Gestaltung von Wandzeitungen, wollten sie sich vom bloß passiven Protokollieren äußerer Merkmale des Industrialisierungsprozesses der AChR-Künstler distanzieren. Mit dem Bekenntnis: *In unseren Verhältnissen ist die Kunst nicht Tafelmalerie, sondern Publizistik, nicht musealer Olympismus unter roter Tünche, sondern Schärfe und Stoßkraft eines Feuilletons*²⁹¹ stellen sie sich in die Tradition der publizistischen Strömung innerhalb der ehemaligen OST, knüpfen sie an die aktuelle Grafik Dejnekas, Pimenovs, Dolgorukovs in den agitatorischen Zeitschriften der zwanziger Jahre, wie Bezbožnik, Dairoš, Prožektor usw. an.

2. Die Menschen des ersten Fünfjahresplanes

a) Vom Sozialporträt der Wanderer zum Typusporträt des Sozialistischen Realismus

Die AChR-Künstler dagegen widmeten sich in erster Linie dem *neuen Typ des sowjetischen Arbeiters, der sich im Kampf um den Fünfjahrplan im Laufe des sozialistischen Wettbewerbs herausgebildet habe, der die Arbeit nicht nur als Existenzgrundlage betrachte, sondern auch als Lebensnotwendigkeit, als Sache von Opferbereitschaft und Heldentum*.²⁹²

Ein neuer Mensch entwickelt sich und wächst heran – der Wegbereiter der Industrialisierung und Erbauer des Sozialismus. Dieser Mensch mit all seiner Aktivität und seiner ganzen Innen- und Außenwelt soll den Gegenstand bilden, den der Künstler beschreibt.^{292a}

Die Funktionsintention dieser Porträts war, Identifikationsmodelle dem Betrachter vor Augen zu stellen, an denen die für den industriellen Aufbau erforderlichen abstrakten Eigenschaften eines Helden der sozialistischen Arbeit sinnlich anschaulich gemacht werden konnten.

Die Künstler der AChR orientierten sich in ihrem Porträtschaffen am Sozialporträt der Wanderer. Mit Jarošenkos Bildnis *Der Heizer* (1878) und Kramskois *Der Waldhüter* (1874, Abb. 98) wurde zum ersten Mal nicht das bürgerliche Individuum als Auftraggeber, sondern Vertreter des einfachen Volkes der repräsentativen Ölmalerei für würdig erachtet. In der zwischen Repräsentation (Standbild) und Intimität (Brustbild) vermittelnden Form des Dreiviertelstücks versucht Kramskoi ein milieugerechtes Sozialporträt des sich seiner Unterdrückung in der zaristischen Gesellschaft bewußt werdenden Volkes zu geben. In einem Brief an den Mäzen Tret'jakov, der das Porträt 1875 erwarb, schreibt er dazu: *Meine*

98. I. N. Kramskoj, *Der Waldhüter*, 1874, Öl, 84x62, GTG.

99. N. A. Kassatkin, *Schachter mit Lampe*, 1895, Öl.

100. N. A. Kassatkin, *Held der Verteidigung der Sowjetunion, Metallist*, 1925, Pastell, Staatliches Museum der Revolution.

101. G. G. Rjažskij, *Traktorfahrer*, 1930.

102. S. Gerasimov, *Der Kolchoswächter*, 1933, Öl, 119,2x80, GTG, Kat.-Nr. 18.

103. *Ein Stoßarbeiter der Werke von Magnitogorsk*, Fotografie, in: 20 Jahre S.U., Basel 1937.

104. V. A. Serov, *Stahlarbeiter*.



98



99



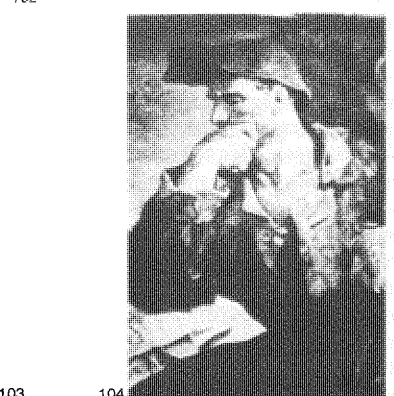
100



101



102



103

104

Studie mit der durchschossenen Mütze sollte der Idee nach (!) einen jener Typen darstellen – es gibt sie im russischen Volk –, die vieles von der sozialen und politischen Struktur des Landes mit ihrem Verstand begreifen und in denen sich eine an Haß grenzende Unzufriedenheit tiefenistet hat.²⁹³

Bleibt Kramskoi noch dem vagen, klassenunspezifischen Bild des Volkes, wie es die Narodniki (Volkstümler) geprägt hatten, verhaftet, so gestaltet Kassatkin im *Schachter mit Lampe*, 1895 (Abbildung 99), einen Vertreter des Proletariats. Den Betrachter fixierend schreitet er als Verkörperung einer neuen Klasse formatfüllend ins Bild. Seine soziale Rolle als Arbeiter wird durch die attributive Zuordnung des Arbeitsinstruments (Grubenlampe) gekennzeichnet.

Das von Kassatkin 30 Jahre später gemalte Porträt eines *Helden der Verteidigung der Sowjetunion (Metallist)*, 1925 (Abb. 100), isoliert die Gestalt des Arbeiters in der Form des Brustbildes noch stärker von jedem Bezug zu seiner Arbeit, seinen Kollegen und den Produktionsverhältnissen. Sein Heldentum vergegenständlicht sich abstrakt im entschlossenen Blick nach links ins Licht, das sein edles Profil plastisch modelliert. Um dem sozialistischen Bewußtsein des Helden im Bild Ausdruck zu verleihen, hat der Maler ihm einen der damals üblichen Orden an die Brust geheftet.

Rjažskijs Traktorführer, 1930 (Abb. 101), schaut etwas versonnener zu seiner Arbeit hinüber. Wie er sind S. Gerasimovs Kolchoswächter, 1934²⁹⁴, (Abb. 102), V. A. Serovs Stahlarbeiter (Abb. 104) und V. V. Karevs Stoßarbeiter, 1933 (Abb. 105), als vereinzelte Wächter, Heroen, Kämpfer, als Denkmal ihrer selbst, losgelöst von der Dynamik des Arbeitsprozesses, dargestellt. Der Realität schlechter Arbeit, Bummelantentums, Fluktuation etc.²⁹⁵ (vgl. Erlers Beitrag) wird unter Ausklammerung der realen Bruchstellen im Entwicklungsprozeß des Kampfes um eine neue sozialistische Arbeitsweise als abstrakter Gegenpol das positive Leitbild des Helden der Arbeit gegenübergestellt.

S. Tret'jakov beschreibt die absurde Situation des Künstlers, der ein Ölbild von einem Aktivisten malen will: *Ich hatte auch Gelegenheit, Künstler zu treffen, die nach klassischen Gesichtspunkten arbeiteten. Ein Künstler trifft im Kolchos ein, will ein Ölgemälde von einem Aktivisten machen. Und was versteht er unter Aktivist? Der muß scharfe Augen, mächtige Backenknochen, narbige Haut, eiserne Hände haben. Wenn nun aber gerade ein Nichtstuer so aussieht? Na schön, man fand einen Aktivisten mit genügend ausdrucksvollem Äußeren – ein schöner Bart: der Winzer des Kolchos, gleichzeitig Patriarch, da fast die ganze Kommune mit ihm verwandt war. Lange Zeit arbeitete der Künstler, die einzig befriedigende Kopfhaltung suchend. Nach einigen Sitzungen erschien auf der Leinwand schon die windgegerbte Haut und dickaufgetragene braune Ölfarbe veranschaulichte den Bart. Da nahte gerade das zehnjährige Jubiläum der Kommune, und zu Ehren der Feier schabte sich der „Aktivist“ das Gesicht glatt, da er nicht mehr als behaartes Ungetüm herumlaufen wollte... So wurde sein Gesicht alltäglich. Was sollte man mit dem Künstler anfangen? Sollte man ihm sagen: nimm einen Fotoapparat und knipse den Aktivismus nicht in den Runzeln, sondern in der Arbeit – wirf das alte idealistische Märchen, das Gesicht spiegele die Seele, zum alten Eisen, überlege, ob immer die soziale Wirklichkeit in sympathischen oder unsympathischen Gesichtern zu suchen ist?*²⁹⁶

Für die Theorie des Typusporträts, die vom literarischen Begriff des Typus (Engels Brief an M. Harkness) abgeleitet über Gorki und Lukács²⁹⁷ auf dem I. Schriftstellerkongreß 1934 zur normativen Kategorie des Sozialistischen Realismus auch für die bildende Kunst wurde, ist das *Typische nicht etwa das Alltäglich-Durchschnittliche; es ist dieses so wenig, daß es sich vielmehr erst recht im Außergewöhnlichen anzeigt*. Da die Gefahr, wie wir von Tret'jakov erfahren haben, sehr groß ist, daß ein Gesicht *alltäglich* wirkt, darf sich der Künstler niemals auf *die Beobachtung des Alltäglichen* beschränken. Stattdessen muß er *auf Grund der Erfassung der wesentlichen Züge Charaktere und Situationen erfinden, die im Alltagsleben vollständig unmöglich sind, die jedoch jene wirkenden Kräfte und Tendenzen, deren Wirksamkeit das Alltagsleben nur verworren zeigt in der Klarheit der höchsten und reinsten Wechselwirkung und Widersprüche aufzeigen. Im Typus (als Person, Handlung, Situation, Gegenstand) ist der optimale Deutlichkeitsgrad herausgearbeitet, der dem durchschnittlich-alltäglichen Vorgang auf Grund zufälliger verunklärender Momente nicht zukommen kann.*²⁹⁸

Mit ähnlichen Argumenten, mit denen Lukács gegen den Naturalismus eines Zola²⁹⁹ polemisiert, wurde im Zusammenhang der Diskussionen um den Sozialistischen Realismus der bloß zufällige Realitätsausschnitte protokollierenden Brodskismus (vgl. Abb. 44, Brodskij, Sitzung des revolutionären Kriegsrats) angegriffen. Stattdessen forderte man Anfang der dreißiger Jahre eine optimistische Perspektive, verkörpert in der starken, heroisch sinnenden Identifikationsfigur, die Stabilität und Problemlösigkeit sozialistischer Produktionsverhältnisse ausstrahlen soll (vgl. als spätes Beispiel aus den vierziger Jahren, Abb. 104, ein Verschnitt aus michelangelesker Prophetengestalt und Rodins Denker).

Zwar ist nach Lukács das Individuum der Ort, an dem das *Allgemeine allein sichtbar werden kann. Es darf nur nicht isoliert als Individuum stehenbleiben, es muß seinen Verknüpfungen mit anderen Individuen nachgegangen werden.*³⁰⁰ Während im Roman, für den allein Lukács seine Typhus-Theorie entwickelt hat, verschiedene Individuen jeweils verschiedene Seiten des Widerspruchszusammenhangs repräsentieren und ihn in ihrem Handlungszusammenhang konstituieren, muß die *bildende Kunst das Typische im anschaulichen einzelnen*³⁰¹ im isolierten Typusporträt hervortreten lassen. Für das statische von gesellschaftlichen Zusammenhängen isolierte Porträt kann jedoch die Lukácssche Definition des Typus als Einheit von individuell Besonderem und gesellschaftlichem Allgemeinen nicht gelten, da erst im Prozeß gesellschaftlichen Handelns das Individuum sich zum Typus bildet, nicht jedoch in der erstarrten Grimasse des Heldenporträts.³⁰²

Die Methode der AChR-Künstler ein Typusporträt zu malen, orientiert sich offensichtlich an Gorkis Typusbegriff: *Man nimmt nicht irgendeinen bestimmten Menschen, sondern nimmt 30 bis 50 Menschen einer Richtung, einer Reihe, einer Gesinnung und aus ihnen schafft man ... verallgemeinerte Typen ... Ein Typ, das ist eine Synthese einer Vielzahl einzelner Züge, die Leute dieses oder jenes Standes eigen sind...*³⁰³

6. Der gesellschaftliche Standard als Alternative zum Typusporträt

Dem Begriff des Typus setzen die Faktografen den *Standard* entgegen. Den *Standard* begreift Tret'jakov³⁰⁴ als ein Modell des neuen Menschen, das nicht pseudoindividualisierend einen *aus dem Leben gegriffenen* zur Identifikation einladenden Arbeiter zum Vorbild erhebt, sondern konkrete neue Verhaltensweisen und Formen sozialistischer Arbeit dokumentiert.

Pimenovs Arbeiter auf seinem Plakat *Wir bauen den Sozialismus*, 1927 (Abb. 106), erscheint nicht als Identifikationsfigur, sondern stilisiert zur Rufergestalt, die als Bildzeichen die Funktion hat, die Vorübergehenden appellativ an die gesellschaftliche Aufgabe der Industrialisierung zu erinnern. Fridgatos Plakat *Weißt du was Standard ist?* (Abb. 107), hrsg. von der Gesellschaft *Allunionsstandard (OST)* spricht ebenfalls durch den weit geöffneten Mund eines Arbeiters über den suggestiven Zeigegestus des ausgestreckten Zeigefingers³⁰⁵ den Betrachter direkt an mit einer Frage und der Antwort: *Standard ist ein Gesetz. Erhöht das Niveau der Produktionsqualität in Erfüllung der Interessen der ganzen Volkswirtschaft. Wir dürfen nicht länger die schlechte Qualität der Produktion dulden. Es ist höchste Zeit, diesen Schandfleck auszumerzen.* (Stalin) Nach dieser Handlungsaufforderung und Ermahnung kommt die Begründung für Standardisierung und Rationalisierung: *Die Einhaltung des Standards verbessert die Produktion, ökonomisiert die Mittel und erhöht dadurch die sozialistische Rekonstruktion der Volkswirtschaft.*

Im Zusammenhang mit der Propaganda um die Qualifizierung der Arbeitskraft³⁰⁶ steht Dejnekas Plakat von 1931 (Abb. 109) mit der Aufforderung: *Wir müssen selber Spezialisten werden, Herren über unsere Sache, wir müssen uns dem technischen Wissen voll zuwenden* (Stalin). Auch hier wird mit wenigen grafischen Kürzeln die Gestalt des Arbeiterkonstruktors zum gesellschaftlichen Standard, zum Verhaltensmodell, das von den konkreten Individuen erst noch zu verwirklichen ist und nicht wie im Typusporträt als bereits existierende Realität erscheint.

Im Zusammenhang mit der Mitte 1931 einsetzenden neuen Politik gegenüber den Spezialisten und der Umstellung der Lohnpolitik auf Stimulierung materieller Interessen wird der Arbeiter isoliert vom Kollektiv zum Arbeiteringenieur, dessen Konstruktionszeichnung, die er dem Betrachter zur Begutachtung vorlegt, wie von Zauberhand errichtet, im Hintergrund als bereits realisiert erscheint.

Malennovs Plakat *Hast Du Deinen Vorschlag eingebracht?*, 1932 (Abb. 110), propagiert als gesellschaftlichen Standard für den Sozialismus die Mitarbeit und Initiative der Massen bei der Verbesserung der Produktivität in Form der Arbeitererfinderbewegung.³⁰⁷ Nicht bestimmte erfolgreiche Arbeitererfinder fordern zur Mitarbeit auf, sondern Standards als Repräsentanten der Arbeiter, Arbeiterinnen und der technischen Intelligenz (letzter in der Reihe mit Brille). Die Vertreter der drei Produzentengruppen stehen an der Spitze einer Massenbewegung, die sich im Hintergrund des Plakates vor der Industriekulisse verliert.

Die standardisierende, argumentierende Methode des Plakates erweist sich, vergleicht man sie mit der Ölmalerei, im Zusammenhang der Notwendigkeit, neue gesellschaftliche Normen und Verhaltensweisen massenhaft zu propagieren, als operatives Medium im Sinne Tret'jakovs³⁰⁸ zur Erfassung und Veränderung gesellschaftlicher Prozesse. Für eine operative Kunst gibt es kein Stilproblem, denn der *Stil erwächst aus der sozialen Praxis*. Der Künstler muß nicht nur die Kunst, das Leben zu konterfeien, sondern auch die Kunst das Leben zu verändern, lernen.³⁰⁹

c) Das Bild der Brigade – Widerspiegelung oder Modell sozialistischer Arbeitsweise?

Kassatkins *Schachter mit Lampe*, 1895 (Abb. 99), findet im gleichen Jahr Verwendung als Hauptfigur in seinem Gemälde *Schichtwechsel der Grubenarbeiter* (Abb. 112).³¹⁰ Während die übrigen Bergarbeiter mehr oder weniger schicksalsergeben auf den Abstieg mit dem Förderaufzug warten, schreitet er finster und entschlossen auf den Betrachter zu. Im Vergleich dazu verströmen E. A. Kacmans Porträts *Stoßarbeiter der Kolomenskoer Fabrik* (Abbildung 113 und 116), die während einer Kommandierung dort entstanden und in der Fabrik auf einer Ausstellung den Arbeitern vorgestellt wurden (vgl. Abb. 111) eine *unbewegliche Gelassenheit*. *Das ist nicht revolutionär-proletarische, nicht schöpferische Arbeit, das sind einfach ausgepinsele Fotobilder der wirklichen Produktion*, schrieb bereits 1924 Lunačarskij über ähnliche Produkte der AChRR. *Mitunter sind die Künstler der AChRR recht getreue Spiegel zur Wiedergabe des Äußeren der Erscheinungen; Aber der Künstler ist doch kein Spiegel, der Künstler ist ein Schöpfer...*³¹¹

Während die Fotografie einer Stoßbrigade von Kuzneck (Abbildung 114) in den selbstbewußten Arbeitergestalten und der freudig winkenden Arbeiterin etwas vom Enthusiasmus der Stoßarbeiterbewegung³¹² vermittelt, sind Kacmans Stoßarbeiter (Abb. 116), die teils in eine unbestimmte Ferne schauen, teils mit lässig geschultertem Hämmerchen posieren, Ausdruck einer passiven, beobachtenden Beziehung zum Abgebildeten und eines unparteiischen Fixierens des Gesehenen. *In ihnen ist der Schöpfer und Träger der Industrialisierung – das Proletariat – nicht dargestellt.*³¹³

Kacmans Bilder, die Anfang der dreißiger Jahre in den Debatten um eine proletarische Kunst noch als Beispiele mechanischen Protokollierens kritisiert wurden und später wegen ihrer fehlenden optimistischen Perspektive bzw. sozialistischen Romantik nur ein bescheidenes Plätzchen im Pantheon des Sozialistischen Realismus erhielten, sind nicht zuletzt die Konsequenz einer mechanischen Übertragung des Leninschen Widerspiegelungstheorems von der Erkenntnistheorie auf die Kunst. Für Lenin, der in der Auseinandersetzung mit den Machisten³¹⁴ der traditionellen Spiegelform bürgerlich materialistischer Erkenntnistheorien (Verwandlung äußerer Reize in Bewußtsein) eine Widerspiegelung *ohne Spiegel*³¹⁵ entgegenstellt, ist Widerspiegelung ein aktiver Prozeß der Aneignung der Außenwelt durch das Bewußtsein. Kriterium der Wahrheit von Erkenntnis ist für Lenin die Praxis. Die Frage ist nur, bestimmt das historische Subjekt, die Arbeiterklasse, die Praxis oder die Partei, die sich nach dem Ende der Klassenkämpfe in den dreißiger Jahren in der Sowjetunion als Sachwalterin der *ewigen Naturgesetze der politischen Ökonomie, denen sich die Menschen unterwerfen müssen*³¹⁶, etablierte?

In diesem Sinne wird die Partei bereits Anfang der dreißiger Jahre zum einzig legitimen Vollzugsorgan einer scheinbar mit bewußtseinsunabhängiger Gesetzmäßigkeit verlaufenden Realität, zu deren Legitimation es 1931 heißt: *Die Widerspiegelungstheorie zu*

*akzeptieren heißt, das Bewußtsein gerade wie einen Spiegel zu sehen, in dem sich die objektive Umwelt widerspiegelt. Die Widerspiegelungstheorie muß auf die Polarität von Bewußtsein und Sein, von Objekt und Subjekt beharren.*³¹⁷ Die Forderung des proletarischen Sektors der Kunstfront an die Mitläufer, sich in ihrer künstlerischen Praxis an den marxistisch-leninistischen Positionen der Partei zu orientieren, wurde Anfang der dreißiger Jahre immer häufiger unmittelbar verknüpft mit dem Bekenntnis zur Widerspiegelungstheorie. In der mechanistischen Trennung von Sein und Bewußtsein, die ein von Lenin bekämpftes Erbe des bürgerlichen Materialismus ist, löst sich die Dialektik von Wesen und Erscheinung auf in den Objektivismus der von der stalinistischen Kaderpartei geleiteten Politik, die als Verwalterin des geschichtlichen Logos über die jeweilige Kongruenz von objektivem Sein und Abbild befinden zu können glaubt. *Der objektivistische Abbildrealismus garantiert, wie O. Negt definiert, daß jede mögliche Erfahrung der Widersprüche zwischen Wirklichkeit und Begriff einer revolutionären Gesellschaft von vornherein als Ausdruck inadäquater verzerrter, auf das Subjekt zurückfallender Konstruktionen verstanden wird. Jede abweichende Meinung, die Autonomie und Spontaneität des Gedankens, überhaupt alles das Gegebene transzendierende Denken*³¹⁸, gilt nicht nur als politisch kriminell, sondern zudem als technische Sabotage (vgl. Anm. 144).

Als solche Sabotage am idealisierten Arbeiterbild betrachteten die AChR- und RAPCh-Kritiker die drastische, ungeschminkte Darstellung des Arbeitsprozesses, wie sie z. B. in J. Pimenovs Bild *Vorwärts mit der Industrialisierung*, 1927 (Abb. 115), erscheint. In einer Kritik der AChR-Zeitschrift *iskusstvo v massy (Kunst in die Massen)* heißt es bereits 1929 über den linken Flügel der OST, dem Pimenov angehörte, dieser sieht *die Wirklichkeit schmerzhaft und wie durch einen gekrümmten Spiegel. Der Arbeiter ist bei ihnen degeneriert, ein Rachitiker – eine armselige Zugabe zur Maschine.*³²⁰

Auf der Jubiläumsausstellung zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution 1927 dagegen erregte das Bild noch positives Aufsehen. Jedoch erst in der Monografie über die Künstlergruppe OST von V. Kostin, Leningrad 1976, die eine Rehabilitierung der Gruppe gegenüber der bisher von der sowjetischen Kunstwissenschaft einseitig bevorzugten AChR einleitete, findet das Bild von Pimenov eine angemessene Einschätzung: *Die Gruppe der Arbeiter zeige die kollektive Kraft, die Einheit der dynamischen Tätigkeit und das Engagement für die Arbeit, das aus ihren konzentrierten Posen spricht. Besonders ausdrucksstark sei die fast fallende Bewegung der Stahlgießer, die mit riesengroßer, angespannter Kraft die Metallstange in die Glut des Ofens halten.*³²¹

Den Eindruck von Bewegung und Dynamik erzielt der Künstler durch eine Reihe von Kunstgriffen: Die Stoßrichtung der Brigade nach links wird für das Auge verstärkt durch die von links nach rechts gestaffelte Diagonale der Körper und Arme. Die Wuchtigkeit der voluminösen Stahlkessel kontrastiert mit dem Liniengespinnt der Hallenkonstruktion. Die Frontalität und Flächigkeit der Stahlarbeitergruppe auf der vordersten Bildebene wird konfrontiert mit extremer Fernsicht ohne verbindenden Mittelgrund. Unmittelbar neben dem Profil des zweiten Arbeiters von rechts steht ganz im Hintergrund ein Lastwagen.

Die Realität wird nicht abgebildet, sondern verdichtet zum Sinnbild und Modell einer konzentrierten Arbeitsanstrengung. Die Körper werden, wie es Pimenov an mittelalterlichen Ikonen studierte, ornamental stilisiert. Licht, Körper und das Filigran der Stahlkonstruktionen verbinden sich zu einem Fabrikorganismus, in den die Arbeiter als Teile eines Ganzen eingebettet sind.

Der imposante, vom organisierten und spontanen Enthusiasmus der Massen getragene, gesellschaftliche Aufbruch des Ersten Fünfjahrplanes hat in zwei Bildern seinen für die jeweilige Entstehungszeit exemplarischen Ausdruck erfahren: In A. Labas *Oktober*, 1930 (Abb. 117), und A. Dejnekas *Die Menschen des ersten Fünfjahrplanes*, 1937 (Abb. 118). Beide Bilder verbindet die symbolische Einbeziehung einer Frauengestalt in der Funktion eines Mediums revolutionärer Prozesse.

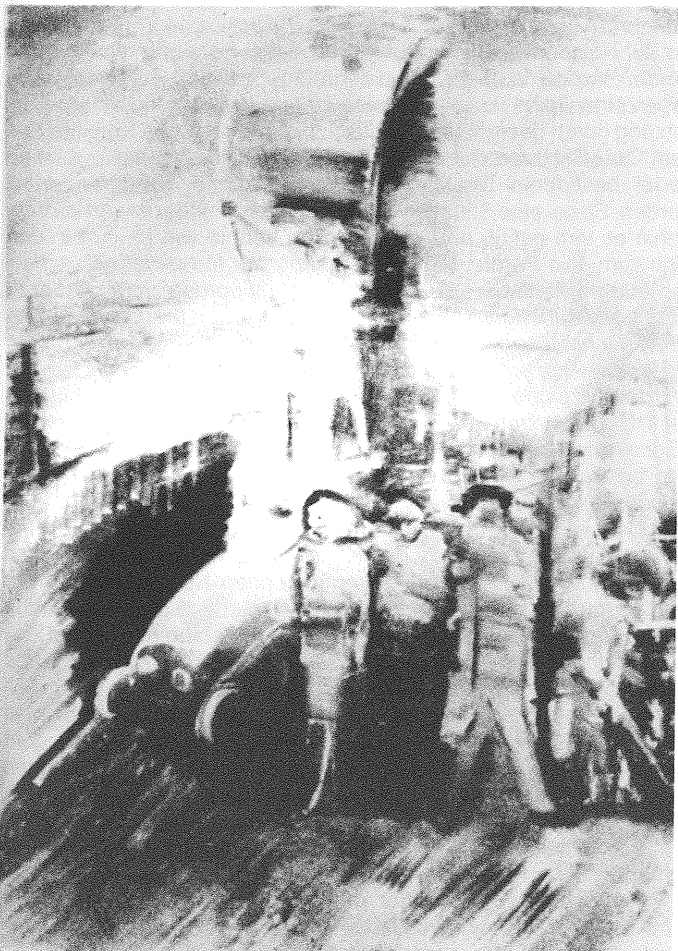
A. Labas zitiert die *Freiheit* von Delacroix, die er von der Barrikade herunterholt und zeitgemäß auf einem Lastwagen durch die Straßen Petrograds rasen läßt. Neben den fahnen-schwingenden Frauen auf dem Wagen schreiten eine Arbeiterin, ein Arbeiter und ein Rotarmist als Repräsentanten der den Bürgerkrieg bestreitenden Gruppen. Die zum Kampf mobilisierende Frau als Muse der Revolution nimmt auf Delacroix' Bild trotz ihrer aktivierenden Funk-

tion nicht selbst aktiv am Kampf teil.³²² Diese im 19. Jahrhundert übliche und von Cäcilia Rentmeister ausführlich analysierte Trennung (vgl. Anm. 322) zwischen dem Proletarier (Riese Proletariat) als Verkörperung der Aktivität einer geschichtsmächtig gewordenen Klasse und der Frau im passiven Bild allegorischer Objektivationen des historischen Ziels der Klassenkämpfe (als Allegorie der Freiheit, Republik, des Sozialismus usw.) durchbricht Labas, indem er die Frauen auf dem Wagen als aktive Kampfgruppe darstellt und sie gleichzeitig zu mobilisierenden Symbolfiguren überhöht. Die Oktoberrevolution wird ähnlich wie auf dem schon besprochenen Bild *Die Verteidigung Petrograds* von Dejneka zum Paradigma der ökonomischen Schlacht um die Erfüllung der Planziele. Die Aktualität des Geschehens wird durch die auf den Betrachter zukommende Bewegungsrichtung angezeigt. Das Zusammenspiel von monumentalem Pathos und vorwärtstreibender Dynamik wird thematisch einerseits in der statischen und wehrhaften Pose der drei Gestalten und andererseits in der stürmischen Bewegung der Fahrenden veranschaulicht. In der formalen Gestaltung entspricht dieser doppelten Akzentuierung des Geschehens der konstruktive, nahezu statische Bildaufbau, über dessen Bildgegenstände die Farben mit schnellem und flüchtigem Pinselstrich gelegt werden, so daß der Eindruck des Verwischten entsteht.

A. Dejnekas *Menschen des ersten Fünfjahrplanes* (Abb. 118) dagegen werden von einer Frau im zeitlosen Kostüm einer Göttin, der geflügelten Nike von Samothrake beflügelt. Die antike Statue, die surreal über den Köpfen der verschiedenen Generationen umfassenden Männergruppe schwebt, galt in der griechischen Mythologie als Personifizierung des Begriffs Sieg, den sie den Menschen meist im friedlichen Wettkampf aber auch im Krieg bringt.

Die einem unsichtbaren Ziel entschlossen entgegenmarschierende Gruppe wirkt in der Parallelität der Unter- und Aufsicht monumental und unbeholfen zugleich. Der Transformationsprozeß vom Agrar- zum Industrieland, den die Sowjetunion während des ersten Fünfjahrplanes vollzog, verkürzt sich auf Dejnekas Bild aus der Perspektive ein Jahr nach der neuen Verfassung (1936), die ihrem Anspruch nach bereits Ausdruck einer klassenlosen Gesellschaft sein sollte, zum abstrakten Prinzip des steten Vorwärtsschreitens.

117. A. Labas, *Oktober*, 1930, Öl.



IV. Der Fünfjahrplan der Kunst

1. Die materiellen und organisatorischen Grundlagen des Fünfjahrplans der Kunst

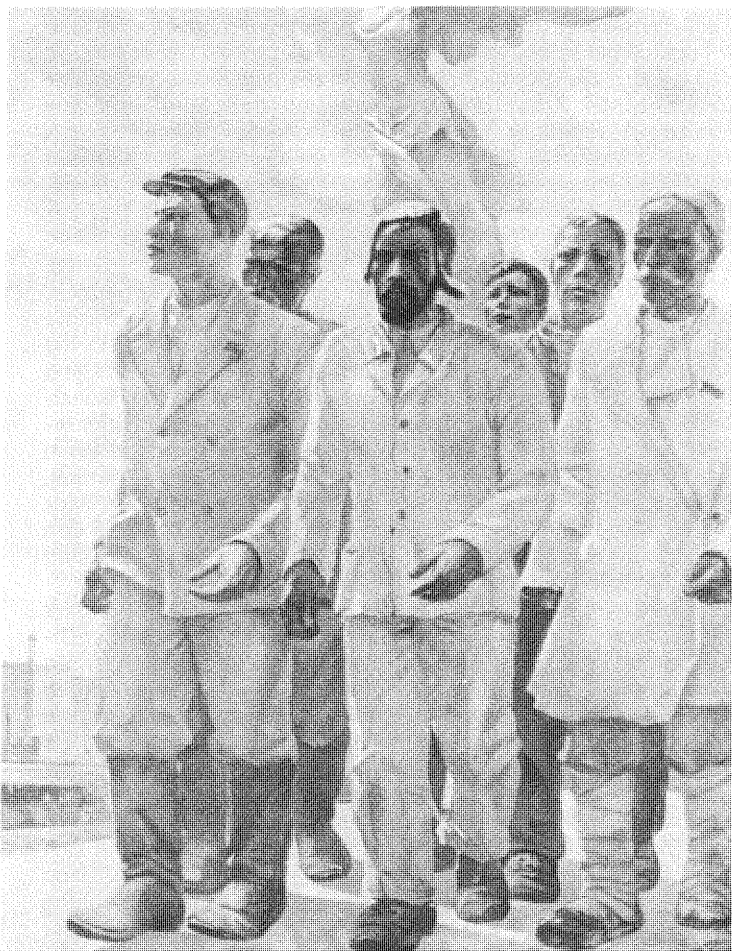
a) Der Kunstplan beim Kultursektor des Staatsplanes

Im Sinne von Dejnekas *Menschen des ersten Fünfjahrplanes* sollte die Kunst nach den Vorstellungen der Partei helfen, die *Aktivität der werktätigen Massen zu steigern, ihren Enthusiasmus zu verstärken. Sie soll immer neue und neue Menschengruppen zur Arbeit, zum Aufbau und Kampf beflügeln.*³²³ Die Kunst wird zu Beginn des ersten Fünfjahrplans zum ersten Mal von der Partei bewußt eingeplant als Instrument der *sozialistischen Umformung des Menschen* mit dem Ziel, *energische und willensstarke, kräftige und psychisch gefestigte Menschen*³²⁴ heranzuziehen.

Auf der 16. Parteikonferenz im April 1929, als die optimale Variante des Fünfjahrplans angenommen wurde, forderte die Partei die Künstler auf, im Rahmen des *kulturellen Aufbaus* mit ihren Mitteln aktiv den Aufruf zur *Entfaltung des sozialistischen Wettbewerbs* zu unterstützen, d. h. durch Agitation mit bildnerischen Mitteln zu mobilisieren. Ein Artikel in der *Pravda* vom 11. November 1929 *Über die künstlerische Massenarbeit* forderte den Aufbau einer *festen Organisationsgrundlage unter Beteiligung der Gewerkschaften, ... dem Narkompros und Izogiz* (staatlicher Kunstverlag, d. Verf.). Die Passivität dieser Organisationen wird kritisiert: *In der gewerkschaftlichen künstlerischen Massenarbeit sind verknöcherte, vorrevolutionäre Formen führend ...*³²⁵ Daher sei so schnell wie möglich ein *einheitlicher Plan der künstlerischen Arbeit* auszuarbeiten, *der mit der Masse der Arbeiter in den Werken abgestimmt und durchgesprochen werden könnte und der unter unmittelbarer Teilnahme der Arbeiter durchgeführt wird.*³²⁶

Am 18. Mai 1930 gelang es den führenden Funktionären der staatlichen und gesellschaftlichen Organisationen tatsächlich nach einer Konferenz beim Kultursektor des GOSPLANES (Staatsplan) der UdSSR, sich über eine grundlegende Planung der Kunst im Rahmen des Industriefinanzplanes (I. Fünfjahrplan) zu einigen. Unter anderem wurden folgende Punkte beschlossen:

118. A. Dejneka, *Die Menschen des ersten Fünfjahrplan*, 1937, Öl.



Der Fünfjahrplan der Kunst habe ein einheitliches System der künstlerischen Befriedigung der ästhetischen Bedürfnisse der Massen auszuarbeiten ... Es wurde beschlossen, ein Büro für die Planung einzelner Bereiche der Kunst und die Heranziehung einsatzbereiter Aktive dafür zu gründen, wie beispielsweise des Komsomol und RABIS (Künstlergewerkschaft).³²⁷

Eines dieser Aktive war die beim ZK des Komsomol 1930 gegründete Arbeitsbrigade, deren Aufgabe u. a. die Überprüfung der Moskauer Museen und Ausstellungen, der künstlerischen Reproduktionstätigkeit der Verlage ... war. Nach einem Bericht in der AChR-Zeitschrift *iskusstvo v massy (Kunst in die Massen)*³²⁸ berief die Arbeitsbrigade am 25. Juli 1930 eine Versammlung mit Vertretern u. a. der Hauptabteilung Kunst des Narkompros, der Museen und der Künstlervereinigungen, auf der sie das Ergebnis ihrer Überprüfungen vorlegte, auf dessen Grundlage ein Fünfjahrplan der Kunst erarbeitet werden sollte. In den künstlerischen Ausbildungsstätten wurde der geringe Prozentsatz an Arbeitern und Bauern und die geringe Partei- und Komsomolzenschicht bemängelt.³²⁹ Die Folge sei das Vorherrschen der alten Lehrmethoden und die geringfügige Förderung der sowjetischen Thematik. Die Überprüfung des Ausstellungswesens habe gezeigt, daß die Methode des Schließens von Kontrakten mit Künstlergruppen unter thematischen Gesichtspunkten noch selten ist. Vorherrschend sei der Ankauf von Arbeiten einzelner Künstler, wodurch deren individualistischen Tendenzen bestärkt würden.³³⁰

b) Die ökonomische Lage der Künstler und die Kooperative Künstler

In einer Stellungnahme des ZK der RABIS (Künstlergewerkschaft) vom 27. Mai 1930 zum Bericht des GOSPLAN über die Aufstellung eines Fünfjahrplans der Kunst wird unter Punkt 11 gefordert, aufmerksamer das Kulturbudget des Arbeiters zu untersuchen und zusätzlich besondere Maßnahmen zur Heranziehung von Geldmitteln aus der Bevölkerung selbst für die künstlerische Arbeit auszuarbeiten.³³¹

Der Übergang von einem durch die NÖP-Bourgeoisie geförderten privaten Kunstmarkt zum System des sozialen Auftrags vollzog sich mangels einer zentralen Organisation für die Auftragserteilung nicht ohne Übergangsprobleme.³³² Obwohl viele Künstler bereit waren für Fabriken und Arbeiterklubs zu arbeiten, reichten die Mittel der Industrie und des Staates für diesen Zweck nicht aus. J. Tugendhold schreibt 1928: *Es ist tatsächlich kein Geheimnis ... daß bis jetzt die darstellende Kunst an der allgemeinen Front der künstlerischen Kultur der am wenigsten gesicherte und geschützte Abschnitt ist. ... Das Verschwinden der privaten Konsumenten-Mäzenaten als ganz natürliches Ergebnis der sozialen Revolution konnte durch die ungenügende Kaufkraft der gesellschaftlichen Konsumenten und außerordentlich seltene und zufällige staatliche Förderungsmaßnahmen nicht ausgeglichen werden.*³³³

Neben der Förderung der AChRR von Seiten der Roten Armee, über die wir bereits berichtet haben (vgl. Abschnitt II, 2a), brachte die Entscheidung des Sovnarkov (Rat der Volkskommissare) für die Ausstellung zum zehnjährigen Jubiläum der Oktoberrevolution 1927 160 000 Rubel zum Ankauf und zur Bestellung von Kunstwerken bereitzustellen, eine Wende in der staatlichen Kunstförderung. Am 30. März 1930 gab der Rat der Volkskommissare einen Erlaß über die Förderung der Arbeit der bildenden Künstler heraus. Dieser Erlaß sah in den Budgets der 1930/31 beginnenden Wirtschaftsjahre einen Ausgabenposten von ca. 200 000 Rubel für den Ankauf von Gemälden, Plastiken und Grafiken von Sowjetkünstlern durch Museen vor.³³⁴

In der *Slavischen Rundschau* vom Oktober 1929 wird unter der Überschrift *Eine Notgemeinschaft der russischen Kunst* berichtet: *Einen ... Weg, ihre Arbeitsverhältnisse zu verbessern, haben die Künstler jetzt eingeschlagen: alle Gruppen und Richtungen haben sich in einer ökonomischen Kooperative organisiert, die nach ungefährender Schätzung einen Jahresumsatz von 250 000 bis 300 000 Rubel haben wird. Ihre Aufgabe ist es, den Verkauf der Bilder ... usw. im In- und Ausland zu bewerkstelligen und die Künstler mit dem notwendigen Material zu versehen.*³³⁵

Die hier vorgestellte *Kooperative Künstler* entwickelte sich rasch.³³⁶ Der Sektor Kunst des Narkompros hob in einer Resolution vom 21. Januar 1931 vor allem die Kooperative in ihrer Bedeutung für die Sicherung der materiellen Existenzgrundlage der Künstler hervor und sagte ihr seine Unterstützung zu.³³⁷

Die Resolution des 2. Plenums der FOSCh betont 1931 ihre große positive Rolle und zählt als ihre besonderen Erfolge u. a. auf: Durch sie sei ein ständiger Ausstellungsraum als vorläufig einzige Möglichkeit für eine kontinuierliche Ausstellungstätigkeit geschaffen worden. Sie habe bei der Organisation und Durchführung der Kommandierungen der Künstler in die Betriebe und Kolchosen geholfen (vgl. nächsten Abschnitt). Außerdem habe sie sich durch die Einführung künstlerischer Brigadearbeit und der Anwendung des Systems der Produktionsbesprechungen auf dem Gebiet der künstlerischen Produktion bewährt. Kritisch merkt die Resolution an, daß die Kooperative u. a. rechte Mittläufer in ihre Arbeit einbezogen habe und nur ungenügende Verbindung mit der Arbeiteröffentlichkeit unterhalten habe. Die Ursache für diese Fehler sei die schwache Parteilinie in der Kooperative, das Fehlen einer strengen Leitungstätigkeit von Seiten der FOSCh und der mangelnde Kontakt mit der Arbeit von Izogiz.³³⁸ Ein anderer Artikel der Brigade Chudožnikov wurde in bezug auf die ideologische Einschätzung der Kooperative noch deutlicher: Die Kooperative Künstler sei gegenwärtig in der Gefahr zu einem Stützpunkt der Konsolidierung bürgerlicher, reaktionärer Kräfte an der Kunstfront auszuarten.³³⁹

c) Die Kommandirovki

Diese scharfe Kritik begründet der Rezensent Vajsfel'd mit der von der Kooperative organisierten Ausstellung *Rechenschaftsarbeiten der Künstler, die in Bezirke des industriellen und Kolchosaufbaus abkommandiert sind*. Die Künstler fixierten lediglich einzelne Momente der Arbeit außerhalb ihres sozialistischen Charakters, malten neutrale Landschaften und Porträts. Nirgends sei es ihnen gelungen, Probleme zu stellen und zu lösen oder gar das Wesen des Industrie- und Kolchosaufbaus zu erfassen. Man spüre an der Konzeptionslosigkeit der Ausstellung, daß die Künstler nur ein kurzes Gastspiel gegeben hätten.³⁴⁰

Die Kommandierung von Künstlern heraus aus ihren Ateliers an die Brennpunkte des Kampfes um die Erfüllung des I. Fünfjahresplanes war der Eckpfeiler des sozialen Auftragsystems.

Zum ersten Mal wurden am 15. Juli 1929 auf Grund eines Regierungsbeschlusses Künstler und Schriftsteller in Kolchosen und Fabriken abkommandiert. Dem Narkompros standen zur Finanzierung dieser Aktion zunächst 21 000 Rubel zur Verfügung.³⁴¹ Die Durchführung dieses Beschlusses wird in der gleichen Nummer ausführlich kommentiert und kritisiert. Die politische Vergangenheit der auf Reisen zu schickenden Künstler sei nicht gründlich geprüft worden, so daß das Sekretariat der AChR gezwungen gewesen sei, gegen eine Reihe von Kandidaten zu protestieren und auf ihre Ersetzung durch geeignetere, politisch bewußtere junge Künstler aus dem OMACHR und der ROST zu bestehen. Den Künstlern seien weder bestimmte Direktiven, noch bestimmte Aufgaben erteilt worden. So sei eine Situation entstanden, in der jeder reisen konnte, wohin es ihm gefiel, und dort arbeiten konnte wie es ihm in den Sinn kam. Die Parole: *Widerspiegelung der Industrialisierung* sei von jedem Künstler nach Belieben aufgefaßt worden: *der Künstler K. fährt nach Turkmenistan, um die turkmenischen Frauen beim Weben östlicher Teppiche zu malen, zwei andere Künstler fahren an die Wolga – der eine, um die Wassersport-Klubs, ... der andere um Pferde zu zeichnen, usw.*³⁴² Daraufhin wurden Versammlungen, der in die Provinzen reisenden Künstler durchgeführt, auf denen die „Generallinie der Partei“ vorgetragen, Reiserouten ausgearbeitet und bestimmte Aufgabengebiete festgelegt wurden. Zur *ersten bolschewistischen Frühjahrsausstellung* 1930 kurz nach der im Januar beschlossenen Zwangskollektivierung gelang zum ersten Mal eine massenhafte Entsendung der Künstler aufs Land. Die politisch äußerst brisante Parole einer umfassenden Kollektivierung, der Liquidierung des Kulakentums als Klasse jedoch seien, wie es in einem Bericht der „Brig. chud“ 2–3, 1931, S. 22, heißt, auf den Plakaten nicht in „feinfühlig, überzeugender Form“ zum Ausdruck gekommen. Die Künstler würden den Sinn der im Dorf ablaufenden Ereignisse noch nicht begreifen, deshalb sei ihre bildliche Sprache äußerst arm. Um den Betrachter über das Fehlen schöpferischer Gedanken hinwegzutäuschen, placierten sie auf ihren Plakaten überall wo es notwendig ist und wo nicht Traktoren. So würden die Traktoren zu den wichtigsten handelnden Personen selbst auf anti-religiösen Plakaten und auf solchen, die für die Einführung der Vorschule agitierten.³⁴³

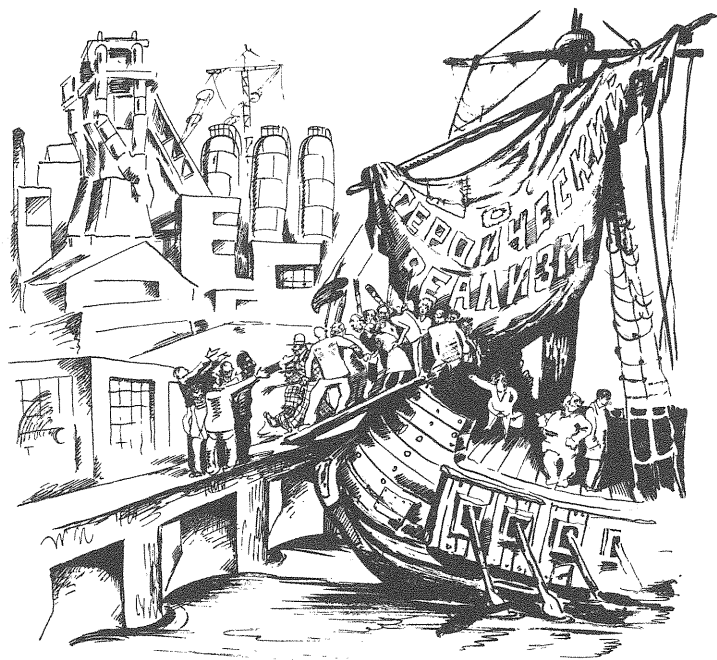
Höhepunkt während der ersten Phase der Aktivierung der Künstler für die Ziele des Fünfjahrplans war die Septemberkampagne 1930.

Als Antwort auf die Verfügung des ZK vom 30. September 1930: *Alle Kräfte der Partei, alle Kräfte der Arbeiterklasse zur Erfüllung des Fünfjahrplans, zur Erfüllung des dritten Jahres des Fünfjahrplans* organisierten sich Tausende von Künstlern, Schauspielern, Musikern und Schriftstellern in Agitationsbrigaden, davon allein in Leningrad 112 aus jeweils drei bis fünf Personen, in Moskau 37. Die Idee der Stoßarbeiterbrigaden, die spezielle Produktionslücken in forciertem Einsatz zu schließen hatten – am 29. September 1930 von der proletarischen Schriftstellervereinigung RAPP übernommen – wurde auch von den Künstlerbrigaden aufgegriffen. Jeder Künstler war aufgerufen, an Ort und Stelle in den Betrieben und Kolchosen sein Wissen an Arbeiterkunst-Zirkel weiterzugeben.

Gerade in dieser Kampagne sah man den entscheidenden Umbruch in Richtung einer Produktionsorientierung der Kunst. Die Künstler seien im Verlauf der Kampagne mit den alltäglichen praktischen Problemen des sozialistischen Aufbaus mehr und mehr vertraut geworden. Die Arbeiter auf der anderen Seite hätten im Künstler zunehmend den sie unterstützenden aktiven Teilnehmer ihrer Anstrengungen und nicht nur den abseits beobachtenden Widerspiegler der Industrialisierung schätzen gelernt, dessen künstlerische Mittel sie unter seiner Anleitung sich anzueignen begannen.

Einem Bericht der *iskusstvo v massy*³⁴⁴ zufolge war der Erfolg jedoch nicht viel größer als bei der Fühjahrskampagne. Der Widerstand von Seiten der Betriebe und Kulturfunktionäre war offenbar erheblich. Zwar wird bestätigt, daß die Masse der Künstler dem Aufruf des ZK vom 3. September Folge leistete, die Ergebnisse ihrer Arbeit gäben aber zu erkennen, wie wenig sie auf die Kampagne vorbereitet waren. Die Brigaden seien wahllos zusammengestellt worden. Die Künstler nicht auf ihrem Spezialgebiet eingesetzt, z. B. mußten Bildhauer als Dekorateur, Grafiker als Konstrukteure arbeiten usw. Die Schuld wird den örtlichen Kulturfunktionären gegeben, die den Künstler Aufgaben zuzuweisen hatten. Auch von den Betrieben selbst wurden die Künstler zum Teil nicht unterstützt. Zum Beispiel stellte man ihnen kein Arbeitsmaterial zur Verfügung. Die überwiegende Mehrheit der Moskauer Betriebe habe nicht nur keine eigenen Kunstzirkel, sondern stehe ihnen sogar feindlich gegenüber. Und dort, wo es trotzdem zu solchen Zirkeln komme, schliefen sie bei solch einem Verhalten bald wieder ein. *Führung, Unterstützung und Aufmerksamkeit wurde den Künstlern bisher weder von der staatlichen Gewerkschaftsorganisation (...) noch von der Seite der sowjetischen Massenorganisationen erwiesen.* In einer Resolution der FOSCh wird Anfang 1931 der vollständige Mangel von politisch ausbildender Arbeit mit den Künstlern vermerkt.

Aus einem Bericht von Maslenikov über *Ergebnisse der Kom-*



125. Karikatur über die Kommandierung von Künstlern in die Industrie, in: Brigada Chudožnikov, 10–11, 1930, S. 24.



111. E. A. Kacman vor Werken seiner Ausstellung in der Kolomenskoer Fabrik, 1931, Fotografie, in: E. Kacman, *Zapiski Chudožnika*, S. 87.

mandierung von Künstlern im Jahr 1931 können wir entnehmen, daß 1930 die meisten Künstler noch die Schwarzmeerkurorte bevorzugten und erst 1931 die Mehrzahl der Kommandierten bereit war in die eigentlichen Aufbaugebiete zu fahren.³⁴⁵

Dort erwartete die unerfahrenen Künstler erst einmal technische Konsultationen. *Denn ohne sie ist es möglich, daß der Künstler sich bei Objekten aufhält, die im Moment keine entscheidende Bedeutung haben, und er arbeitet oft einfach vergeblich, weil er durch seine Unwissenheit alte, vorsintflutliche Produktionsweisen darstellt. Da galoppieren auf einem Bild Pferde, so ähnlich wie die antiken Zweispänner als seien sie dem Giebel eines griechischen Tempels entnommen, viel Bewegung in den Figuren, Rüstigkeit in den Gesichtern, grelle Farben...* Aber das ist das Abbild einer aussterbenden Produktionsmethode... Stattdessen gibt es jetzt den Exkavator bei Baggerarbeiten. *Gemeinsam mit dem Ingenieur muß man ein vollständiges und zutreffendes Bild der Arbeit ... liefern, ein Bild des richtigen Einsatzes von Kräften und Mechanismen. Hier ist absolute Genauigkeit vonnöten, sonst erhält man statt der Propaganda für die neue Technik ein Bild, das Schaden bringen kann, das falsche Arbeitsmethoden propagiert.*³⁴⁶

Die Künstlerbrigaden wurden daher aufgefordert, von der Position des Beobachters und des Abbildenden abzugehen. *Nur selten findet man Gemälde, die unseren Aufbau darstellen, und auch sie scheinen im Vergleich mit der stürmischen Bewegung der Wirklichkeit aus dem Archiv hervorgekramt zu sein und sind eine Illustration des schmachvollen Tempos in der bildenden Kunst.*³⁴⁷

Die Künstler wurden nach den ersten schlecht organisierten Fabrik- und Kolchosbesuchen, bei denen sie ihr Thema relativ frei wählen und ihre Arbeitszeit selbst bestimmen konnten³⁴⁸, in ein festes Vertragssystem eingespannt. Die Stoßbrigade der OMACHR z. B. schloß vermittelt über das Büro der Stoßbrigaden der AChR unter direkter Beteiligung der Komsomol-Zelle der Getreidesovchose Nr. 2 einen Vertrag mit dieser, in dem sie sich verpflichten mußte, ihre gesamte Produktion der Sovchose zu überlassen. Die Künstler erhielten für ihre Arbeiten kein Honorar. Dafür bekamen sie Essen, Wohnung und Arbeitsmaterial umsonst. Bei ihrer Ankunft seien sie allerdings zunächst sehr mißtrauisch behandelt worden, heißt es in dem Bericht über die Arbeitserfahrung der OMACHR-Stoßbrigade in der Getreidesovchose Nr. 2. Das erkläre sich aus der großen Anzahl von „Prüfern“, „Forschern“ und Beobachtern, die die Sovchose überschwemmen. *Sofort nach der Ankunft wurde ein Arbeitsplan für den ersten Monat und für jeden Tag aufgestellt. Der Arbeitstag wurde auf acht Stunden festgesetzt, davon zwei Stunden für gesellschaftliche Arbeit...*^{348a} *Die erste Produktionskonferenz, von der Brigade gestaltet, führte in das Tempo und das Leben der Sovchosen-Produktion ein.*³⁴⁹

Am Ende ihres Aufenthaltes organisierten sie eine Ausstellung, deren Exponate auf der Grundlage eines genauen Planes hergestellt und aufgestellt wurden. In ihr gab es kein einzelnes, zufallbedingtes Werk mehr, ebenso wie der Künstler, der früher für sich allein gearbeitet hat, im Kollektiv der Künstlerbrigade aufgegangen war.³⁵⁰

Die Karikatur auf die Kommandierung der Künstler in die Industrie aus der Zeitschrift *Brigada Chudožnikov* (Abb. 125) verspottet die individualistischen Künstler der AChR, die mit einer Kogge, deren zerschlossenes Segel die Aufschrift *Heroischer Realismus* trägt, vor einem Industriekombinat landen. Während einige bereits im karierten Reiseanzug das Schiff verlassen und die Exoten an Land begrüßen, bleiben andere wie z. B. Kacman trotzend auf Deck zurück. Offenbar eine Anspielung auf den Widerstand vieler Künstler gegen das ungewohnte Milieu und die Strapazen einer Kommandierung.

2. Die Kunst in die Produktion!³⁵¹

a) Die Industrie- und Fabriklandschaft

Wie Tret'jakov vom Revolutionär in der prosaischen Phase der NÖP eine *trainierte Arbeitsanstrengung*, die *nicht den Höhenflug des Gefühls, sondern Organisation und Selbstbeherrschung* erfordere, verlangt, erwartet er auch vom Maler *Haß gegen alles Unorganisierte. Ihm wird es schwer sein, die Natur mit der früheren Liebe des Landschaftsmalers ... zu lieben ... Schön ist alles, was die Spuren der organisierenden Hand des Menschen trägt ...*³⁵²

Die Umwandlung eines Agrarlandes in ein industrialisiertes Land sollte im neuen Landschaftsbild, der Industrielandschaft, zum Ausdruck kommen. B. N. Jakolevs Bild *Der Transport kommt wieder in Gang*, 1923 (Abb. 119), das der Wiederherstellung einer funktionierenden Infrastruktur nach den Zerstörungen des Bürgerkrieges gewidmet ist, galt als Prototyp der neuen sowjetischen Landschaft.³⁵³

Während Jakovlev mit malerischen Mitteln die Atmosphäre eines Rangierbahnhofes einfängt, gestaltet Dolgorukov auf seinem Plakat (Abb. 120) den Bahnhof wie eine technische Zeichnung als Ergebnis einer organisierenden Hand. Stärker noch als Jakovlev arbeitet Bogaevschik mit den traditionellen Mitteln der Landschaftsmalerei auf seinem Bild *Dneproströj*, 1930 (Abb. 121). In einer Kritik wird seine unpolitische Einstellung getadelt: *Ihn interessiert nicht so sehr das Wesen, der Charakter des sozialistischen Aufbaus, als die Möglichkeit, an diesen für den Künstler neuen industriellen Motiven den „malerischen Zauber“ des Himmels, der Erde ... zu verdeutlichen.* Seine Industrielandschaften erinnerten an die russische Landschaftsmalerei des späten 19. Jahrhunderts. *Dieselbe erstarrte Stille, Versteinigung herrschen ... in den Dneproströj- und Bakulandschaften, dieselben schweren Wolken, die über der abgestorbenen Erde schwimmen. Auf diese Weise bedeutet die Auswahl eines neuen Objekts, wenn gleichzeitig die alte Ideologie aufrechterhalten wird, noch längst nicht den Prozeß eines Wandels der Weltanschauungen des Künstlers.*³⁵⁴

Künstler wie Bogaevschik, heißt es in einer anderen Kritik, *maskierten sich mit zeitgenössischer Thematik, mit Produktionslandschaften.*³⁵⁵ Andere, wie I. A. Sokolov auf seinem Bild *Kuzneckströj, Hochöfen* (Abb. 127) oder N. Dormidontov, *Dneproströj, Eine der Baustellen*, 1931 (Abb. 130, Kat.-Nr. 14), sehen die *industrielle Landschaft als naturalistisches Chaos aus Teilen von Maschinen und Menschen. Die Arbeiter treten nicht als die Beherrscher des Produktionsprozesses hervor, sondern als Teile eines malerischen Interieurs.*³⁵⁶

Auch in den sowjetischen Landschaften G. Nisskij's (*Unterwegs*, 1933, Öl, Abb. 123, vgl. auch Kat.-Nr. 43, *Herbst. Signalmaste*, 1932) habe der Mensch, so stellt ein anderer Kritiker in den dreißiger Jahren fest, *nur eine illustrative, begleitende Bedeutung. ... Je unmittelbarer die Landschaften Nisskij's waren, desto stilisierter und schematischer waren die Menschen in seiner Komposition.*³⁵⁷

Dejneka dagegen versucht auf seinem Gemälde *Mittag*, 1932 (Abb. 122), das Glück des Menschen (badende junge Männer) in die industrialisierte Landschaft (Eisenbahnzug) zu integrieren. Labas wiederum strebt in seinem Bild *Elektrifizierung im neuen Rayon*, 1930 (Abb. 124), kein harmonisches Verhältnis zwischen Mensch und Technik an. Der das schmale Format füllende Stromleitungsmast ragt himmelhoch über die winzigen Häuser der Ortschaft im Hintergrund hinaus. Angestrahlt durch einen Flakscheinwerfer wird er vom Maler aufgewertet zum Symbol einer Überwindung der Materie durch Beherrschung der Materie. Das beengte Leben (die kleinen Häuser der Ortschaft) erhebt sich durch den Impuls der Elektrifizierung über seine provinzielle Beschränktheit.

Die Menschen leisten dabei als winzige Monteure quasi nur Hebamendienste.

Labas gelingt es mit seinem transparenten, verwischenden und gleichzeitig tektonischen Farbaufrag die unsichtbare, das Leben und die Landschaft umformende Energie des elektrischen Stromes sichtbar und spürbar zu machen, so wie er auf seinen Bildern *In der Flugzeugkabine* (Abb. 25, Kat.-Nr. 31) oder im fahrenden Zug (Abb. 24) das Gefühl des Schwebens und der Geschwindigkeit thematisieren wollte.

Eine der interessantesten Vertreter der Gruppe Elektroorganismus, die sich als Projektionisten auf der 1. Diskussionsausstellung der Öffentlichkeit vorstellten (vgl. I, 3 a, Anm. 83 und 84) und denen auch Labas lose verbunden war, ist K. Redko.³⁶⁵ Sein Bild *Fabrik*, 1922 (Abb. 126), ist Ausdruck gebändigter, organisierter Energie. Der Künstler wird hier, wie es im Programm der Projektionisten heißt, *zum Darsteller neuer Systeme ...* (vgl. Anm. 84).

Während bei Redko die Fabrik verallgemeinernd als Ausdruck von Organisiertheit und Funktionalität industrieller Prozesse verstanden wird, malt P. I. Kotov auf seinem Bild *Kuzneckströj, Hochöfen Nr. 1*, 1931 (Abb. 129, Kat.-Nr. 28), das Porträt des Hochofens Nr. 1, der in seiner Isolierung vom Hochofenkomplex des Kombines anthropomorphe Züge bekommt. Der zeitgenössischen Kritik zufolge gelang es ihm, *den Enthusiasmus des Aufbaus* zu vermitteln. *er habe dies erreicht, indem er sich in die ganze Grandiosität des Baustellenalltags ... hineinlebte und hineinfühlte.* Allerdings sei der Mensch als Erbauer auf dem Bild verlorengegangen.³⁶⁰

Auf Dolgorukovs Plakat *Zum Sturm auf das vierte Jahr des Fünfjahrplans*, 1931 (Abb. 128, Kat.-Nr. 164), dagegen stehen die Arbeiter als die entscheidende, realisierende Kraft des Industrialisierungsprozesses am Drehpunkt der verschiedenen Kräne (als Fotomontage im Vordergrund rechts unten). Die Hochöfen in der sowjetischen Plakatikonografie des ersten Fünfjahrplans, Bildzeichen für die Schwerindustrie, werden auf dem Plakat als Produkt gezeigt der gemeinsamen Aktivität der Bauern (Traktorenkolonne, die von links unten in das Zentrum der Industrieanlage fährt) und der Arbeiter, die von rechts (Fotomontage) in die Fabrik ziehen.

b) Der Künstler im Werk – Die Darstellung des industriellen Produktionsprozesses

E. Kacmans Bericht über die Anfänge der AChRR zufolge, wandten sich die Künstler der AChRR anlässlich der Gründung ihrer Assoziation an das ZK der Partei um Rat über die richtige Methode ihrer Arbeit. Das ZK antwortete ihnen: *Geht zu den Arbeitermassen, studiert sie, stellt sie dar. Sie werden euch die Richtung in eurer Arbeit geben. Geht in die Fabriken ...*³⁶⁰

Auch Lenin lenkte in einem Brief an Gorki 1919 die Aufmerksamkeit der Kunstproduzenten auf *den Alltag in den Fabriken, auf dem Lande und bei der Truppe, wo am meisten Neues geschaffen wird, wo ... größte Publizität (!), öffentliche Kritik, Ausmerzung alles Untauglichen und der Appell, am guten Beispiel zu lernen, not tut ... Näher heran ans Leben. Mehr Aufmerksamkeit dafür, wie die Arbeiter- und Bauernmassen in ihrer täglichen Arbeit in der Praxis etwas Neues bauen. Mehr Kontrolle darüber, wie weit diese Neue kommunistisch ist.*³⁶¹

Lenin fordert hier eine publizistische Kunst, die nicht nur passiv beobachtet, sondern sich mit den Widersprüchen und Klassenkonflikten im Betriebsalltag auseinandersetzt. Denn nur *einige (schlechte) Intellektuelle glauben, für Arbeiter genüge es, wenn man ihnen von den Zuständen in der Fabrik erzählt und längst bekannte Dinge vorkaut.*³⁶²

Die Künstler der AChRR³⁶³ dagegen gingen mit Block und Bleistift in die Betriebe – *genau wie die Künstler aus Barbizon mit der Staffelei in die Wälder Fontainebleaus zogen, genau wie Levitan an die Wolga zog, genauso wie sich die Holländer in Bauernschänken aufhielten –, sie gingen also in diese unbekanntere Behausung, die da Betrieb heißt, warum eigentlich? „Mit Block und Bleistift“, mit vorsintflutlicher Ausrüstung einer Staffelei-Ästhetik, mit den weißen Handschuhen einer bürgerlichen Kunst, um einen richtigen „Proletarier“ zu betrachten, um ihn zu zeichnen.*³⁶⁴

E. Kacman schildert in seiner Broschüre *Wie sich die AChRR konstituierte* 1925 das Erlebnis eines Fabrikbesuches: *Zum Teufel mit den Gegenstandslosen, sagten wir, schaut euch diese wunderbaren Gesichter an, diese Hinterköpfe ... schaut, wie sie sitzen, essen und erzählen, das alles ist malerisch und wunderbar.*³⁶⁵ Für

B. Arvatov ist Kacmans Bericht das *Zeugnis einer gourmanthaften Erregung, die den bürgerlichen Ästheten ... beim Anblick exotischer Bilder, d. h. des „einfachen Volkes“ überfällt.*³⁶⁶

Die Ölbilder bzw. massenreproduzierten Kartini zum Thema Stahlgießerei von V. V. Meškov, 1923 (Abb. 131), Rosdestvenskij, 1930 (Abb. 135), F. D. Konnov, 1930 (Abb. 136), und Svarog, 1932 (Abb. 139), illustrieren Kacmans Erlebnisbericht über seinen ersten Besuch in einer Gießerei: *Sie führten uns in die Gießerei ... Alles war halbdunkel, dunkle Farben. Die Gesichter waren bewegt und männlich ... Unten spuckte ein Kran gelb-rote Kohle aus. Die floß wie Wasser ... Entlang dieser grau-blauen Masse leuchteten die Fenster ... Drei oder vier Stunden zeichneten wir AChRR-Künstler an diesem ersten Arbeitstag ... Ich zeichnete das Porträt des Gießmeisters und des Parteizellenvorstandes.*³⁶⁷

Das Halbdunkel einer Stahlgießerei bedeutet für Arvatov das *Fehlen ausreichender Elektrizität* und ist damit Ausdruck *technischer Rückständigkeit*.³⁶⁸ Für die Fabrikbesucher der AChRR, wie für die Künstler der frühindustriellen Revolution (vgl. Abb. 132)³⁶⁹ aber sind Dämmerlicht und Roheisenglut Anlaß, den industriellen Produktionsprozeß zu mystifizieren. *Schrecklich, wenn solcher Schwachsinn für revolutionäre Kunst ausgegeben wird, wenn solche gemeine Fälschung und offensichtlich bürgerliche Beziehung zur Produktion sich dem Proletariat anbietet!*³⁷⁰

E. Zernova, 1928 (Abb. 133, Kat.-Nr. 61), und J. Pimenov (Abbildung 134) (beide Mitglieder der OST) legen dagegen Wert auf die möglichst nüchterne Darstellung physischer Arbeit. Zernovas Konservenfabrikarbeiter haben mürrische Gesichter und arbeiten mit sichtbarer großer Anstrengung. Die Künstler der OST und insbesondere der IZOBRIKADE setzten den Romantikern der roten Farbe, der Rauchschwaden und des mystischen Halbdunkels Fabrikreportagen entgegen.³⁷¹ Für sie war der Aufenthalt in einer Fabrik kein Sanatorium fürs Bewußtsein, wie für viele AChR-Künstler: *Sogar nur ein kurzer Aufenthalt im Werk besitzt eine gesunde Wirkung auf die Psyche des Künstlers, der oft noch heute in seinem Schaffen an verschiedenen Krankheiten bourgeoiser Einflüsse leidet.*³⁷²

c) Vom Massenwettbewerb zum Konkurrenzkampf

Für die Arbeiter war die Fabrik nach Umstellung der Löhne Mitte 1931 auf maximale Differenzierung der Tarife, d. h. nach dem Übergang vom Zeitlohn auf den progressiven Stücklohn, alles andere als ein Sanatorium geworden. Um der Fluktuation (dem häufigen Arbeitsplatzwechsel) Herr zu werden und einen festen Stamm von qualifizierten und privilegierten Facharbeitern an den jeweiligen Betrieb binden zu können, erklärte die Partei den Kampf gegen die *Gleichmacherei*^{372a} zu einer der *wichtigsten Formen des Klassenkampfes für die Schaffung einer neuen Arbeitsdisziplin.*³⁷³ Die Folge war, daß der Massenwettbewerb, der ursprünglich dazu dienen sollte, die *schöpferische Initiative, Selbständigkeit und Selbstverantwortung der Arbeiter zu fördern*, sich unter den neuen Bedingungen in einen *hemmungslosen Konkurrenzkampf um höhere Löhne und Versorgungsleistungen* verwandelte. Nicht mehr Betriebe und Arbeitskollektive wurden jetzt zum Wettbewerb aufgerufen, sondern vor allem die einzelnen Arbeiter untereinander.³⁷⁴ (Vgl. den Beitrag von G. Erler.)

Diese neue *Qualität sozialistischer Arbeit* schlägt sich nieder in zahlreichen Plakaten aus dieser Zeit, die den Wettbewerbsgedanken auf ein rein quantitatives Prinzip verkürzten.³⁷⁵ (Vgl. Guminer, *Arithmetik des Gegenfinanzplanes: 2 + 2 + der Enthusiasmus des Arbeiters = 5*, Abb. 140.) Auf dem Plakat des 1. AChR-Plakatistenkollektivs (Abb. 143) wird der männliche Wettstreit noch im Kollektiv geführt. Das Plakat des AChR-Verlages *Wer ist besser?* (Abb. 145) reduziert die menschliche Arbeitskraft zum bloßen Bestandteil der Maschine. Die Parteilosung während des I. Fünfjahrplans: *Die kapitalistischen Länder in technisch-ökonomischer Hinsicht einholen und überholen*, illustrieren die beiden Plakate des AChR-Verlages *Einholen und Überholen* (Abb. 142) und *Wer-Wen? Einholen und Überholen* (Abb. 144). Auch hier geht es nur um quantitative Ziele. Einmal treibt der Kapitalist auf einem T-Träger die Arbeitssklaven an, die von einem Frackmännchen, das damals übliche Bildzeichen für die deutsche Sozialdemokratie, wie Hornvieh am Strick geführt wird, während auf sowjetischer Seite die Arbeiter selbstbewußt die Last der Schwerindustrie

tragen. (Abb. 142) Das andere Mal rasen zwei Lokomotiven um die Wette, eine mit sozialistischem Emblem, die andere mit dem Hakenkreuz. Dazu das Lenin-Zitat: *Entweder verderben oder die an der Spitze stehenden Länder auch ökonomisch ein- und überholen. Entweder umkommen oder sich mit Volldampf vorwärts-kämpfen. So stellt sich die Frage der Geschichte.*

Auffallend ist, daß die AChRR auch im Plakat ihre erzählend-anekdotesche Methode beibehält, wenn auch in lakonischer Form unter Verzicht auf Raumtiefe und Atmosphäre.

3. Die Wandmalerei als Modell einer proletarischen Kunst

a) Die Diskussion um die Alternativen zum Stankovismus in der Kommunistischen Akademie 1928

Während der Ende März 1928 in der Kommunistischen Akademie begonnenen Diskussion über Stil, Inhalt und Methode einer neuen proletarischen Kunst (vgl. III, 1 a, insbesondere Anm. 256 bis 258) formulierte I. Maca die These, daß der *bürgerliche Realismus*, der einen selbständigen illusionistischen Raum, eine selbständige individuelle Welt, die in sich geschlossen ist und für sich allein besteht, imaginiere, nicht geeignet sei zur *Darstellung eines dialektischen und materialistischen Verständnisses der proletarischen Wirklichkeit ... Unserer Kunst steht noch die große Aufgabe bevor, eine künstlerische, emotional akzentuierte und rhythmisierte Gestaltung des dialektischen und materialistischen Verständnisses unserer organisierten und geplanten proletarischen Wirklichkeit zu entwickeln.*³⁷⁶ In der Phase des hoch entwickelten Industrialismus werde die Dekorativität von der Konstruktivität verdrängt und tendenziell die Malerei von der Architektur. *Dem konstruktiven Prinzip, das sich bisher nur in der Architektur gezeigt hat, d. h. dem Prinzip der Organisiertheit, der Planmäßigkeit, der Rationalisierung, müssen jetzt und in Zukunft organisch alle Arten der Kunst unterworfen werden.* Mit *Konstruktivität* meinte Maca allerdings nicht eine *mechanische Übertragung des Aufbauprinzips von Maschinen auf Leinwand, Holz, Beton usw., wie es bei den „Konstruktivisten“ zu beobachten ist, sondern eine viel umfassendere ideologische Konstruktivität, die eine bewußte Organisiertheit unseres Denkens in allen Lebensfragen zur Grundlage hat.*³⁷⁷

Dem Stankovismus, der in der damaligen Diskussion für das Prinzip bürgerlicher Kunst stand und nicht nur im engeren Sinne die Staffeleimalerei als technisches Verfahren meinte, stellten ein Teil der Oktjabr'-Leute das Kino entgegen, das im Gegensatz zu den Formen der bürgerlichen Kunst *das Leben in seiner ganzen Vielfalt und Dynamik* erfasse, das die Massen und nicht die Persönlichkeit zum Protagonisten mache und das ein *Ereignis in seiner Entwicklung und nicht nur einen Ausschnitt* darstelle. Die bürgerliche Kunst, die für den individuellen Verbraucher bestimmt ist, kann die Bedürfnisse des Proletariats nicht erfüllen, das eine *Kunst der Bewegung, der Organisiertheit ...* fordere. Das Kino stelle eine Synthese der Charakteristika und Verfahren der vorangegangenen Künste in einer neuen, höheren Phase dar. *Durch das Vorführen von Filmszenen und einzelnen Erscheinungen in ihrer Gesamtheit und Verbindung, gibt es nicht nur eine Vorstellung von diesen einzelnen Erscheinungen, sondern auch von ihrer Verbindung und Entwicklung. Es vernichtet das Landschaftsbild um des Landschaftsbildes willen, das Stilleben um des Stillebens willen ... Porträts sind außerhalb der Handlungen und der Massen wieder gegeben und daher nicht charakteristisch, Szenen des industriellen Aufbaus verwandeln sich im Gemälde zu Stilleben und Landschaftsbildern usw. Das Kino kann dagegen alles in einem Ganzen vereinen, weil sich im Film alles bewegt, sich alles in der Wechselwirkung und dialektischer Einheit entwickelt und damit die Vorstellung von etwas Gemeinsamen in der Gesamtheit wiedergegeben werden kann.*³⁷⁸

Das im Zusammenhang mit dem Typusporträt (III, 2 a) angesprochene Problem der bildenden Kunst, widersprüchlich ablaufende gesellschaftliche Prozesse im anschaulichen einzelnen (vgl. Anm. 301) einer isolierten Szene oder gar im Porträt nicht erfassen zu können, sollte nicht nur durch das neue Medium des Films überwunden werden. Auch die Wandmalerei könne in *lakonischen und ökonomischen Formen, die Hauptcharakteristika und die Haupteigenschaften des Gezeigten* herausarbeiten. Bei der Aufzählung

der progressiven Momente der Wandmalerei gegenüber der Tafelbild verwendet Michajlov Argumente, die verblüffend an sein Plädoyer für den Film erinnern. Das Wandbild kann die Fakten in ihrer Entwicklung darstellen, in ihrer logischen und dialektischen Verbindung zu anderen Erscheinungen. Ebenso wie der Film löst die Wandfreske das Problem der Massenrezeption der Kunst.³⁷⁹ Das Staffeleibild, das nur einen Moment wiedergibt, kann auch im Museum zusammen mit anderen Bildern keinen Zusammenhang darstellen. Das Wandbild im Klub dagegen zeigt *die Entwicklung eines gewissen Ereignisses folgerichtig und in vielen Momenten und stellt eine gewisse Verbindung her.*³⁸⁰

Im weiteren Verlauf der Diskussion wurde auf die mittelalterliche Freskenmalerei in den Kirchen hingewiesen, die es hervorragend verstanden habe, dem Kollektiv *Bilder und Formen* zu geben, die ihm verständlich sind und das Bewußtsein dieses Kollektivs in die gewünschte Richtung gelenkt habe. Mehr als alle Ausstellungen in Moskau nutzten Wandbilder in zu Klubs ausgebauten Kirchen auf dem Land. Hauptlösungen, die für viele Jahre Gültigkeit haben, könnten so ständig auf den Bauern, der in diesen Klub geht, einwirken.³⁸¹

Dem Vorwurf eines Teils der linken Kritik, Wandbilder seien anachronistisch, der Dynamik der Epoche entspreche es mehr, die Wände der öffentlichen Gebäude und Klubs für Plakate und Kinoleinwände zu nutzen, als eine Kunst für die „Ewigkeit“ zu schaffen³⁸², wurde entgegengehalten:

*Wenn die Feudalherren und Kirchenväter auf „Ewigkeit“ beharrten, so kann um so mehr das siegreiche Proletariat mit Recht darauf Anspruch erheben – ist es doch die letzte der gesellschaftlichen Klassen..., das seine monumentalen Gebäude errichtet... Die Größe des heutigen Tages liegt darin, daß wir schon nicht mehr Plakate an alte Gebäude kleben, sondern mit fester und ruhiger Überzeugung neue Arbeitspaläste hochziehen... Mit anderen Worten – wir sind dabei, den sowjetischen Aufbau zu verewigen, zu „monumentalisieren“, wie die proletarische Diktatur. Gerade Fresken mit ihrer „ewigen“ Technik, mit ihrer Malerei, die sich organisch in den Grund der Wand „hineinfrißt“, und nicht das vergängliche, papierene Plakat sind ein symbolischer Ausdruck vom endgültigen Sieg der Revolution.*³⁸³

Mit der Verselbständigung der Diktatur des Proletariats zur Diktatur des Apparates verwandeln sich die konstruktiven, argumentierenden Wandbilder in den dreißiger Jahren zur neobarocken Illusionsmalerei (vgl. Speisesaal des Kasaner Bahnhofs von Lansere, 1934), in der das sowjetische Proletariat sich in den exotischen Kostümen aller Nationalitäten des großen Sowjetvolkes selbst feiern darf. Diese Entwicklung gibt Max Raphael recht, wenn er in seiner Studie zum Sowjetpalais schreibt, daß solange die Diktatur des Proletariats am Bewußtsein der Notwendigkeit ihrer Selbstaufhebung festhält, sie nichts zu repräsentieren habe, während umgekehrt das Bedürfnis zur Repräsentation beweist, daß im Gegensatz zu diesem bloßen Übergangscharakter zur klassenlosen Gesellschaft sich eine Klasse verabsolutiert, sei es das Proletariat selbst, sei es eine andere Klasse, die sich im Laufe des geschichtlichen Prozesses mehr oder weniger parasitär gebildet hat.³⁸⁴

b) Monumentale Malerei nach den Prinzipien der AChR und der OST – Ein Vergleich

Auch in der AChR wurde, insbesondere unter dem Einfluß der OMAChR, die eine eigene Monumentalistensektion unterhielt (vgl. III, 1 a, Anm. 264), über das Wandbild diskutiert. Zwar machte die AChR einerseits Zugeständnisse an das neue Medium, wenn sie für das Wandbild *dialektische Entfaltung des Inhalts, synthetischen Charakter und eine Verallgemeinerung fordert, die das Bild von kleinen und zufälligen psychologischen Details befreit*³⁸⁵, hielt aber andererseits konsequent am abbildenden Prinzip fest gegen eine besonders von der Architektengruppe OSA vertretenen Tendenz, die jede Form von Darstellungen am Baukörper ablehnte. Nach den Vorstellungen der AChR sollte die Architektur vielmehr das Gehäuse einer Synthese der Künste, gleichsam der Grundstein für eine noch zu schaffende *monumentale, proletarische Kunst* sein.

Das größte ausgeführte Wandbild des AChR-Monumentalistenkollektivs (Vjasmenski, Gaponenko, Ivanov, Konnov, Mirlas, Nevežin, Nemov, Cirel'son) entstand 1930 für das Foyer im Klubhaus des Metallarbeiterverbandes, Moskau. (Zur sonstigen

Ausstattung des Klubs vgl. den Beitrag von Christian Borngräber.) Die bemalte Fläche betrug ca. 23 x 4,5 m einschließlich der holzgetäfelten Sockelzone.³⁸⁶

Sein Thema *Proletarier aller Länder vereinigt euch*, das über einer Tür in der rechten Hälfte des Bildes steht, erhebt den Anspruch, ein umfassendes Bild der Klassenkämpfe um 1930 zu geben. Um eine zentrale weiße Fläche mit der deutschen Inschrift: „Rotfront“ gruppieren sich Szenen aus dem Kapitalismus (links) und dem Sozialismus (rechts). Die antithetische Gegenüberstellung zweier prinzipiell gegensätzlicher Welten wird differenziert in den Szenen, die Kämpfe des Kapitals nach außen gegen die Völker der Kolonien und im Inneren mit dem aufständischen Proletariat zeigen. Den aktuellen Ereignissen von 1930 entsprechend spielen die deutschen Inschriften *Rotfront*, die Schupohelme und die Karikatur eines Sozialdemokraten, der zwischen den Beinen der sozialdemokratisch geführten Berliner Polizei auf die Arbeiter schießt, auf die Verhältnisse in der Weimarer Republik an.

Das dialektische, Widersprüche aufdeckende Prinzip sozialistischer Kunst hat nur auf der Seite des Kapitalismus ansatzweise Anwendung gefunden. Die rechte Seite der Wandmalerei, die der UdSSR gewidmet ist, sei, so bemängelt ein Kritiker, *zusammengestellt ohne die Aufdeckung solcher Hemmnisse des sozialistischen Aufbaus wie der Widerstand des Kulakentums, das Schädlingunwesen, der Bürokratismus.*³⁸⁷

Auch der ausführliche Bericht der iskusstvo v massy kritisiert das Fehlen des inneren Klassenkampfes in der UdSSR. Gezeigt werde nur die Unterschrift unter den sozialistischen Vertrag. Ohne Verbindung zu dieser Szene wird links daneben ein imposanter Einblick in eine Stahlgießerei gegeben. Im Bericht heißt es dazu: *Man kann die Masse nicht politisch orientieren, wenn man in irgendeinem Teil der Freske die Momente des Klassenkampfes und der inneren Schwierigkeiten des Aufbaus außer acht läßt.*³⁸⁸

Die sechs szenischen Gruppen werden nur sehr locker durch das Zentralthema – der Sieg des Komintern – zusammengehalten. Am besten sind noch die drei Szenen auf der kapitalistischen Seite der Welt miteinander verbunden. Der gleichzeitige Kampf des Kapitals gegen das Proletariat im Innern und gegen die sich erhebenden Kolonien wird von der Kirche in Gestalt eines Bischofs abgeseget. Die plakativ-satirischen Züge dieser extrem frontalen, achsensymmetrischen Gestalt stehen im Widerspruch zur plastischen Bewegtheit der Kolonialvölker. Dieses Nebeneinander verschiedener formaler Systeme, Plakatsatire, realistisch-psychologisierender und abstrahierender pathetischer Stil tadelt auch die zeitgenössische Kritik.³⁸⁹ Jede dieser Stilformen habe für den jeweiligen Darstellungsgegenstand eine gewisse Berechtigung, *aber das heißt noch nicht, daß sie vom Gesichtspunkt der Einheit der Gesamtfreske zulässig ist.*³⁹⁰

Teilweise bedingt durch den niedrigen, langgestreckten Raum, der im Bericht der iskusstvo v massy *der Fehlerhaftigkeit des Konstruktivismus* (in der Architektur, d. Verf.) angelastet wird³⁹¹, bekommt die Freske den Charakter eines erzählenden, von links nach rechts abzulesenden Bilderbogens, dessen Stationen Klassenkampf, Verbrüderung des internationalen Proletariats mit den sowjetischen Arbeitern und friedlicher sozialistischer Aufbau sind. Die Ablesbarkeit leidet unter der Tatsache, daß nur der mittlere Teil der Freske mit ausreichender Distanz betrachtet werden konnte³⁹² (vgl. das Foto mit dem Durchblick auf das Wandbild vom Hauptraum des Klubs aus, Abb. 148). Die Seitenflügel waren nur aus der unmittelbaren Nähe zu betrachten.

Großen Wert legte man auf einen operativen Gebrauch des Gemäldes, d. h. die übergreifende Thematik der Wandfreske sollte durch zusätzliches Material aktualisiert werden. In der Praxis sah das in etwa so aus: Vor den Sockel wurden spezielle Vitrinen mit politischen Nachrichten aufgestellt, je eine für die vier Hauptthemen der Freske. Die politische Nachricht sollte das synthetische Bild mit konkreten Tagesereignissen illustrieren. *Auf diese Weise*, heißt es im Kommentar der iskusstvo v massy, *können Literatur und Malerei in der proletarischen Kunst ihre Plätze tauschen: Nicht das Bild dient der Literatur als Illustration, sondern die Literatur wird zur Illustration des synthetischen, monumentalen Gemäldes.*³⁹³

Dejnekas Ölbild *Wer wen?*, 1932 (Abb. 147), hat, obwohl es ein relativ kleinformatiges Tafelbild ist, in der traditionellen Technik der Ölmalerei, Wandbildcharakter. Konsequenter als der AChR-Bilderbogen entwickelt Dejneka das Verfahren einer konstruktiven Darstellung, bei der das Bild als eine offene Montage von Formgebilden aufgebaut ist (vgl. I, 3 a, Anm. 95). Dejneka nutzt Metho-

den der Konstruktivisten für eine argumentierende Malerei, die radikal auf Illusionselemente verzichtet. Auf die zentrale Fläche der Fabriken und des braunen Feldes, die wie aus einem Flugzeug gesehen erscheint, montiert der Künstler orthogonal gesehene Szenenausschnitte aus der revolutionären Geschichte und Gegenwart der Sowjetunion. Die Realität imaginierende Einheit von Raum, Zeit und Ort ist aufgegeben worden zugunsten einer Montage verschiedener Bildfelder, die entsprechend der Argumentation des Künstlers angeordnet sind. Von links oben (Erstürmung des Winterpalais) wird das Auge des Betrachters über Bürgerkrieg, Agitator (dessen Arme auf die alte und die neue Stadt in seinem Rücken verweisen) in die Gegenwart gelenkt (Industrialisierung und Kollektivierung). Die in die Zukunft weisende Frau im Vordergrund rechts und die ihr folgenden Männer sind Bildzeichen für den auf der Basis der Industrialisierung und Kollektivierung zu beschreitenden Weg, dessen Ziel, der Sozialismus, noch unbestimmt und daher für den Künstler nicht darstellbar ist. Der Dialektik der Übergangsphase – nüchterne von der Technik beherrschte Gegenwart (Fabrikanlagen, dunkles Feld) und Antizipation künftigen Glücks, das von der optimistisch voranschreitenden und mit einem blauen Tuch winkenden Frau verkörpert wird – entspricht die dialektische Methode der Bildzeichen zu einer Argumentation montierenden, konstruktiven Malerei. Die Transparenz der formalen Mittel vermeidet jede illusionierende, unterschwellige Wirkung und zwingt so den Betrachter, sich auf die Argumentationsstruktur des Bildes einzulassen. Innerhalb dieser Struktur hat der Topos, winkende, lachende Frau, einen bestimmten Stellenwert, der sich aus dem Kontext der Bildaussage ergibt. Dagegen verselbständigt sich dieser Gestus auf S. M. Luppovs (AChR) Bild *Erste-Mai-Demonstration*, 1926 (Abb. 149), und wird zum patriotischen Rührstück auf F. Bogorodskijs Bild von 1938 *Für die Heimat* (Abb. 150).

Die Statik des konstruktiven Bildaufbaus durchbricht Dejnka durch den Wechsel der Aufnahmestanzungen (Totale aus der Vogelperspektive, Halbtotale, Großaufnahme) und der Blickwinkel (Untersicht, Aufsicht). Bei der Erläuterung des Programmes der OST (I, 3a) kam die Beeinflussung ihrer Malerei durch filmische und fotografische Techniken bereits kurz zur Sprache.³⁹⁴ Im Zusammenhang mit der Diskussion um die Wandmalerei ab Frühjahr 1928 (IV, 3a) war die Rede von der Übertragbarkeit einiger Prinzipien der Filmtechnik auf die Wandmalerei, die Dejnka im Ansatz hier realisiert. B. Kazanskij, ein zeitgenössischer sowjetischer Filmtheoretiker, ist dieser Parallele zwischen Malerei und Film im Gegensatz zur Fotografie systematisch nachgegangen. Die Malerei, die auf Grund ihrer Statik zu einer Summierung und Verallgemeinerung der Bewegung gezwungen ist, zeigt in ihrer traditionellen Form ein bestimmtes Moment in seinen Übergang zum folgenden (vgl. den Abschnitt II, 4b, Redende Malerei oder Bildargumentation). Sie zieht also zwei aufeinanderfolgende, sujetmäßig einander bedingende und zusammen einen Sinn gebende Momente der Handlung in ein Ganzes zusammen... In der Phantasie des Betrachters wird das Bild einer stattfindenden Handlung suggeriert. Dies unterscheidet die Malerei strukturell von der fotografischen Momentaufnahme, die nur einen Augenblick aus einem allgemeinen Bewegungsablauf fixiert, und bringt sie deutlich der Filmeinstellung nahe.

In seiner mehrschichtigen, montierenden Kompositionsweise benutzt Dejnka den Wechsel der Blickpunkte und Aufnahmestanzungen derart, daß das Gesichtsfeld des Betrachters bald erweitert, bald verengt, d. h. das Dargestellte bald nah heran geholt, bald in die Ferne gerückt wird und dadurch ein wesentliches Detail herausgehoben, dann die Aufmerksamkeit auf eine besondere Gruppe eingestellt wird usw.³⁹⁵

Damit sind wir bei unserem Ausgangspunkt, der Polemik gegen den Maler als Arrangeur seiner Objekte vor einer schönen Hintergrundstaffage (Abb. 2, Fotograf auf dem Boulevard) wieder angekommen. Die Alternative zu einer auf situative Ausschnitte der Realität fixierten Malerei ist in der Auseinandersetzung zwischen AChR und OST während der zwanziger Jahre deutlich geworden. Der Auftrag, dazu beizutragen, eine ganze Gesellschaft zu mobilisieren, die in wenigen Jahren den Übergang in das Industriezeitalter nachzuholen hatte, erforderte eine Kunst, die gesellschaftliche Zusammenhänge in ihrer Widersprüchlichkeit und ihrer Veränderbarkeit zur Anschauung bringt und nicht eine Illusionsmalerei, die Realität als normativ gesetzt, naturwüchsige Gewalt der Dinge suggeriert.

V. Das Ende der Klassenkämpfe – Ein Nachtrag

Die beiden folgenden Bildreihen illustrieren besser als Worte die Wende der Parteipolitik ab Mitte 1931, von der schon mehrmals in diesem Text die Rede war. Vorweg soll jedoch festgehalten werden, daß der ZK-Beschluß über die *Umgestaltung der literarisch-künstlerischen Organisationen* vom 23. April 1932³⁹⁶, nicht, wie es in der westlichen Literatur häufig mißverstanden wird, der Beginn einer staatlichen Kunstdiktatur zur rigorosen Unterdrückung freier künstlerischer Entfaltung war, sondern das administrativ verfügte Ende einer dogmatischen Politik der in RAPP (für die Literatur) und RAPCh vereinigten proletarischen Fraktionen der Künstlerverbände gegenüber den sogenannten bürgerlichen Mitläufern (vgl. III, 1 a). Der auf dem I. Schriftstellerkongreß 1934 als verbindliche Methode für die sowjetische Kunst deklarierte Begriff *Sozialistischer Realismus* wurde in Verbindung mit der späteren stalinistischen Kunstpolitik zu einer wichtigen Vokabel des Kalten Krieges.³⁹⁷ Die inzwischen veröffentlichten Dokumente zum I. Allunionskongreß der Schriftsteller³⁹⁸ bestätigen, wie es Gorki und andere Redner formulierten, daß der bisherigen Literaturreglementierung mit der Auflösung der RAPP der Boden entzogen worden sei. Das Ende der Kampagne gegen die sogenannten Mitläufer gab der Gründung des einheitlichen sowjetischen Schriftstellerverbandes die *Aura der Liberalität, und private und öffentliche Äußerungen bezeugen ein allgemeines Aufatmen*.³⁹⁹ Gerade die Unbestimmtheit des Begriffs *Sozialistischer Realismus*, die noch heute den sowjetischen Kunstwissenschaftlern zu schaffen macht, seine unspezifizierte, pauschale Übertragung von der Literatur auf die bildenden Künste, wurde von vielen Künstlern als unverhoffter Spielraum begriffen.

An die Stelle des Klassenkampfes an der Kunstfront (gegen Naturalismus und Formalismus) trat jedoch bald eine schleichende Entpolitisierung der Kunst. Aufgabe der Kunst war es, künftig den harmonischen Zustand einer klassenlosen Gesellschaft zu repräsentieren (vgl. III, 2c, Widerspiegelung oder Modell?). Profitiert haben von dieser Entwicklung die Opportunisten unter den Künstlern, die vom Staat wohlversorgt in eigenen Atelierhäusern neben einer offiziellen Staatskunst (Stalinporträts, Bildnisse von Kommandeuren privat und auf Manöver etc.) nach Lust und Laune Stilleben, Landschaften, Porträts usw. malen konnten. Ausgeklammert blieb weitgehend die Produktionssphäre, sieht man einmal von den wenigen anekdotenhaften Schilderungen am Arbeitsplatz ab.

Den Mangel im Alltag, von dem nicht gesprochen werden durfte, kompensierte die Kunst, indem sie den Sozialismus als gigantisches Warenlager feierte, gekrönt von der Vision des Himmlichen Jerusalem (vgl. Abb. 151, 152, 153) oder im Stil holländischer Stilleben rares Gemüse (Abb. 154) und dampfende Speisen von appetitlicher Hand servieren ließ (Abb. 155).

Führer, Lehrer, Freund

Unter dem Bildtitel *Führer, Lehrer, Freund* (Abb. 166) können die Bilder Lenins auf der Tribüne, Stalins und Gorkis (Abb. 156 bis 167) zusammengefaßt werden. Besonders die Leninbilder zeigen deutlich den Prozeß der Isolierung des Führers von der Masse im Genre der Tribüendarstellungen. Anfang der zwanziger Jahre noch als Pappfigur im Demonstrationzug mitgetragen (Abb. 156), entschwindet er allmählich über der amorphen Masse in den Wolken. (Abb. 159, 160) Der Gestus einer autoritären Revolution von oben schlägt sich selbst in so harmlosen Themen wie *Gorki unter den Arbeiterkorrespondenten* (Abb. 164, 165) ästhetisch nieder.

Das Foto von A. Šajchet bezeugt, daß I. I. Brodskij die Szenerie nicht ästhetisch überhöht hat. Der gebannte Blick der sprachlosen Masse auf den Lehrer, in der Bildproduktion um 1929 noch die Ausnahme, wird in den dreißiger Jahren zum bestimmenden Moment in der Darstellung des Verhältnisses von ‚Avantgarde‘ und Massen. Die Fotomontage von G. Klucis (Abb. 167), die nicht malerisch harmonisieren und glätten kann, enthüllt den Bruch, der in den dreißiger Jahren nach dem Ende der Klassenkämpfe und der Masseninitiativen des I. Fünfjahrplans zwischen der Führung und den Massen eingetreten war, bis zur Groteske.

Anmerkungen

- ¹ Th. W. Adorno in seiner 1934 veröffentlichten Aphorismensammlung *Dämmerung*.
- ² J. Laz'jan, Die Beschlüsse des XV. Parteitag und die zeitgenössische Literatur, in: *Oktjabr'*, 3, 1928, S. 245–258, zitiert nach K. Eimermacher, *Dokumente zur sowjetischen Literaturpolitik 1917–1932*, Stuttgart 1972, S. 355.
- ³ Ebda., S. 360.
- ⁴ Narodnyj kommissariat proweščeniija – Volkskommissariat für Volksaufklärung. Vgl. Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Proweščeniija*.
- ⁵ Vgl. zur militarisierten Kulturterminologie seit der Ablösung Lunačarskij's durch den ehemaligen Militär Bubnov, 1929, G. Erlers Beitrag über den Kulturfeldzug.
- ⁶ Lunačarskij, *Kultur-Revolution*, in: *Das neue Rußland* vom 4. 9. 1928, S. 7.
- ⁷ Künstlergewerkschaft.
- ⁸ Ignac Chvojnik, *Izobrazitelne iskusstva, Itogi vsesozujnoj konferencii chudožnikov* (Die bildenden Künste, Ergebnisse der Allunionskonferenz der Künstler), in: *Iskusstvo* (Kunst), H. 3–4, 1929, S. 166.
- ⁹ *O massovoj chudožestvennoj rabote* (über die künstlerische Massenarbeit), *Pravda*, 11. 11. 1929, Redaktionsartikel, zitiert nach I. Maca, *Sovetskoe iskusstvo za 15 let*, M. 1933, S. 414.
- ¹⁰ I. Maca, *Puťizjo* (Wege der bildenden Kunst), in: *Literatura iskusstvo* (Literatur und Kunst), H. 1, 1930, S. 29f.
- ¹¹ A. Kurella, Mitbegründer der Gruppe *Oktjabr'* (vgl. Beitrag H. Gassner), war nach Rückkehr aus der S.U. in die DDR einer der Initiatoren des Bitterfelder Weges. Distanzierte sich später von seiner kunstpölitischen Position der zwanziger Jahre.
- ¹² Vgl. Anm. 42.
- ¹³ A. Kurella, *O losunge proletarskoe iskusstvo* (Über die Losung „Proletarische Kunst“), in: *Položenie sovremennogo iskusstva v SSSR i aktual'nie zadači chudožnikov* (Die Lage der modernen Kunst in der UdSSR und die aktuellen Aufgaben der Künstler), Disput der Sektion Literatur und Kunst der Kommunistischen Akademie, Moskau 1928, S. 46f.
- ¹⁴ Diese Pose wählte der Künstler mit Vorliebe für seine Modelle. Vgl. Fedor Bogorodskij, *Avtomografija*, M. 1928.
- ¹⁵ Vgl. sein Selbstbildnis *Bratiska*, 1932, Öl, auf dem er im Kostüm der revolutionären Matrosen posiert. In Deutschland reißt sich fast zur gleichen Zeit der zur Asso gehörende Künstler K. Querner in die erste Reihe seiner *Demonstration*, 1930, Öl, ein.
- ¹⁶ *Daišo* heißt soviel wie vorwärts, packts an etc. Die Zeitschrift erschien 1929 für ein Jahr.
- ¹⁷ Vgl. den Beitrag Bauermeister-Paetz/Wetzels, dort werden gesellschaftskritische Bilder wie *Ins neue Leben* (Abb. 38), 1926, besprochen.
- ¹⁸ A. Kurella, *O losunge proletarskoe iskusstvo*, a.a.O., S. 47.
- ¹⁹ S. Tret'jakov, *Die Arbeit des Schriftstellers*, hrsg. von Heiner Boehncke, Reinbek 1972, Seite 12.
- ²⁰ Vgl. zur NÖP Gert Meyer, *Studien zur sozialökonomischen Entwicklung Sowjetrußlands 1921–1923*, Köln 1974.
- ²¹ Parallel dazu wurde auch der Kultursektor auf das Prinzip der wirtschaftlichen Rechnungsführung umgestellt (chrozrašet), vgl. G. Meyer, a.a.O., S. 293.
- ²² *The defeated social forces which now re-merged to make their compromise which the new revolutionary order and insensibly to modify its course, were also national forces reasserting the validity of a native tradition against the influx of foreign influences...* (E. H. Carr, *Socialism in one country*, vol. 1, London 1970, S. 18.)
- ²³ „It is not the non-Russian revolutionaries, who govern the Russian revolution, but the Russian revolution, which governs the non-Russian revolutionaries...“ (Utryalov, Führer einer Emigrantengruppe, die im Juli 1921 in Prag eine Essaysammlung herausbrachte, die die Aussöhnung der Emigranten mit dem Sowjetregime auf der Grundlage der NEP zum Thema hatte. In: *Smena vešt* (Neuorientierung), Prag 1922, S. 68; zitiert nach E. H. Carr, *Socialism in one country*, vol. 1, a.a.O., S. 68, Anm. 1. „Allein Stalin wuchs in einer Erziehungstradition auf, die vom westlichen Leben und Denken nicht nur verschieden war, sondern diese bewußt zurückwies. Der Marxismus der älteren Bolschewiken beinhaltete eine unbewußte Assimilierung der westlichen Kulturgrundlagen, aus denen der Marxismus hervorgegangen war. Die fundamentalen Voraussetzungen der Aufklärung wurden nie in Frage gestellt.“ (Carr, *Socialism in one country*, a.a.O., zitiert nach Coletti, zur Stalin-Frage, Berlin [West], S. 28.)
- ²⁴ Zu Pilyajks Roman *Das nackte Jahr* heißt es in der *Geschichte der russischen Sowjetliteratur 1919–1941* (Berlin [DDR] 1973, S. 79): *Rußland erscheint in seinem Buch als ein unbezwingliches Meer bauerlich-mittelalterlicher Rückständigkeit... Die Oktoberrevolution erscheint nicht als Akt der Weltgeschichte, sondern als rein russische Angelegenheit.*
- ²⁵ Trockij, *Literatur und Revolution*, Wien 1924, Berlin 1968, S. 43. *Eine Revolution, die bloß stürmisch, bloß katastrophisch wäre, hätten sie letzten Endes anerkannt.* a.a.O., S. 56.
- ²⁶ Zum sogenannten „Skithismus“ und der „euroasiatischen Bewegung“ unter den russischen Intellektuellen, vgl. E. H. Carr, *Socialism in one country*, a.a.O., S. 71–73.
- ²⁷ Trockij, *Literatur und Revolution*, a.a.O., S. 47.
- ²⁸ Tret'jakov, *Die Arbeit des Schriftstellers*, a.a.O., S. 12.
- ²⁹ S. Kaplanova, B. M. Kustodiev, Leningrad 1971.
- ³⁰ Rethels Zyklus *Auch ein Totentanz* (6 Holzschnitte), in der Volksausgabe auf einem Bogen „Ein Totentanz aus dem Jahre 1848“ genannt, entstand mit großer Wahrscheinlichkeit im Frühjahr 1849. (Vgl. zur Frage der Datierung: Josef Ponten, A. R., Stuttgart und Leipzig 1911, S. XLVIII f. und Karl Koetschau, A. R. *Kunst vor dem Hintergrund der Historienmalerei seiner Zeit*, Düsseldorf 1929, Seite 221.)
- ³¹ Entfällt.
- ³² Zur literarischen Strömung des Kosmismus zu Beginn der zwanziger Jahre vgl. Trockij, *Literatur und Revolution*, a.a.O., S. 143f.
- ³³ Vhuchtemas, *Vysšie gosdarstvennyje chudožestvenno-techničeskie masterskie* (Höhere Staatliche Künstlerisch-technische Werkstätten), vgl. H.-J. Drenenberg, Die sowjetische Politik auf dem Gebiet der bildenden Kunst von 1917–1934, Berlin 1972, S. 177f.
- ³⁴ Vgl. dazu L. M. Chlebnikov, *Das Ringen der Realisten mit den Futuristen in den Vhuchtemas, Neue Materialien*, in: Lunačarskij und Lenin, Moskau 1971, S. 705ff.
- ³⁵ *Nove obbestvo živopiscev*. Zu ihren Mitgliedern gehörten u. a. Fjažskij, A. M. Njurenberg, S. J. Adlivankin, A. M. Gluskin, M. S. Peruzki. Einige gingen in die OST, andere wie Fjažskij schlossen sich der AchRR an. Erste Ausstellung 1922, zerfiel 1924. Vgl. V. M. Lobanov, *Chudožestvennii gruppirovki za poslednie 25 let* (Künstlerische Gruppierungen der letzten 25 Jahre), hrsg. vom AchRR-Verlag, M. 1930, S. 106–109.
- ³⁶ Von einer ähnlichen Reaktion deutscher Kunststudenten berichtete die FAZ am 5. 1. 1977, S. 17: In einer deutschen Kunstakademie verließen im letzten Jahr Studenten die Klassen ihrer Lehrer und versuchten im benachbarten Museum, die alten Meister zu kopieren.
- ³⁷ Programmplattform der NOZ, in: I. Maca, *sovetskoe iskusstvo za 15 let*, a.a.O., S. 308ff.
- ³⁸ 1921 von Absolventen der Moskauer Vhuchtemas gegründet. 1924–1926 durch ehemalige Mitglieder der Gruppe NOZ und Moskovieke živopisce erweitert. 1926 schloß sich der Moskauer Teil der Gruppe Karo-Bube (Cezannisten) an. Vorsitzender: Sokolov-Skalja. Vgl. Lobanov, a.a.O., S. 109 bis 113. D. Sarabjanov, *Robert Falk*, Dresden 1974.
- ³⁹ *Bytije var wohl in der historischen Abfolge der Nachahre der Gruppe Karo-Bube, aber sagte sich in der Folgezeit von deren rein formaler Einstellung zu den Dingen los.* Katalog der 5. Ausstellung der Bytije, 1927, zitiert nach Kunst und Literatur, 4, 1967, S. 417.
- ⁴⁰ Katalogvorwort zur 5. Ausstellung 1927, a.a.O., S. 418.
- ⁴¹ *Mir iskusstva* (Welt der Kunst) wandte sich mit ihrer ersten Ausstellung am 25. 1. 1898 gegen die nationalrussische Enge der Wanderer und öffnete sich westeuropäischen künstlerischen Einflüssen. Nahm zwischen 1921/22 bis 1924 Ausstellungstätigkeit wieder auf. Vgl. Drenenberg, a.a.O., S. 39. Daneben belebte sich 1922/23 wieder der Verband russischer Künstler (Sojuz russkich chudožnikov). Vgl. Drenenberg, a.a.O., S. 44.
- ⁴² *Rundherum hingen an den Wänden kräftig bunte Stilleben... mit grünen Farbflächen. Auf den Bildern trugen kräftige nackte Jünglinge und Mädchen inmitten riesiger Blumen große Früchte, das Symbol des Überflusses...* (Aus der Geschichte der Sowjetkunst, Kunst und Literatur 4, 1967, S. 759.) Im Auftrag einer Kaserne wurde ein Bild mit nackten Jünglingen und Mädchen, die auf ihren
- Schultern mächtige Bündel Weintrauben, Apfel und Birnen tragen, angefertigt. *Unserer Idee nach sollten diese Bilder des Goldenen Zeitalters die Rotarmisten zum Kampf gegen die Feinde begeistern!* (Ebenda S. 754. Vgl. zu Maškov, G. Arbuzov und V. Puškarjov, I. Maškov, Leningrad, o. J.
- ⁴³ P. Lebedev, *Aus der Geschichte der sowjetischen Kunst*, S. 760.
- ⁴⁴ Genossenschaft zur Veranstaltung von Wanderausstellungen. Zur Geschichte der Peredvižniki vgl. Vladimir Fiala, *Die russische realistische Malerei des 19. Jahrhunderts*, Prag 1953 (dt.); Dietrich Geyer, *Zur Bewertung der realistischen Malerei Rußlands in der sowjetischen Kunswissenschaft*, in: *Jahrbücher für Geschichte Osteuropas*, Band 7, 1959; Kat. *Russischer Realismus 1850 bis 1900*, Staatliche Kunsthalle Baden-Baden 1972/73, Kat. *Peredvižniki „Wandmaler“*, Österreichische Galerie im Oberen Belvedere in Wien, 1976; Kat. *Russische realistische Malerei 1860 bis 1890*, Staatliche Museen zu Berlin/DDR 1976. Die 48. und letzte Ausstellung der Peredvižniki fand 1923 statt.
- ⁴⁵ Deklaration der Genossenschaft zur Veranstaltung von Wanderausstellungen vom 20. Februar 1922, in: U. Kuhirt, *Dokumente zur sowjetischen Kulturpolitik*, Berlin/DDR 1977, Dokument Nr. 25.
- ⁴⁶ Entfällt.
- ⁴⁷ Das Gründungsmitglied der AchRR und dessen zeitweiliger Sekretär, E. Kacman, berichtet über diese Diskussion: *Der Stab der Künstler, die bisher auf die Bezeichnung „Linke“ beharrten, war vollständig vertreten: Šterenbergo, O. Brik, Majakovskij... Zugegen waren Kassatkin mit den Wanderausstellern... Auch der Dichter Sergej Gorodeckij war da und hat gesprochen. Er hatte den Wanderausstellern geholfen, eine Erklärung abzufassen... Zitiert nach Nyota Thun, *Das erste Jahrzehnt, Literatur und Kulturrevolution in der Sowjetunion*, Berlin/DDR 1973, S. 157.*
- ⁴⁸ Zu den Narodniki (Volkstümlern) vgl. E. H. Carr, *The Bolshevik Revolution*, Vol. 1, S. 19f.; ders., *The Bolshevik Revolution*, Vol. 2, S. 384ff.; B. Rabehl, *Zur Methode der revolutionären Realpolitik des Leninismus*, in: *Lenin. Revolution und Politik*, Frankfurt/Main 1970, S. 63, 71 ff. Vgl. zum Thema auch Pepins Bild, *Die Verhaftung des Propagandisten*, 1880–1892, Öl, 35 x 54,5, GTG.
- ⁴⁹ Über Tret'jakovs demonstrative Abneigung, Mitglieder der Zarenfamilie und andere Würdenträger des autokratischen Staates persönlich zu empfangen, vgl. Nikolaj A. Mudrogl, *Ein Leben für die Tret'jakov-Galerie, Erinnerungen*, 1973, S. 23 und 37.
- ⁵⁰ Vgl. Mudrogl, a.a.O., S. 131, Anm. 44, S. 68, Anm. 83. Mudrogl überliefert Tret'jakovs Äußerung: *Ich sammle für das Volk, ich muß die Meinung des Volkes wissen*; a.a.O., S. 24.
- ⁵¹ Mudrogl berichtet über den Mut Tret'jakovs, systemkritische Bilder auszustellen; a.a.O., S. 41 f., 51, 42.
- ⁵² N. Znamenskij, *Ideologische Schädlingstätigkeit unter dem Nebelschleier pseudomarxistischer Phraseologie*, in: *Iskusstvo v massy* (Kunst in die Massen, Zeitschrift der AchRR von 1929 bis 1930), 7, 1930, S. 18. Trockij bezeichnete das künstlerische Schaffen der Popučiki (Mitläufer) (vgl. Anm. 54), zu denen er auch die AchRR rechnet, als *eine Art neues sowjetisches Volkstum der früheren Narodniki ohne die Tradition der alten Narodniki und einsteilend auch ohne politische Perspektive*. (Literatur und Revolution, a.a.O., S. 40.) Vgl. dagegen Lunačarskij's Äußerung über die Wanderer, in: Nikiforov, *Geschichte der sowjetischen Malerei*, Berlin/DDR 1953, S. 26.
- ⁵³ S. Gorodeckij, *Die 47. Wanderausstellung*, in: Kuhirt, a.a.O., Dokument Nr. 26.
- ⁵⁴ Der ursprüngliche Name der Vereinigung lautete: *Assoziation der Maler zum Studium des revolutionären Lebens der Gegenwart*. Vgl. P. Lebedev, *Aus der Geschichte der sowjetischen Kunst*, a.a.O., S. 570.
- ⁵⁵ Deklaration der AchRR, zitiert nach *Kunst und Literatur*, 5, 1967, S. 527. Vgl. zur AchRR auch *Kunst und Literatur* 6, 1967, S. 632–645; V. Knjazeva, *AchRR*, Leningrad 1967; *AchRR*, Sammelband mit Aufsätzen, Dokumenten und Erinnerungen, Hrsg. von J. M. Gronskij und V. N. Perefman, M. 1973.
- ⁵⁶ Der Begriff *Popučiki* (Mitläufer) geht auf Trockij zurück, der in seinem 1924 erschienenen Buch *Literatur und Revolution* von den künstlerischen Mitläufern der Revolution (S. 41) spricht, ein Terminus, der von nun an für die Kennzeichnung parteiloser Künstler und nicht-proletarischer Künstlergruppen angewandt wurde. Trockij's Charakterisierung in *Literatur und Revolution* trifft in vielen Punkten auch auf die AchRR zu, obwohl diese sich selbst als potentielle Vorhut der proletarischen Künstlergruppen begriff: *Sie (die Mitläufer) werden erst dann Künstler der Revolution, wenn sie in der Lage sind, sie (die Revolution, d. Verf.) in ihrer Ganzheit zu erfassen, ihre Niederlagen als Stufen zum Siege zu bewerten, wenn (sie) in die Planmäßigkeit ihrer Rückzüge eintreten (werden).* (S. 55.)
- ⁵⁷ Den Vorwurf des Fotonaturalismus erhob auch Lunačarskij bereits 1924 gegenüber der AchRR, obwohl er sonst ihr gegenüber eher wohlwollend urteilte: *Das ist nicht revolutionär-proletarische, nicht schöpferische Arbeit, das sind einfach ausgepinselte Fotobilder der wirklichen Produktion.* (Deutsche Kunstausstellung 1924, in: *Die Revolution und die Kunst*, Dresden 1962, S. 96.) Die Bilder der AchRR sind bloß ein Stück mit Figuren belebter Natur, die im Sinne eines Farbenfotos... genommen ist. (Ausstellung revolutionärer Kunst des Westens, 1926, a.a.O., S. 105.)
- ⁵⁸ A. Kurella, *Ot „Iskusstva reļjucionno Rosii“ k proletarskumu iskusstvu* (Von der „Kunst des revolutionären Rußland“ zur proletarischen Kunst), in: *Revolutia i kultura*, Nr. 6, 1928, S. 37.
- ⁵⁹ Entfällt.
- ⁶⁰ M. Rejsner, *Stare i novoe* (Altes und Neues), in: *Krasnaja nov'*, Nr. 2, 1922, S. 284.
- ⁶¹ Lunačarskij, zitiert nach N. Thun, a.a.O., S. 148.
- ⁶² S. Tret'jakov, *Woher und wohin?*, in: *LEF* (Linke Front der Künste) Nr. 1, 1923, zitiert nach *Ästhetik und Kommunikation* 4, 1971, S. 80.
- ⁶³ Rundbrief des Zentralrates der AchRR an die Filialen vom 1. Mai 1924, zitiert nach *Kunst und Literatur*, H. 5, 1967, S. 528.
- ⁶⁴ Vgl. den Beitrag von G. Erlers, den Abschnitt *Die Schwäche des Sozialismus auf dem Dorf*, vgl. G. Meyer, a.a.O.
- ⁶⁵ P. Lebedev, *Aus der Geschichte...* a.a.O., S. 585.
- ⁶⁶ Ebenda. Wie populär Čepcovs Bild war, geht aus der Tatsache hervor, daß der proletarische Dichter Demjan Bedyj dazu ein Gedicht verfaßt hat: *Seht dort die Sitzung der Dorfparteizelle auf der Bühne an der Wand die Bank, auf der Bank vier einfache Männer, / der Redner, ein gewöhnlicher Mensch tritt auf, / mag sein, er ist nicht gewandt im Reden, / mag sein, er ist ein Schwätzer, / aber dies unendlich Heimische, / aber dies rührend Ergreifende!* Zitiert nach Irmitraud Thierse, *Darüber die OST, Diplomarbeit an der Humboldt-Universität zu Berlin*, 1975, Man. S. 68.
- ⁶⁷ Vgl. zum Begriff Genremalerei Ute Immel, *Die deutsche Genremalerei im 19. Jahrhundert*, Heidelberg 1967, Diss., S. 12–21.
- ⁶⁸ R. S. Kaufmann, *Sovetskaja tematičeskaja kartina 1917–1941* (Das sowjetische thematische Bild), Moskau 1951, S. 66.
- ⁶⁹ Aus dem Französischen stammender Terminus für einen im Vordergrund des Bildes stehenden Gegenstand, der eine größere Tiefenwirkung erzeugen soll.
- ⁷⁰ A. Kurella, *Chudožestvennaja reakcija pod maskoj „geričeskogo realizma“* (Die künstlerische Reaktion unter der Maske des „heldenhaften Realismus“), in: *Revolutia i kultura*, 2, 1926, Seite 375.
- ⁷¹ Pavel Novickij, *Ob AchRR – Bolšoj vopros* (Zur AchRR – eine große Frage), in: *sovetskoe iskusstvo*, Nr. 6, Juni 1926, S. 37. Novickij war Leiter der Moskauer Vhuchtemas. Er wurde vom Sekretär der AchRR, Kacman, 1929 heftig angegriffen: Die Vhuchtemas seien zu 90% schädlich für die Studenten, dort würden sie durch Exotik und Unsinn vergiftet.
- ⁷² Zum Verhältnis operativ-repräsentierend vgl. H. Gassner/E. Gillen, *Operativer und repräsentativer Realismus, Bemerkungen zur Massenkunst in der Sowjetunion 1927–1932*, in: *Kritische Berichte* 5/6, 1975, S. 32 ff.
- ⁷³ I. Maca, *Položenie sovremennogo iskusstva v SSSR i aktual'nie zadači chudožnikov* (Die Lage der modernen Kunst in der UdSSR und die aktuellen Aufgaben der Künstler), in: *Iskusstvo SSSR i zadači chudožnikov disput*, M. 1928, S. 24.
- ⁷⁴ Ebenda.
- ⁷⁵ *1-ja diskussionnaja vystavka ob'edinenij aktivnogo revolucionnogo iskusstva*. Vgl. *Vystavki sovetskogo izobrazitel'no iskusstva. Spravočnik*, tom I (Ausstellungen der sowjetischen bildenden Kunst, Überblick), M. 1967, S. 115.
- ⁷⁶ *Institut chudožestvennoj kul'tury*. Vgl. zur Geschichte des Instituts D. Sarab'janov, *Aleksej V. Babičev*, M. 1974, S. 82 ff.; vgl. Irmitraud Thierse, *Das Programm der OST, Diplomarbeit an der Humboldt-Universität zu Berlin*, 1975, Man. S. 18f.; vgl. Drenenberg, a.a.O., Anm. 33.
- ⁷⁷ D. Sarab'janov, A. V. Babičev, a.a.O., S. 82 ff. Am INCHUK wurde eine Gruppe für objektive Analyse organisiert, die damit beauftragt wurde, ... das Problem der Form zu bearbeiten und exakte Methoden der Forschung zu suchen...

⁷⁶ An der Staatsakademie der Kunstwissenschaften (Gosudarstvennaja Akademija Chudožestvennyh Nauk = GANCH) arbeiten in den zwanziger Jahren Kunsthistoriker, Psychologen und Physiker über Form- und Wahrnehmungsgesetze.

⁷⁷ Stankovismus leitet sich vom russischen Wort *stanok* ab, das Werkzeugmaschine, Gerüst, Gestell bedeutet. Mit dem Terminus *stankovaja živopis* bezeichnet die russische Sprache deutlicher als andere Sprachen die Malerei als selbständige Gattung gegenüber der Wandmalerei etc. In den sogenannten Stankovismus-Debatten der zwanziger Jahre bezeichnet der Begriff allerdings allgemeiner die Kunst in der Form des in sich geschlossenen harmonischen Werkes als Ausdruck einer bürgerlichen Ideologie.

⁷⁸ Vgl. Kat. der 1. Diskussionsausstellung. Zitiert nach Maca, *Sovetskoe iskusstvo za 15 let*, a.a.O., S. 316.

⁷⁹ *Proizvodstvenniki*.

⁸⁰ B. Arvatov, *Die Kunst im System der proletarischen Kultur*, in: *Kunst und Produktion*, hrsg. und übersetzt von Hans Günther und Karla Hielscher, München 1972, S. 33.

⁸¹ N. Tarabukin, *La dernière table*, hrsg. von A. Nakov, Paris 1972.

⁸² Kat. der 1. Diskussionsausstellung, zitiert nach Maca, a.a.O., S. 316.

⁸³ Zur Gruppe *Elektroorganismus*, wie diese Künstler sich vor der 1. Diskussionsausstellung nannten, vgl. V. I. Kostin (Hrsg.), *Kliment Redko, Dnevnik vospominanija staty, Sostavitel' i avtar vstupitel'noj staty*, M. 1974.

⁸⁴ Kat. der 1. Diskussionsausstellung, zitiert nach Maca, a.a.O., S. 316.

^{85a} Als Cezannisten wurden in den zwanziger Jahren die Künstler der Gruppe *Karo-Bube* bezeichnet.

⁸⁵ 1. In der Epoche des Sozialismus müssen die aktiven Kräfte der Kunst an diesem Aufbau mitwirken als ein Faktor der Kulturrevolution auf dem Gebiet der Umgestaltung und Formierung einer neuen Lebensweise bei der Errichtung einer sozialistischen Kultur.

2. Auf Grund der Ansicht, daß nur eine Kunst von hoher Qualität sich solche Aufgaben stellen kann, müssen unter den Bedingungen der gegenwärtigen Entwicklung der Kunst die Grundlinien für die Arbeit im Bereich der bildenden Künste fixiert werden. Dazu gehören:

a) Verzicht auf Abstraktheit und Peredviznikum im Sujet;

b) Verzicht auf das Skizzenhafte als Erscheinung getarnten Dilettantismus;

c) Verzicht auf den Pseudocézannismus, der die Disziplin der Form, der Zeichnung und der Farbe zersetzt;

d) revolutionäre Modernität (Zeitgemäßheit) und Klarheit in der Wahl des Sujets;

e) Streben nach absoluter Meisterschaft auf dem Gebiet der gegenständlichen Staffeleimalei, der Zeichnung und der Plastik im Prozeß der Weiterentwicklung der formalen Errungenschaften der letzten Jahre;

f) Streben nach vollendetem Bild;

g) Orientierung auf die künstlerische Jugend.

Die Plattform wurde laut Angabe bei Maca (a.a.O., S. 575) erst im September 1929 registriert, muß aber bereits aus dem Jahr 1924 stammen. In Heft 9 des *Kunstblatts* aus dem Jahr 1924 heißt es unter der Überschrift *Notizen: Die Hauptpunkte des Programms, zu welchem der OST sich bekennt, lauten: Streben nach absoluter Meisterschaft in der Tafelmalei, Zeichnung, basierend auf den formalen Errungenschaften der letzten Jahre; Abkehr vom Skizzenhaften im Bilde als einer Erscheinung maskierten Dilettantismus und Streben nach Vollendung jeden Werks; ... Revolutionäre Gegenwart und Klarheit in der Wahl der Themen und Abkehr vom Abstrakten ... usw.* Offensichtlich muß dem Berichtsteller E. das Programm bereits zu diesem Zeitpunkt schriftlich vorgelegen haben. Auch Lučiškin bestätigte im Gespräch, daß bereits im Herbst 1924 das Programm der OST diskutiert wurde.

⁸⁶ OST = *Obščestvo stankovistov*. Meist übersetzt als *Gesellschaft der Tafelmaler* (so z. B. in: *Aus der Geschichte der sowjetischen bildenden Kunst. Dokumente und Erinnerungen*, in: *S. B. und Literatur, Sowjetwissenschaft, Zeitschrift zur Verbreitung sowjetischer Erfahrungen*, H. 8, 1967, S. 853). Ablehnung der Abstraktheit und das programmatische Bekenntnis zur Tafelmalei war gegen die apodiktische Anti-Kunst-Position der Konstruktivisten gerichtet, die mit drei Gruppen auf der Diskussionsausstellung vertreten waren: *Den Konstruktivisten, der ersten Arbeiter-Gruppe der Konstruktivisten und der ersten Arbeiterorganisation der Künstler*. Die Erste Arbeitergruppe der Konstruktivisten forderte beispielsweise in ihrem Katalogbeitrag: *Es gibt hier keine Rückkehr an die Seite der Kunst, keinen Rückzug von den durch die erste Arbeitergruppe der Konstruktivisten eingenommenen Positionen, die bereits 1920 die Parole geprägt hat: „Wir erklären einen kompromißlosen Krieg der Kunst.“* (Maca, a.a.O., S. 316.) Zu den Gründungsmitgliedern gehören u. a.: Jurij Pavlovič **Annenkov**, (1889–1974); Petr Vladimirovič **Vil'jams** (1902–1947); Konstantin Aleksandrovič **Vjalov** (1900); Andrej Dimitrievič **Goščarov** (1903); Aleksander Aleksandrovič **Dejneka** (1899–1969); Nikolaj Fedorovič **Denisovskij** (1901); Aleksander Arkad'evič **Labas** (1900); Jurij Ivanovič **Pimenov** (1903); Jurij Aleksandrovič **Merkulov** (1901); David Petrovič **Šterenberg** (1881 bis 1948).

Neben der Beteiligung an den großen thematischen Ausstellungen, die im wesentlichen von der AChRR dominiert wurden, organisierte die OST vier Einzelausstellungen in den Jahren 1925 bis 1928.

1. Ausstellung der OST: Eröffnung 1925 in Moskau; 20 Künstler mit 200 Werken nahmen teil. Katalog, Moskau 1925 (ohne Illustrationen). Vgl. *Ausstellungen der sowjetischen bildenden Kunst*, a.a.O., S. 153. F. Roginskaja, *Ausstellung der OST, Pravda*, 12. Mai 1925.

2. Ausstellung der Moskauer Gesellschaft der Künstler – Stankovisten (OST): Eröffnung am 3. Mai 1926 in Moskau im Staatlichen Zentralmuseum (Rotz Platz), 26 Künstler mit 280 Werken nahmen teil. Katalog hrsg. von der Künstlerischen Abteilung (Glavnauki) des Narkompros (NKP), Moskau 1926 (illustriert). Vgl. *Ausstellungen ...*, a.a.O., S. 179. Tugend'hold, OST, *Isvestija*, 16. 5. 1926; F. Roginskaja, *Zweite Ausstellung der OST, Pravda*, 25. 5. 1926.

3. Ausstellung der Bilder, Zeichnungen, Skulpturen der Moskauer Gesellschaft der Künstler-Stankovisten (OST): Eröffnung am 3. April 1927 in Moskau im Museum für Malkultur, 29 Künstler mit 254 Werken der Malerei, Grafik und Plastik nahmen teil. Katalog hrsg. von der Glavnauka NKP, Moskau 1927 (illustriert). Vgl. *Ausstellungen ...*, a.a.O., S. 205. F. Roginskaja, *Dritte Ausstellung der OST, Pravda*, 13. 4. 1927.

4. Ausstellung der Bilder, Zeichnungen und Plastik der OST: Eröffnung am 28. Mai 1928 in Moskau im Museum für Malkultur, 28 Künstler mit 242 Werken nahmen teil. Katalog, hrsg. vom Museum für Malkultur, Moskau 1928. Vgl. *Ausstellungen ...*, a.a.O., S. 254f. F. Roginskaja, *Vierte Ausstellung der OST, Isvestija*, 6. Mai 1928; Tugend'hold, *Vierte Ausstellung der OST, Pravda*, 16. Mai 1928. Vgl. Zur Geschichte der OST auch Monografie von V. Kostin, OST, Leningrad 1976.

⁸⁷ V. Šklovskij, *Literatura i kinematograf*, Berlin 1923, S. 8.

⁸⁸ Interview mit Saša Siderov am 18. Oktober 1975 in Moskau.

⁸⁹ Entfällt.

⁹⁰ *Ich selbst habe mir in den letzten vier Jahren die Aufgabe gestellt, meine Arbeiten auf Faktur-Kontrasten aufzubauen.* (D. Šterenberg, *Brief aus Rußland*, in: *Kunstblatt*, 4, 1923, S. 332.) Vgl. N. Tarabukin, *Op'it teorij živopisi* (Für eine Theorie der Malerei), 1922, Kapitel *Faktura*, S. 26 bis 33. Französische Übersetzung N. T., *La dernière table*, hrsg. von A. Nakov, a.a.O., S. 116ff.

⁹¹ Tugend'hold, *Kunst und Gegenwart*, in *Kunst und Literatur*, H. 8, 1967, S. 862.

⁹² Interview Saša Siderov am 12. November 1975 mit Pimenov: *Die OST hat sich nicht gespalten. Seit Beginn existieren zwei Gruppen. Die erste legte Wert auf Publizistik, die zweite auf den Stankovismus. Das Auseinanderfallen der OST später war die logische Konsequenz aus dieser Situation.* (Vgl. III, 1 b.)

⁹³ Vgl. zu Favorskij: Yuri Molok (Hrsg.), *Vladimir Favorsky*, M. 1967 (engl.); N. Rosarfova, V. F., Leningrad 1970 (russ. und deutsch).

⁹⁴ Yuri Molok, V. F. – *seine Theorien und seine Holzschnitte*, in: *Dezennium II*, Dresden 1972, Seite 298. *Das Hinführen zur Geschlossenheit des visuellen Bildes ist die Komposition. Eine extreme Form der konstruktiven Darstellung ist der Film oder die Fotomontage, wo die rhythmische Bewegung des Aufnahmeapparates die Figur herausmodellieren und den Raum umreißen kann.* (V. Favorskij, *Über die Komposition*, in: *Iskusstvo*, Nr. 1–2, 1933, S. 3; zitiert nach Martynenko, a.a.O., Seite 58.)

⁹⁶ Interview S. Siderov vom 18. Oktober 1975.

⁹⁷ Tugend'hold, *Kunst und Gegenwart*, a.a.O., S. 895f.

⁹⁸ Vgl. zu Nadars Ballonfotografien: Aaron Scharf, *Art and Photography*, Harmondsworth 1974, S. 176 und 352f.

⁹⁹ Ebda., S. 152. *Nadar élevant la photographie à la hauteur de l'art.*

¹⁰⁰ A. Scharf, a.a.O., S. 174.

¹⁰¹ Ebda., S. 176. *Callebotte übertrifft an Kühnheit sämtliche Fotografien seiner Zeit, sogar die Ballonfotografien Nadars von Paris.* Vgl. Linda Nochlin, *Realism*, Harmondsworth 1971, S. 176f.

¹⁰² Tugend'hold, *Kunst und Gegenwart*, a.a.O., S. 861.

¹⁰³ Lučiškin, Interview mit S. Siderov am 18. Oktober 1975 in Moskau.

¹⁰⁴ Programmplattform der Nož, in: *Maca, Sov. isk. za 15 let*, a.a.O., S. 308ff.

¹⁰⁵ Labas war Assistent von Professor Fedorov, der an den Vuchthemas umfangreiche Farbforschungen betrieb, die teilweise von den Farbtheorien Oswalds (Wien) inspiriert waren. Vgl. die Grafik von A. Labas, *Labor*, 1928, Kat.-Nr. 89, die einen Einblick in das Forschungslabor der Vuchthemas gibt.

¹⁰⁶ Vgl. zu dieser Thematik auch *Die erste Lokomotive für die Turksib*, 1929, Kat.-Nr. 32, und *Der Zug fährt*, 1929, Kat.-Nr. 33. Im Interview mit Siderov (vom 20. Oktober 1975) sagt Labas: *Mich interessierten Dynamik, Rhythmus, Bewegung des zeitgenössischen Lebens, deshalb benutze ich Sujets wie die Stadt, die Fliegerei ... Im großen und ganzen haben wir das dargestellt, was wir empfunden haben.*

¹⁰⁷ Pimenov, zitiert nach Nikiforov, a.a.O., S. 118.

¹⁰⁸ Lunačarskij, *Die sozialen Quellen der Musik* (1929), in: *Die Revolution und die Kunst*, a.a.O., S. 63.

¹⁰⁹ Tugend'hold, *Kunst und Gegenwart*, a.a.O., S. 84. Die Bedeutung, die dem Sport in der Kulturarbeit beigemessen wurde, machen Veröffentlichungen wie die folgende deutlich: S. Mileev, *Iskusstvo i fizičeskaja kultura*, M. L. 1931. Darin ein spezielles Kapitel über *Kunst und physische Kultur* in der UdSSR, S. 182–198.

¹¹⁰ Abgebildet in *Iskusstvo v massy*, 4, 1930, S. 15. Vgl. den Beitrag von Bauermeister-Paetz/Wetzel.

¹¹¹ A. Kurella, *O losunge ...*, a.a.O., S. 49.

¹¹² Abgebildet in *Iskusstvo v massy* 4, 1930, S. 15.

¹¹³ Abgebildet in Tugend'hold, *Kunst der Oktobererepoche*, M. L. 1927.

¹¹⁴ Vgl. zum Simultanbild: Irina Danilova, *Zur Frage der Zeilkategorie in der mittelalterlichen Kunst*, in: *Dezennium 2*, 1972, S. 736 ff.; Juri Molok, V. Favorskij, *seine Theorien und seine Holzschnitte*, in: *Dezennium 2*, 1972, S. 298 ff.; E. Kluchert untersucht in seiner Dissertation (Tübingen 1974) das Argumentationsschema des spätmittelalterlichen Simultanbildes, das auch in der Sowjetunion die konstruktivistische Monumentalmalerei beeinflusste (vgl. IV, 3 b.).

¹¹⁵ Lučiškin malte 1966 ein Pendant zu diesem Bild, das exakt die Kompositionsstruktur des Bildes von 1926 beibehält, mit dem Unterschied, daß beispielsweise die Lorensschieber jetzt auf motorisierten Karren fahren, Kombines auf dem Feld arbeiten, eine Rakete im Hintergrund startet und viele andere 'Verbesserungen' eingefügt worden sind. Zeitlos unverändert blieb nur die Liebe im Gebüsch. Abgebildet in: Kat. Lučiškin, M. 1974.

¹¹⁶ *Idušje na smenu*. Abgebildet in: *Maca, Sovetskoe isk. za 15 let*, a.a.O., S. 355.

¹¹⁷ A. Kurella, *chudožestvennaja reakcija pod maskoj „geroičeskogo realizma“* (*Die künstlerische Reaktion unter der Maske des „Herosischen Realismus“*), in: *Revoliutija i kultura*, Nr. 2, 1928, zitiert nach P. I. Lebedev, *Bobra za realizm v izobrazitel'nom iskusstve 20x godov* (*Der Kampf um den Realismus in der bildenden Kunst der zwanziger Jahre*, M. 1962, S. 373).

¹¹⁸ Ebda., S. 373f.

¹¹⁹ J. Tugend'hold, *Die Malerei im letzten Jahrzehnt*, in: *Das neue Rußland*, H. 1, 1928, S. 20.

¹²⁰ Vgl. Kritik an Archipov: A. Michajlov, *Ob Archipove i ego tolkovanijach* (*Über Archipov und seine Interpreten*), in: *Brigada Chudožnikov* (*Künstlerbrigade*, Zeitschrift der FOSCh, *Föderation der Organisationen sowjetischer Künstler*, gegründet im April 1930), H. 7, 1931, S. 23.

¹²¹ N. J. Rozdestvenskaja, *Narodnyj chudožnik A. E. Archipov*, AChR-Verlag 1930. Michajlov (vgl. Anm. 120) kritisiert insbesondere diese Broschüre: *Vor allem versucht R. auf jede nur mögliche Art eine genaue Klassenanalyse zu vermeiden. Stattdessen spricht sie sehr oft und gern über „seine (A.) heitere Empfindungen“, über seine „Fülle von schöpferischen Gefühlen“ ... Diese „objektivistische“ Betonung irgendwelcher übersozialer Eigenschaften des Schöpferturns von Archipov ... geben genug Anlaß für die völlig verdrehten Beurteilungen und Schlußfolgerungen ... Der Maler dank seiner besonderen Intuition versteht nicht nur die Realität, sondern erhebt sich über seine Umgebung ... So stellen sich die Idealisten den Schöpfungsprozeß vor. Der schöpferische Akt ist für sie „rein“ von jeglichen gesellschaftlich-klassenmäßigen Verbindungen.* (S. 23.)

¹²² Michajlov, a.a.O., S. 23. Vgl. II, 5 d, wo es um die reaktionäre Bildproduktion mit ländlichen Themen geht, deren ideologisch schädlicher Einfluß durch den Beschluß über die Plakatliteratur, 1931, beantwortet wurde. (Vgl. II, 5 e.)

¹²³ Kurella, *Von der Kunst des revolutionären Rußland zur proletarischen Kunst*, a.a.O., S. 38. *Die liberale Bourgeoisie „entdeckte“ während dieser Revolution den Arbeiter und Bauern, um aus ihnen ein Objekt ihrer Politik und einen Gefährten im Kampf gegen den Zarismus zu machen ... So „entdeckten“ die Peredvizniki den „leidenden“ Arbeiter und Bauern, um ihn zum Objekt ihrer Malerei zu machen!* (Ebenda.)

¹²⁴ Ebda., S. 38.

¹²⁵ Trofimov, *Was erwartet die Rote Armee von der darstellenden Kunst?*, in: *Brigada Chudožnikov*, 1, 1931, S. 6.

¹²⁶ Vgl. E. H. Carr, *Socialism in one country*.

¹²⁷ Sozialdemokratische Arbeiterpartei Rußlands.

¹²⁸ Zitiert nach R. Dutschke, *Versuch, Lenin auf die Füße zu stellen*, Berlin (West) 1974, S. 323, Anm. 42a. *Die Lehre vom „Sozialismus in einem Land“ war vor allem eine Unabhängigkeitserklärung vom Westen.* (Coletti, S. 27).

¹²⁹ 1919 schrieb Lenin noch: *Es ist absolut wahr, daß wir ohne die deutsche Revolution zugrundegehen.*

¹³⁰ Trockij, *Die russische Revolution*, Berlin (West) 1970, S. 15. *Die sozialistische Gesellschaft ist in nationalen Grenzen undurchführbar. So bedeutend die Wirtschaftserfolge eines isolierten Arbeiterstaates auch sein mögen, das Programm des „Sozialismus in einem Land“ ist eine kleinbürgerliche Utopie.*

¹³¹ Stalin, zitiert nach Isaac Deutscher, „Stalin“, Stuttgart 1962, S. 304. *Für den Endsieg des Sozialismus, für die Organisation der sozialistischen Produktion reichen die Anstrengungen eines Landes, besonders eines vorwiegend agrarischen Landes, wie Rußland es ist, nicht aus.*

¹³² Nachdem die erste Auflage der *Grundlagen des Leninismus* wenige Monate nach ihrem Erscheinen aus dem Buchhandel zurückgezogen worden war, veröffentlichte Stalin im Herbst des gleichen Jahres eine neue Fassung unter dem Titel *Probleme des Leninismus*. (vgl. M. Schneider, *Die lange Wut zum langen Marsch*, Reinbek 1975, S. 112.) Zitiert nach I. Deutscher, a.a.O., S. 307.

¹³³ Frunse, *Ausgewählte Schriften*, Berlin/DDR 1966, S. 312; zitiert nach Lieber/Ruffmann, *Der Sowjetkommunismus*, Dokumente, Band 2, Köln 1954, S. 519.

¹³⁴ Frunse, *Ausgewählte Schriften*, a.a.O., S. 152f.; zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., Seite 501 f.

¹³⁵ Der heilige Georg war wohl der Schutzheilige des alten Rußland als auch des Hauses Romanoff.

¹³⁶ Frunse (1925), *Ausgewählte Schriften*, a.a.O., S. 254f.; zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 500.

¹³⁷ Frunse, *Ausgewählte Schriften*, a.a.O., S. 403–406 zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., Seite 484.

¹³⁸ Vgl. Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 439, Einleitung zum Abschnitt *Wehrpolitik*.

¹³⁹ England brach 1927 als Folge des sogenannten Arco-Skandals für mehr als zwei Jahre die Beziehungen zur Sowjetunion vollständig ab. (Vgl. Einleitung zum Abschnitt *Außenpolitik* in: Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 545.) Zur diplomatischen Isolation kam die Weltwirtschaftskrise. Zu den Auswirkungen der Weltwirtschaftskrise auf die Planung und Durchführung des ersten Fünfjahresplanes sowie die Abhängigkeit der Sowjetunion vom Weltmarkt vgl. Peter W. Schulze, *Weltmarkt und Revolution*, in: ders., (Hrsg.), *Übergangsgesellschaft: Herrschaftsform und Praxis am Beispiel der Sowjetunion*, Frankfurt/Main 1974, S. 221 ff., S. 253 ff. Über die Abhängigkeit von westlichem Technologietransfer vgl. W. Spohn, *Die technologische Abhängigkeit der Sowjetunion vom Weltmarkt*, in: *Probleme des Klassenkampfes 19/20/21*, 1975, S. 225 ff. Spohn stützt sich auf Antony C. Sutton, *Western Technology and Soviet Economic Development 1917 to 1930*, Stanford 1968.

¹⁴⁰ Stalin, *Über die Industrialisierung des Landes und über die rechte Abweichung in der KPdSU (B)*, in: *Werke*, Band 11, Berlin/DDR 1952–1955, S. 220f. *Die Partei war ... gezwungen, das*

Land anzupfeischen, um keine Zeit zu versäumen, um die Atempause restlos auszunutzen und in der UdSSR rechtzeitig die Grundlagen der Industrialisierung zu schaffen, die die Basis ihrer Macht bilden. (Stalin, *Die Ergebnisse des ersten Fünfjahresplanes*, in: Werke, Band 13, S. 164 f.; zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 531.)

^{140a} F. Konov, *Der Künstler und die Verteidigung der UdSSR*, in: *za proletarskoe iskusstvo*, Nr. 2, Februar 1931, S. 14–15. Für eine proletarische Kunst, Zeitschrift der Künstlergruppe RAPCh. Vgl. auch Trofimov, *Was erwartet die Rote Armee von der darstellenden Kunst? Brigada Chudožnikov*, Nr. 1, 1931, S. 6 (*Künstlerbrigade*, Zeitschrift der Dachvereinigung proletarischer Künstlergruppen FOSCh).

^{140b} F. Konov, a.a.O., S. 14f. Vgl. auch V. Vert, *Das Plakat im Dienste der Sicherheit der UdSSR*, in: *za proletarskoe iskusstvo*, Nr. 2, Februar 1931, S. 11–13.

¹⁴¹ Vgl. *Vystavki*, a.a.O., Band 1, S. 92 und 110.

¹⁴² Abgebildet in: E. Kacman, *Zapiski chudožnika*, M. 1962, S. 31. Ganz links ist Brodskij zu sehen, neben ihm Kacman. Die Idee zu dieser Jubiläumsausstellung soll angeblich von M. V. Frunse, Volkskommissar für Verteidigung, auf der VII. Ausstellung der AChRR geäußert worden sein.

¹⁴³ Vgl. *Auftrag des Revolutionärs Militärrates aus Anlaß des 10. Jahrestages der Roten Armee und Flotte*, in: *Bulletin des Informationsbüros der AChRR*, Nr. 11, 1927, zitiert nach Kuhirt, a.a.O., Dokument Nr. 39.

¹⁴⁴ Vgl. OMCh-Deklaration, in: *Kunst und Literatur*, Nr. 9, 1967, S. 968f.

¹⁴⁵ *Četyre iskusstva*, 1924 von ehemaligen Mitgliedern der Gruppen *Mir iskusstva* (*Welt der Kunst*) und *Blau Rose* (Symbolisten) gegründet. Zu ihr gehörten u. a. Kuznezov, Petrov-Vodkin (vgl. Ka.-Nr. 36 und 47), Favorskij, Sarjan. Vgl. *Kunst und Literatur*, Nr. 9, 1967, S. 971–975.

¹⁴⁶ Ignaz Chvojnik, *Jubilejnye vystavki, Čerok četvertij, Vystavka k desjatiletju Krasnoj Armii, Jubilejnoe sorevnovanie* (Jubiläumsausstellungen, Ausstellungen anlässlich des 10. Jahrestages der R.A., Jubiläumswettbewerb), in: *sovetskoe iskusstvo*, Nr. 4–5, 1928, S. 44.

Als 1927 nach den Sparmaßnahmen auf dem kulturellen Sektor während der NÖP die staatliche Kunstförderung wieder einsetzte, wollte man die einseitige Unterstützung einer einzelnen Gruppe im Sinne der Resolution des ZK der RKP(b) *Über die Politik der Partei im Bereich der schönen Literatur* vom 18. Juni 1925 vermeiden und durch das Prinzip des kollektiven Auftrags ersetzen. Sein hervorsteckendes Merkmal ist der Umstand, daß er nicht einer einzigen Richtung gegeben wird, (wie 1926 der AChRR), sondern aufgeteilt wurde zwischen den bedeutenden Künstlern aller gegenwärtig tätigen Gruppierungen. (Tugend'hold, *Leistungsschau der Kunst*, in: *Pečati i revoljucija*, 1928, H. 1–4, S. 108–125.) Dieses Prinzip wurde konsequent nur bei der Ausstellung zum 10. Jahrestag der Oktoberrevolution angewandt. Für Auftragswerke und Organisation stellte das Sovnarkom (Rat der Volkskommissare) 160 000 Rubel zur Verfügung. (Vgl. J. Tugend'hold, *Leistungsschau*, ..., a.a.O., S. 108.) Auf dieser Ausstellung wurden angebl. nur 10 % der Mittel der AChRR zur Verfügung gestellt. (Vgl. Jaroslavskij, *Protiv levjoj frazy i nedobrosobestnoj kritiki – Gegen linke Phrasen und ungewissenhafte Kritik*, anlässlich eines Artikels des Genossen A. Kurella, in: *Revolutia i kultura*, Nr. 3–4, S. 32.) Vgl. auch den als Antwort auf Jaroslavskij gedachten Offenen Brief an die Redaktion der Zeitschrift *Revolutia i kultura* (abgedruckt in Nr. 6, 1928, S. 45), den für die OST Šterenberg (Vorsitzender), Gončarov (Sekretär), Vil'jams und Pimenov unterschrieben, für die *Gesellschaft der Vier Künste K. Istomin*, für die OMCh (*Gesellschaft der Moskauer Künstler*), deren Vorsitzender I. Grabar' und ihr Sekretär S. Gerasimov. *Bei außergewöhnlicher Not... anderer künstlerischer Gruppen hat die AChRR die materielle Basis bekommen...*

¹⁴⁷ Chvojnik, a.a.O., S. 45f.

¹⁴⁸ Vorwort zum Katalog der 10. Ausstellung, zitiert nach Sbornik, AChRR, a.a.O., M. 1973, Seite 303.

¹⁴⁹ Jaroslavskij, *Protiv levjoj frazy*, ..., a.a.O., S. 32.

¹⁵⁰ Abgebildet in: E. Kacman, *zapiski chudožnika*, a.a.O., S. 41.

¹⁵¹ Vgl. zu I. I. Brodskij, *I. I. Brodskij*, Sammelband, Leningrad 1929; I. A. Brodskij, *I. I. Brodskij*, M. 1973.

¹⁵² Vgl. Tugend'hold, *Das formale Element in unserer Malerei*, in: *Pečati i revoljucija* (*Presse und Revolution*), Nr. 7–8, 1927, S. 26.

¹⁵³ Die Mobilisierung der Kunst.

¹⁵⁴ Neben der Armee wurde die zentralistische Kaderpartei zur wichtigsten Bindeklammer. Zur organisatorischen Lösung dieses antagonistischen Widerspruchs bedurfte es einer streng zentralistischen Partei, die ihre sozialistische Politik den Bauern notfalls mit Gewalt aufzwingen konnte, wie es ja auch nach der Oktoberrevolution, besonders in der Zwangskollektivierung unter Stalin geschah. (M. Schneider, *Die lange Wut zum langen Marsch*, a.a.O., S. 70.)

¹⁵⁵ Die PUR verfügte außerhalb des Hauptkomitees für politische Erziehung (Glavpolitprosvet) beim Narkompros (Volkskommissariat für Bildung) über das größte Netz an Kultureinrichtungen. 1920 verfügte PUR über 2328 Schulen, 3088 Bibliotheken und Leseräume, 1315 Klubs, 472 Theater und 320 Kinos. (Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment*, S. 243.) Vgl. ebenda, S. 243 und 250.

Frunse über die Arbeit der PUR: *Die dreijährige Tätigkeit der politischen Abteilung und der kommunistischen Zellen in der Roten Armee hat schon genügend spürbare Resultate im Sinne einer politischen Erziehung der breiten Massen der Roten Armee im neuen Geiste zeitigt, und wenn wir in derselben Richtung fortfahren, muß sie uns eine einheitliche, von oben bis unten durch die Einheit der Ideologie zusammengeschweißte Streitkraft schaffen.* (1921) Frunse, *Ausgewählte Schriften*, a.a.O., S. 157f.; zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 502.

^{156a} Der Text am rechten Rand des Plakates stellt die im Bild dargestellten Vorzüge der Roten Armee heraus: *In der Roten Armee gehen Bauern und Arbeiter in den Kampf gegen den weißen Feind für Friede und freie Arbeit. Das Leben der Roten Armee lenkt der Soldat selbst als Deputierter in den Sowjets. (Soldat und Offizier) sind sich Freund und Bruder...*

^{156b} Die Prozentzahlen sind einem Plakat der frühen zwanziger Jahre entnommen: *In der Sowjetunion ist das Tragen von Waffen das Privileg der Werktätigen.* (Original in PBT.)

¹⁵⁷ Frunse, *Ausgewählte Schriften*, a.a.O., S. 459, zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., Seite 488.

¹⁵⁸ N. Bucharin, *Programm der Kommunisten* (Bolschewiki), Berlin 1919, S. 114; zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 470.

¹⁵⁹ *Im Jahre 1924 wurden monatlich durchschnittlich 22 000 Analphabeten und 26 000 Menschen mit geringen Lese- und Schreibkenntnissen in den Kadertruppenteilen sowie über 8000 der ersten oder zweiten Gruppe in territorialen Truppenteilen unterrichtet.* (Frunse, *Ausgewählte Schriften*, Ergänzungsband, Berlin/DDR 1960, S. 397; zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 496.) Zum Stand des Analphabetentums vgl. Lenin, *Werke*, Band 33, a.a.O., S. 422 (Rede in der Plenarversammlung des Moskauer Sowjets am 20. November 1922. Zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 399). Über *kulturelle Patenschaften* der Roten Armee, vgl. Frunse, *Ausgewählte Schriften*, Ergänzungsband, a.a.O., S. 400; zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 498.

¹⁶⁰ Frunse, *Ausgewählte Schriften*, Ergänzungsband, a.a.O., S. 497. In vielen der massenreproduzierten Kartini des AChR-Verlages (vgl. Anm. 226) tritt der Rotarmist nicht nur als russischer Held auf, sondern als Kulturträger. Dieser Rolle war ein eigenes Genre der Kartini-Produktion gewidmet: *Die R.A. in der Etappe des friedlichen Aufbaus*. Der Bildtext zu *Abschied des Rotarmisten* heißt z. B.: *Für uns Bauernsöhne gibt es in der ganzen S.U. keine bessere Schule! Wenn der Rotarmist auf Heimaturlaub ist, bringt er für die Dorfesestube nützliche Bücher mit (Heimaturlaub), er liest sie dann den Bauern vor (Alt und jung hört zu) antwortet auf alle Fragen (Fragt nach). Mit der Beschlagenheit eines Rotarmisten gibt er jedem eine Antwort, Nützlich, ohne Umschweife und kurz.* (Zitiert nach Roginskaja, *Sovetskij Lubok*, M. 1929, AChR-Verlag, S. 34.)

¹⁶¹ Frunse, *Ausgewählte Schriften*, Ergänzungsband, a.a.O., S. 471f.; zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 495.

In der Roten Armee wurde der politische Einfluß der bäuerlichen Soldatenräte zunehmend ausgeschaltet; denn Trockij hatte die Rote Armee nach strengen zentralistischen Gesichtspunkten aufgebaut, nicht nur aus Gründen der militärischen Zweckmäßigkeit, sondern vor allem deshalb, um die „chaotischen“, nur zu „diffusum Partisanentum“ und „lokalem Freischärlertum“ fähigen Bauernmassen unter die straffe Führung des Proletariats zu bringen. (M. Schneider, *Die lange Wut zum langen Marsch*, a.a.O., S. 108. Zitate in den Anführungen: Trockij, *Die Geburt der Roten Armee*, a.a.O., S. 10ff.; zitiert nach Schneider.) Vgl. auch Lenin, *Alle zum Kampf gegen Denikin*, in: A. W., Band 2, Berlin/DDR 1953, S. 595f.; zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 516.

¹⁶² Končalovskij gehörte der Künstlergruppe *Bubnovyj valet* (*Karo-Bube*) an, die 1910 in

Moskau gegründet wurde. Ihre Mitglieder bezeichnete man als *Cezannisten*. Unter anderen gehörten zu ihr: Kuprin, Lentulov, Maškov, Falk. Vgl. I, 2 a, Gründung der *Bytije*.

¹⁶³ Chvojnik, a.a.O.

¹⁶⁴ Lunačarskij, *Die Ausstellung zu Ehren der Roten Armee*, in: *Isvestija* vom 24. März 1928, zitiert nach Kuhirt, a.a.O. L. vertritt eine konservative, am organischen Kunstwerk sich orientierende Ästhetik: *Ein wirkliches Kunstwerk muß im Hinblick auf die Form ein in sich geschlossenes, kraftvoll und sicher aufgebautes Bild sein, nicht ein zufällig herausgerissenes Stück Natur, nicht ein Abschnitt aus der Wirklichkeit, sondern ein komponiertes, organisiertes, vollendetes Ganzes.* Ausgehend vom Kunstwerk als *Organismus* (Wilhelm Waetzold, Leipzig 1905) kritisierte er die oberflächliche Episodenhaftigkeit der AChRR (vgl. Anm. 55).

¹⁶⁵ Ebenda.

¹⁶⁶ Vgl. Chvojnik, a.a.O.

¹⁶⁷ Ebenda.

¹⁶⁸ Obwohl sie nur einen verschwindend kleinen Prozentsatz der Ausstellung bestritt, war die Wirkung der OST groß. Lunačarskij schreibt: *Im Hinblick auf die Konstruktion des Bildes, auf die allgemeine, dominierende, optische Wirkung und die Fähigkeit, die Farben zu einer bestimmten Struktur zu ordnen, haben sich die jungen Künstler der OST in den Vordergrund geschoben.* (Lunačarskij, *Die Ausstellung zu Ehren...*, a.a.O.)

¹⁶⁹ Pimenov: *Zu Beginn meiner Arbeit begeisterte ich mich für Hodler, für das Tänzerische seiner Gestalten, für seine dekorative Methode.* Zitiert nach Nikiforov, a.a.O., S. 60.

¹⁷⁰ Zitiert nach Ewald Bender, *Die Kunst F. Hodlers*, Zürich 1923, S. 201.

¹⁷¹ Fritz Burger, *Cézanne und Hodler, Einführung in die Probleme der Malerei der Gegenwart*, München 1920, S. 45.

¹⁷² Hodlers Verzicht auf das Prunkten mit Farben oder Formen (Burger, a.a.O., S. 45) findet seine Parallele in der grafisch reduzierten Malweise vieler OST-Künstler, insbesondere Dejnekas und Pimenovs. Gerade diese Zurückhaltung im Gebrauch malerischer Mittel wird in den OST-Künstlern in den 30er Jahren vorgeworfen. So kritisiert Nikiforov beispielsweise an Dejneka *die Dürftigkeit des Kolorits sowie die beschränkte und schematische Zeichnung* (a.a.O., S. 62).

¹⁷³ Vgl. Sheila Fitzpatrick, *Cultural Revolution in Russia 1928–1932*, vgl. G. Erler, *Kulturfeldzug*.

¹⁷⁴ Tugend'hold, *Das formale Element in unserer Malerei*, in: *Pečati i revoljucija*, 7–8, 1927.

¹⁷⁵ Savickij wurde wegen seiner anekdotisch-naturalistischen Malweise während der Säuberung der AChR zwischen dem 3. und 4. Plenum (Dezember 1929 und Frühjahr 1930) zusammen mit Kacman und Brodskij aus der AChRR ausgeschlossen. (vgl. III, 1 a.)

¹⁷⁶ Gisèle Freund weist in ihrer kunstsoziologischen Studie *Photographie und bürgerliche Gesellschaft* darauf hin, daß es sich beim naturalistischen Postulat der *Wahrhaftigkeit* mehr um eine Art *mittlere Wahrheit* handelt, denn zu *große Treue und Exaktheit* hätte zumal bei Schlachtenbildern *leicht das Publikum irritieren können.* (München 1968, S. 75.) Dann wäre der staatspolitische, erzieherische Effekt dieser Kriegsverherrlichung hinfällig geworden.

¹⁷⁷ Tichomirov, *M. B. Grekov*, 1937, zitiert nach Nikiforov, a.a.O., S. 42.

¹⁷⁸ Samokšič verbrachte vier Jahre in Frankreich beim Schlachtenmalerei Edouard Detaille. Als Leiter der Klasse für Schlachtenmalerei an der Akademie der Künste (1912–1917) wurde er zum Lehrer fast aller zukünftigen, bekannten sowjetischen Schlachtenmalerei: M. J. Avilov, P. D. Pokarševskij, P. J. Kotov ... 1917 fuhr Samokšič mit einem Teil seiner Schüler an die russisch-deutsche und russisch-türkische Front des ersten Weltkrieges, um Eindrücke für seine Bilder zu sammeln. Nach der Oktoberrevolution brauchte er nur die Front zu wechseln, jetzt malte er rote Kavallerieattacken. (Vgl. Nikiforov, a.a.O., S. 40.)

¹⁷⁹ Ebenda.

¹⁸⁰ S. Tret'jakov, *Die Kunst in der Revolution und die Revolution in der Kunst*, in: *Die Arbeit des Schriftstellers*, Reinbek 1972, S. 11.

¹⁸¹ *Bol'saja sovetskaja Enciklopedija* (*Große Sowjetenzyklopädie*), Band VI, Moskau 1951, S. 257 f.; zitiert nach Lieber/Ruffmann, a.a.O., S. 561.

¹⁸² *Internationale Pressekonferenz (Inprekorr)* 1929, S. 437, zitiert nach Buber-Neumann, a.a.O., S. 135.

¹⁸³ Der fliegende Zylindermann, der als Bomber des Kapitals die Festung Sowjetunion anfliegt, wurde Anfang der 30er Jahre von Labas als Metallobjekt gebaut und fuhr auf einem Straßenbahnwagen befestigt durch die Straßen Moskaus.

¹⁸⁴ Schultze, *Weltmarkt und Revolution*, in: ders. (Hrsg.), *Übergangsgesellschaft*, ..., a.a.O., Exkurs II: Die Krise im Fernen Osten 1930 bis 1933, S. 246 ff.

¹⁸⁵ Stalin, *Politischer Rechenschaftsbericht des ZK an den 16. Parteitag der KPdSU (B)* vom 27. 6. 1930, in: *Werke* Band 12, S. 228f.

Die widersprüchliche Außenpolitik der Sowjetunion während der Weltwirtschaftskrise und den Klassenkämpfen in Deutschland ist nur vor dem Hintergrund der Weltmarktabhängigkeit zu verstehen. Die Sowjetunion mußte als Preis für den dringend benötigten Technologie-Import sich außenpolitische Zurückhaltung auferlegen. Vgl. Anm. 139.

¹⁸⁶ Entfall.

¹⁸⁷ Mudrogl, *Ein Leben für die Tret'jakov-Galerie*, a.a.O., S. 90 ff., berichtet, daß das Bild als Anspielung auf das Attentat auf Alexander II. am 1. 3. 1881 verstanden wurde, und auf Weisung der Behörden nicht in der Öffentlichkeit gezeigt werden durfte.

¹⁸⁸ Vgl. zur Unterscheidung Motiv, Thema, Sujet Wolfgang Spiewok, *Ästhetische Funktion der Sprache*, in: *Weimarer Beiträge* 4, 1972, S. 109.

¹⁸⁹ Tarabukin, *Ot mol'berta k mašine*, M. 1923. (*Von der Staffelei zur Maschine*), Franz.: A. Nakov (Hrsg.) *La dernière tableaue*, Paris 1972, S. 135 ff.

¹⁹⁰ Indem der Betrachter das Vorhergehende und folgende einer Handlung selbständig ergänzen muß, werde seine Einbildungskraft stimuliert.

¹⁹¹ Lessing, *Laokoon oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766, Stuttgart, 1964, Seite 115.

¹⁹² Ebda., S. 114.

¹⁹³ Ebda., S. 5.

¹⁹⁴ Vgl. Ebda., S. 22.

¹⁹⁵ Im Gegensatz zur Poesie sind den bildenden Künsten durch Werkstoff und Form materielle Schranken gesetzt, bei der unveränderlichen Dauer des Kunstwerks verbieten sich häßliche Gehalte. (Ebda., S. 224.)

¹⁹⁶ Vgl. Tarabukin, *Von der Staffelei zur Maschine*, a.a.O., S. 133 f.

¹⁹⁷ Vgl. Šterenbergs Stilleben, die er als Faktorexperimente begriff. Vgl. Anm. 90. *Sujetlosigkeit* heißt bei Tarabukin nicht unbedingt Abstraktion, Gegenstandslosigkeit, sondern eine nichterzählende, montierende, konstruierende Bildform.

¹⁹⁸ Vgl. Tarabukin, *Von der Staffelei zur Maschine*, M. 1923, S. 7.

¹⁹⁹ In ähnlich theatralischer Inszenierung plante Kassatkin ein Gemälde zum Thema Ermordung des Dorfkorrespondenten. Eine Studie dazu ist abgebildet in: K. A. Sitnik, *N. A. Kassatkin*, M. 1955, S. 338.

²⁰⁰ In seinen autobiographischen Notizen beschreibt Joganon, wie er ursprünglich die Vernehmung im städtischen Milieu eines reichen, sibirischen Bankiers ansiedeln wollte, an einem klaren frostigen Tag. *Diese Skizze bedrückte mich nicht. Der helle, frostige Tag trug zur dramatischen (!) Komposition nicht bei... Als ich das Tageslicht auslöschte und das Nachtlicht anzündete, klang das Gemälde koloristisch als Drama.* (Zitiert nach Nikiforov, a.a.O., S. 106.)

²⁰¹ Nur am Haaransatz kann man erkennen, daß einde der beiden Gestalten eine Frau ist. Vgl. zur Tendenz der Vermählung der Frau in der sowjetischen Malerei Bauermeister-Paetz/Wetzel.

²⁰² Vgl. Wolfgang Hütt, *Die Düsseldorf Malerschule 1819–1869*, Leipzig 1964, S. 119 f.; Hanna Gagel, *Die Widerspiegelung bürgerlich-demokratischer Strömungen in den Bildmotiven der Düsseldorf Malerschule 1830–1850*, in: *Kat. Kunst der bürgerlichen Revolution von 1830 bis 1848/49*, NGBK 1972, S. 119 ff.

²⁰³ Lenin, *Werke*, Band 8, Berlin/DDR 1958, S. 95.

²⁰⁴ L. Trockij, *Die Geburt der Roten Armee*, Wien 1924, S. 7, zitiert nach Lieber/Ruffmann (Hrsg.), *Der Sowjetkommunismus*, Band 2, *Die Ideologie in Aktion*, Köln 1964, S. 521.

- ²⁰⁵ Vystavki, Band I, a.a.O., S. 3791.: *Antimperialističeskaja Vystavka*, beteiligt waren 175 Künstler mit 476 Exponaten, darunter auch Künstler aus den USA (Klub John Reed) und aus Westeuropa. Organisiert wurde die Ausstellung von der FOSCh.
- ²⁰⁶ Vgl. A. Uss, *Antimperialistische Ausstellung (Antimperialističeskaja Vystavka)*, in: *Za proletarskoe iskusstvo (Für eine proletarische Kunst, Zeitschrift der RAPCh, erschien ab 1931 bis 1932 unter diesem Titel, davor als Organ der AchR hieß sie iskusstvo v massy (Kunst in die Massen)*, Nr. 9, 1931, S. 21–23. Die beiden Bilder von Adivankin (Abb. 75 und 76) sind auf Seite 23 abgebildet.
- ²⁰⁷ Vgl. Anm. 114.
- ²⁰⁸ Vgl. zum Typus der monumentalen Dreiergruppe B. Hinz, *Produktion, Rüstung, Krieg, Beispiele nationalsozialistischer und sozialistischer Ästhetik*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Nr. 26, 1976, S. 82 f. AchCU = *Associacija chudožnikov Čerwonnoj Ukrainy*.
- ²⁰⁹ Entfällt.
- ²¹⁰ Siderov, *Die bildenden Künste in der Sowjetunion*, in: *Osteuropa*, H. 9, 1928, S. 501. Direkte Kontakte zu den deutschen Expressionisten sind nur spärlich überliefert. So lernte z. B. Šterenberg 1922/23 bei seiner Reise mit der ersten sowjetrussischen Kunstausstellung nach Berlin und Hamburg Ernst Ludwig Kirchner kennen.
- Zu den Expressionisten im weitesten Sinne auf der deutschen Kunstausstellung kann man rechnen: Otto Dix, Otto Griebel, George Grosz, Erich Heckel, Oskar Kokoschka, Otto Müller, Emil Nolde, Otto Nagel, Magnus Zeller u. a. (Vgl. Kat. 1. *Dr. Kunstausst.*, Moskau – Leningrad 1924, S. 23–36).
- ²¹¹ Lunačarskij, *Deutsche Kunstausstellung 1924*, in: *Prožektor*, Nr. 20, 1924, zitiert nach *Die Revolution und die Kunst*, a.a.O., S. 99.
- ²¹² 15 let RKKA. Vgl. die Rezension L. Kassil, *Zapisi vpečatlenij, Jubilejnye Vystavka*, „Chudožniki RSFSR za 15 let“ i „15 let RKKA“, in: *30 Tage (30 dnei)* 9, 1933, S. 3–9.
- ²¹³ Trockij, *Literatur und Revolution*, a.a.O., S. 50.
- ²¹⁴ Der Ausdruck stammt von Čuškak. Vgl. den Beitrag von H. Gassner.
- ²¹⁵ Zitiert nach P. Hennicke, *Preobraženskij's Theorie der „ursprünglichen sozialistischen Akkumulation und die Agrarfrage in Rußland Ende der 20er Jahre*, in: *Übergangsgesellschaft*, Hrsg. von P. W. Schulze, Ffm. 1974, S. 45.
- ²¹⁶ Zu den Eigentumsverhältnissen und Produktionsbedingungen vgl. Hennicke, a.a.O., S. 32–38.
- M. Lewin stellt zu dieser Problematik fest: *In jener Periode (NEP, E. G.) war der ländliche Sektor ohne Zweifel der schwächste und verletzbarste Punkt des Sowjetsystems ... Die Partei war im wesentlichsten auf die Stadt orientiert ... sie hatte ... nicht gelernt, wie ... eine eigenständige Politik formuliert werden konnte, die den spezifischen Charakter und die Bedürfnisse der Bauernschaft mit den Zielen des Sozialismus verbinden würde. Russian Peasants and Soviet Power*, London 1968, zitiert nach P. Hennicke, a.a.O., S. 54.
- ²¹⁷ Victor Serge, *Erinnerungen eines Revolutionärs 1901–1941*, Wien 1974, S. 275.
- ²¹⁸ Vgl. R. Lorenz, *Sozialgeschichte der Sowjetunion 1, 1917–1945*, Ffm. 1976, S. 198 ff.
- ²¹⁹ Vgl. Sheila Fitzpatrick, *The Commissariat of Enlightenment*, a.a.O., S. 253.
- ²²⁰ Lenin, Werke Band 33, S. 560 f.
- ²²¹ Ebda., S. 455.
- ²²² Lubki sind Volksbilderbögen. Vgl. dazu Irina Danilova, *Der russische Volksbilderbogen*, Dresden 1961.
- ²²³ Vgl. G. Meyer, a.a.O., S. 294, Tabelle 13.
- ²²⁴ Die Lubki des Staatsverlages (GIZ) haben überwiegend den didaktischen Charakter von Schautafeln und sind nach dem Kontrastprinzip aufgebaut. (Vgl. Roginskaja, *Sovetskij Lubok*, a.a.O., S. 26.) *Diese didaktischen Momente ... fehlen in den Lubki der AchRR völlig.* (Roginskaja, ebda.) *Diese Funktion mußte der vom Bild losgelöste Text erfüllen.*
- ²²⁵ Die Notwendigkeit, das Zeitungswesen zu propagieren, ergab sich aus der geringen Verbreitung von Zeitungen auf dem Land. Vgl. dazu G. Meyer, a.a.O., S. 295 f.
- ²²⁶ Vgl. dazu die ausführliche Analyse von H. Gassner, in: Gassner/Gillen, *Operativer und repräsentativer Realismus*, in: *Kritische Berichte* 5/6, 1975, S. 40–42.
- ²²⁷ Für den Spießbürger – Überall das Massenbild, in: *Brigada Chudožnikov (Künstlerbrigade)*, Nr. 1, 1931, S. 18/19.
- ²²⁸ Seit der Verkleinerung des Formats auf durchschnittlich 25 x 36 cm und der dadurch ermöglichten Verbilligung, stiegen die Auflagen der Kartinii im AchRR-Verlag rapide an. Waren 1927 noch 25000 üblich, druckte man bald darauf 100000 bis 250000 Stück. Die Nachfrage war so groß, daß die AchRR zwischen Sommer 1927 und April 1928 insgesamt 4 Millionen Exemplare vertreiben konnte. (Alle Angaben aus: Roginskaja, *Sovetskij Lubok*, M. 1929, S. 16–19.) Über die Anfänge des AchRR-Verlages, vgl. GACHN-Bulletin, Nr. 1, 1925.
- ²²⁹ Sytin war ein populärer vorrevolutionärer Lubokkünstler.
- ²³⁰ Michajlov greift hier die Argumentation der Partei in der Resolution des Zk der VKP (b) vom 20. 12. 1928 auf, in der die Lubok-Ausgaben des AchRR-Verlages scharf kritisiert werden.
- ²³¹ A. Michajlov, *Sovetskij Lubok*, in: *Revolutia i kultura*, Nr. 13, 1929, S. 51–53. Die Leiter des AchRR-Verlages hätten eingestanden, daß sie völlig bewußt und planmäßig kleinbürgerliche Künstler zur Herstellung der Lubki eingesetzt haben, um so den kleinbürgerlichen Traditionen des Konsumenten auf dem Lande entgegen zu kommen. (Ebda., S. 49.)
- ²³² Über die Distribution der Lubki auf dem Dorf, vgl. Roginskaja, a.a.O.
- ²³³ Michajlov, a.a.O., S. 53 f.
- ²³⁴ Vgl. A. Kurella, *Sovetskogo lubka net (Es gibt kein sowjetisches Lubok)*, in: *30 Tage (30 dnei)*, Nr. 5, 1929, S. 42.
- ²³⁵ Ebda., S. 42.
- ²³⁶ Ebda., S. 43.
- ²³⁷ *Galerie der Platteiten*, in: *Brigada Chudožnikov*, Nr. 1, 1931, S. 16 f.
- ²³⁸ Was bedeutet der Beschluß des ZK der VKP (b) über Plakatagitation und Bildpropaganda?, in: *Brigada Chudožnikov*, Nr. 2–3, 1931, S. 1.
- ²³⁹ Vgl. *Brigada Chudožnikov*, 2–3, 1931, S. 10, Bericht über das 1. Plenum der FOSCh.
- ²⁴⁰ A. Michajlov, a.a.O., S. 49.
- ²⁴¹ Vgl. Roginskaja, a.a.O.
- ²⁴² Bucharin, *Über die NÖP und unsere Aufgaben, Teil II*, in: *Bolševik* vom 1. 6. 1925, zitiert nach A. Erlich, *Die Industrialisierungsdebatte in der Sowjetunion 1924–1928*, Ffm. 1971, S. 30. Lenin dagegen hat die Kulakengefahr deutlich gesehen: *Die Kulaken sind wütende Feinde der Sowjetmacht. Entweder werden die Kulaken unendlich viele Arbeiter hinschlachten, oder die Arbeiter werden die Aufstände ... der kulakischen Räuber, gegen die Macht der Werkstätten erbarmungslos niederschlagen. Einen Mittelweg kann es nicht geben.* Lenin, Werke, Band 28, S. 42, zitiert nach Roy A. Medvedev, *Die Wahrheit ist unsere Stärke*, Hrsg. von D. Joravsky und Georges Haupt, Ffm. 1971, Seite 113.)
- ²⁴³ Vgl. W. Hofmann, *Die Arbeitsverfassung der Sowjetunion*, 1956, S. 28.
- ²⁴⁴ Vgl. Medvedev, a.a.O., S. 115.
- ²⁴⁵ Vgl. Beitrag H. Gassner.
- ²⁴⁶ Entfällt.
- ²⁴⁷ Medvedev, a.a.O., S. 380 ff.
- ²⁴⁸ Zitiert nach Medvedev, a.a.O., S. 388.
- ²⁴⁹ Medvedev, a.a.O., S. 385.
- ²⁵⁰ *Diskussija ob AchRR'e Kto že oni? (Diskussion über die AchRR, Wer sind sie?)*, in: *Žisn iskusstvo*, Nr. 28, 1926, S. 9.
- ²⁵¹ Ebenda.
- ²⁵² Nach Auskunft Jaroslavskijs (Gegen linke Phrasen und ungewissenhafte Kritik, in: *Revolutia i kultura*, 3–4, 1928) bekam die AchRR erst ab 1924 zu ihrer 6. Ausstellung öffentliche Gelder (1200 Rubel). Für die 7. Ausstellung schoß der Staat bereits 70000 Rubel zu, von denen jeder ausstellende Künstler 500 bekam. Vgl. Anm. 146.
- ²⁵³ Moisej Brodskij, *Diskussion über die AchRR, Ist das ein Sieg?*, in: *Žisn iskusstvo*, Nr. 30, 1926 (27. 7.).
- ²⁵⁴ V. Denisov, *Vystavka AchRR'a (Die Ausstellung der AchRR)*, in: *Žisn iskusstvo*, Nr. 40, 1926, S. 10 (8. 10.).
- ²⁵⁵ V. Denisov, *Vystavka AchRR'a*, in: *Žisn iskusstvo*, Nr. 41, 1926, S. 10 (12. 10.).
- ²⁵⁶ V. Denisov, *Vastavka*, ..., in: *Žisn isk.*, Nr. 40, 1926, S. 10.
- ²⁵⁷ Lunačarskij, *Begrüßungsrede zur Eröffnung der 8. Ausstellung*, zitiert nach *Kunst und Literatur*, H. 6, 1967, S. 632 f.
- Obwohl Lunačarskij sich sehr kritisch über die AchRR geäußert hatte (vgl. Anm. 55), gelang es der AchRR ihre Position von wichtigen „Autoritäten“, durch im wesentlichen nichtssagende Begrüßungssprachen ... oder durch direkte Unterstützung einiger bedeutender Genossen bekräftigen zu lassen. (A. Kurella, Von der „Kunst des revolutionären Rußland“ zur proletarischen Kunst, in: *Revolutia i kultura*, Nr. 6, 1928, S. 34.)
- ²⁵⁸ Vgl. A. Kurella, *Die künstlerische Reaktion unter der Maske des heldenhaften Realismus*, in: *Revolutia i kultura*, Nr. 2, 1928.
- ²⁵⁹ A. Kurella, Von der „Kunst des revolutionären Rußland“ ..., a.a.O.
- ²⁶⁰ Ebda., S. 39 f.
- ²⁶¹ *Ikusstvo SSSR i zadaci chudožnikov, disput (Die Kunst der UdSSR und die Aufgaben der Künstler)*, M. 1928. Die Diskussion in der Kommunistischen Akademie stand unter der Leitung der Sektion Literatur und Kunst, deren Vorsitzender der Kunsthistoriker Friče war.
- ²⁶² *Za leninsko iskusstvoznanie (materiály diskussii) pod redakciej J. Janel'*. M.-L. 1932.
- ²⁶³ *Obšestvo Molodeži AchRR*, 1. Ausstellung 1928, 2. Ausstellung gemeinsam mit der 11. Ausstellung der AchR.
- ²⁶⁴ Die OMACHR unterhielt bis zu 26 Filialen.
- ²⁶⁵ Über die Zeitschrift *iskusstvo v massy*, vgl. *žurnal „iskusstvo v massy“*, in: *Pečat i revolutia*, 1–6, 1930, S. 71–73.
- ²⁶⁶ *Fünf Jahre Kampf an der Kunstfront (Fünf Jahre Bestehen des OMACHR 1925–1930)*, in: *iskusstvo v massy*, 1930.
- ²⁶⁷ *Ob'edinenie chud-kov realistov*.
- ²⁶⁸ Rechenschaftsbericht über die Arbeit des Präsidiums der OMACHR, in: *Journal OMACHR*, Nr. 3–4, 1929, zitiert nach Maca, *sovetskoe isk.*, za 15 let, S. 601.
- ²⁶⁹ *Zweite Deklaration der AchR*, angenommen am dem I. Allunionskongreß der AchR, aus dem *Bulletin des Informationsbüros der AchR*, zitiert nach AchRR, M. 1973, S. 86 f.
- ²⁷⁰ *Fünf Jahre Kampf an der Kunstfront*, ..., a.a.O.
- ²⁷¹ In ihr schlossen sich die proletarischen Fraktionen der AchR, OMACHR und OChS (Laien-künstlerorganisationen) zusammen.
- ²⁷² A. Kurella, *Nekotorye itogi 1-go s'ezda AchR'a (Einige Schlußfolgerungen aus dem I. Allunionskongreß der AchR)*, in: *Revolutia i kultura*, Nr. 10, 1928, S. 54 f. Über die Organisation der neuen Sektionen vgl. *Die aktuellen Aufgaben der AchR*, in: *iskusstvo v massy*, Nr. 1, 1929, S. 5–7; Über die Durchführung der Säuberung und die Neuregistrierung der Mitglieder vgl. *Über die Säuberung der AchR*, in: *iskusstvo v massy*, Nr. 2, 1930, in: Maca, a.a.O., S. 595 f. Die Aktion war im Mai 1930 beendet. Vgl. *iskusstvo v massy*, Nr. 6, 1930, S. 1.
- ²⁷³ *Na dva fronta (An zwei Fronten)*, in: *iskusstvo v massy*, Nr. 12, 1930, Nr. 1. In diesem Artikel wird das Projekt einer Plattform zur Konsolidierung der proletarischen Kräfte an der Kunstfront, das von den Fraktionen der KPdSU der AchR, OMACHR und der OChS vorgeschlagen wurde, erörtert. (*Za proletarskoe iskusstvo proek platformy dija konsolidacij proletarskich sil na izofronte*, M. L. 1930.)
- ²⁷⁴ Entfällt.
- ²⁷⁵ ORS = *Obšestvo russkich skulptorov (Gesellschaft russischer Bildhauer*, 1926 gegründet.
- ²⁷⁶ Entfällt.
- ²⁷⁷ Siehe H. Gassner.
- ²⁷⁸ *Für eine Parteiversammlung der auf dem Gebiet der räumlichen Künste Tätigen*, in: *iskusstvo v massy*, Nr. 4, 1930, S. 1–2.
- ²⁷⁹ Vgl. W. Manin, *Die Entstehung des einheitlichen Künstlerverbandes der UdSSR*, in: *Kunst und Literatur*, Nr. 9, 1967, S. 979 ff.
- ²⁸⁰ *Für eine Parteiversammlung*, ..., a.a.O., S. 2.
- ²⁸¹ *Federacija organizacij sovetskich chudožnikov*.
- ²⁸² Abgebildet in: *iskusstvo v massy*, Nr. 4, 1930, S. 11.
- ²⁸³ Vgl. Anm. 145.
- ²⁸⁴ F. Roginskaja, *4 Vystavka OST*, in: *Izvestija* vom 6. 5. 1928, zitiert nach V. Kostin, OST, Leningrad 1976, S. 106.
- ²⁸⁵ A. Kurella, *OST pored licom podlinnoj sovremennosti*, in: *žisn iskusstva*, Nr. 28, 1928, zitiert nach Kostin, S. 109.
- ²⁸⁶ Abram Efros, *Na vystavka OST'a (Auf der Ausstellung der OST)*, in: *Prožektor*, Nr. 20, 1928.
- ²⁸⁷ Vgl. den Beitrag von H. Gassner.
- ²⁸⁸ Der Gegensatz zwischen OST und AchRR wurde teilweise in polemisch zugespitzten Auseinandersetzungen ausgetragen. Z. B. beschwerte sich die Verwaltung der OST in einem offenen Brief an die Redaktion der Zeitschrift *Kunst in die Massen (iskusstvo v massy)* über einen Artikel des AchRR-Vertreters G. Vjaz' menskij, der die Arbeit der Künstler der OST als *antsemitsch, faschistisch und reaktionär* bezeichnet habe. Weiter heißt es: *Wir fordern einen gesellschaftlichen Richtspruch über die künstlerischen Arbeiten von AchR und OST, um ein für allemal das wahre Gesicht der einen und der anderen Gesellschaft zu bestimmen.* Empörend sei, daß der Angriff im Presseorgan der AchR zusammenfalle mit dem Abschluß des Vertrages zwischen AchR und OST über den sozialistischen Wettbewerb, eines Vertrages, der faktisch einheitliche Arbeitspläne auf dem Gebiet der Gesellschaftspolitik und der Produktion vorsieht. (*Rabočij i iskusstvo*, Nr. 17, S. 136, 15. 3. 1930, zitiert nach Maca, a.a.O., S. 575.)
- ²⁸⁹ Lučičkin in einem Interview mit S. Siderov am 18. 10. 1975.
- ²⁹⁰ *Offener Brief an die Komsomolskaja Pravda*, in: *iskusstvo v massy*, H. 3–4, 1929, S. 41.
- ²⁹¹ *Resolution vom 21. 1. 1931 nach dem Vortrag der Moskauer Künstlergesellschaften* (im Dezember 1930, d. Vert.) vor dem Sektor Kunst des Narkompros, zitiert nach Maca, a.a.O., S. 424.
- ²⁹² Vgl. Kostin, OST, a.a.O., S. 138. Der Nachdruck des Protokolls dieser Versammlung in Kunst und Literatur, H. 8, 1967, S. 856, enthält von Kostin abweichende Angaben. In der Leitung der IZOBRIKADA waren demnach statt Adivankin, Pimenov und Lučičkin.
- ²⁹³ Kostin, a.a.O., S. 138.
- ²⁹⁴ Vgl. Anm. 70.
- ²⁹⁵ Programm der IZOBRIKADA, zitiert nach *Kunst und Literatur*, Nr. 8, 1967, S. 854 f.
- ²⁹⁶ P. Vii'jams, J. Pimenov, *Genug des künstlerischen Ausschusses!*, in: *iskusstvo v massy*, Nr. 10–11, 1930, S. 14.
- ²⁹⁷ *Istorija SSSR*, Band 8, S. 536, zitiert nach Erier, *Neue Wettbewerbsformen*.
- ²⁹⁸ I. Laz'jan, *Die Beschlüsse des XV. Parteitag und die zeitgenössische Literatur*, a.a.O., zitiert nach Eimermacher, a.a.O., S. 355.
- ²⁹⁹ Zitiert nach Kat. *Russischer Realismus 1850–1900*, Baden-Baden 1972/73, S. 116.
- ³⁰⁰ Die Datierung wird in der zeitgenössischen Literatur (*iskusstvo*) mit 1934 angegeben, während die Treť'jakov-Galerie anlässlich der Ausstellung 1933 angibt.
- ³⁰¹ Entfällt.
- ³⁰² Treť'jakov, *Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf*, Vortrag 1931, zitiert nach H. Boehncke (Hrsg.), *S. Treť'jakov, Die Arbeit des Schriftstellers*, Reinbek 1972, S. 119.
- ³⁰³ Vgl. zum Wirken G. Lukács zwischen Herbst 1930 und Sommer 1931 in Moskau (literaturtheoretische Aufsätze und Rezensionen in der Moskauer Rundschau): A. Stephan, *G. Lukács' erste Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie*, in: *Brecht-Jahrbuch* 1975, Ffm. 1975.
- ³⁰⁴ G. Lukács, *Essays über den Realismus*, Werke Band 4, *Probleme des Realismus I*, Neuwied 1971, S. 160.
- ³⁰⁵ *Die Darstellung des Durchschnitts (Zola) führt dagegen notwendigerweise dazu, daß diese Widersprüche ... in ... dem Schicksal eines Durchschnittsmenschen abgestumpft erscheinen und dadurch gerade ihre wesentlichen Züge verlieren.* (Einführung in die ästhetischen Schriften von Marx und Engels, S. 230.)
- ³⁰⁶ Lukács, *Essays*, a.a.O.
- ³⁰⁷ Entfällt.
- ³⁰⁸ *Was der Mensch im innersten Grunde ist, bringt sich erst durch sein Handeln zur Wirklichkeit.* (Hegel, *Ästhetik I*, S. 216.)
- ³⁰⁹ M. Gor'kij, *O literature, literaturno-kritičeskije stat'i*, M. 1955, S. 453 und 460.
- ³¹⁰ Vgl. Karla Hielscher, *S. M. Eisensteins Theaterarbeit beim Moskauer Proletkult*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, H. 13, 1973, S. 73.

³⁰⁵ Der Zeigegestus taucht bereits im englischen Rekrutierungsplakat des Ersten Weltkriegs auf (Lord Kitchener) 1924.

³⁰⁶ Siehe Erier.

³⁰⁷ In einem Beschlusse des Rates der Volkskommissare vom 9. 4. 1931 wird die Erfindertätigkeit der Massen als eine der wichtigsten Formen der unmittelbaren Teilnahme der Arbeiterschaft an der sozialistischen Rationalisierung der Produktion und der Einführung der neuen Technik bezeichnet. Allein im Bezirk Dnepropetrowsk gingen 1929 40 000 Vorschläge ein, das ist für je zwei Arbeiter einer.

³⁰⁸ Entfällt.

³⁰⁹ S. Tret'jakov, *Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf*, a.a.O., S. 120.

³¹⁰ Das Bild ist offenbar in einer zweiten Fassung 1923 noch einmal gemalt worden. Vgl. K. A. Sitnik, N. A. Kassatkin, M. 1955, S. 303.

³¹¹ Lunačarskij, *Deutsche Kunstausstellung* (1924), a.a.O., S. 96.

³¹² Am 5. Dezember 1929 wurde auf Initiative der Partei- und Gewerkschaftsorganisation der erste Kongreß der Stoßbrigaden einberufen.

Von den 730 Delegierten des Kongresses waren nur drei Prozent nicht mehr als zwei Jahre in der Industrie tätig. Über die Hälfte blickte auf eine zehnjährige Arbeit zurück, die übrigen waren 25 bis 30 Jahre Fabrikarbeiter. Es handelte sich also um den harten klassenbewußteren Kern des sowjetischen Industrieproletariats. Einzelne Brigaden gingen von kollektiver Arbeit zur kollektiven Arbeitsentlohnung und gemeinsamen Kasse über. Dies wurde ab 1931 als *Nivellierung* und *Gleichmacherei* kritisiert, die den ungelerten Arbeitern den Antriebe zur Fortbildung nähme. Die Udarniki als aktivster und politisch bewußtester Teil der Arbeiter sollten die späteren Verwaltungsbeamten rekrutieren. Bereits für 1929/30 waren 5000 Udarniki für gewerkschaftliche und industrielle Verwaltungsstellen und 1000 für die Rationalisierungsbehörden vorgesehen. (Vgl. Moskauer Rundschau, Nr. 33, vom 22. 12. 1929.)

³¹³ *Die Kunst und die Generallinie der Partei, Bemerkungen eines Künstlers*, in: *iskusstvo v massy*, Nr. 3–4, S. 34.

³¹⁴ Entfällt.

³¹⁵ Dominique Lecourt, *Lenins philosophische Strategie. Von der Widerspiegelung (ohne Spiegel) zum Prozeß (ohne Subjekt)*, Ffm. 1975.

³¹⁶ Friedrich Geyerhoffer, *Die kastrierte Dialektik*, in: *Neues Forum*, Juli/August 1973, S. 53.

³¹⁷ M. Dobrynin, *Dialektik und Mechanismus in der gegenwärtigen Literaturwissenschaft*, in: *Literatura i marksizm*, Nr. 2, 1931, S. 15, zitiert nach Karbusicky, *Widerspiegelungstheorie und Strukturalismus*, München 1973, S. 88.

³¹⁸ O. Negt, *Marxismus als Legitimationwissenschaft. Zur Genese der stalinistischen Philosophie*, in: A. Dobrynin, N. Bucharin, *Kontroversen über dialektischen und mechanistischen Materialismus*, Ffm. 1969, S. 42.

³¹⁹ Entfällt.

³²⁰ In: *iskusstvo v massy*, Nr. 3–4, 1929, S. 41.

³²¹ V. Kostin, a.a.O.

³²² Vgl. Cäcilia Rentmeister, *Berufsverbot für die Musen*, in: *Ästhetik und Kommunikation*, Nr. 25, 1976, S. 92 ff.

³²³ J. Laz'jan, *Die Beschlüsse des XV. Parteitag und die zeitgenössische Literatur*, a.a.O., zitiert nach Eimermacher, a.a.O., S. 361.

³²⁴ Ebda., S. 362.

³²⁵ *O massovoj chudožestvennoj rabote* (Über die künstlerische Massenarbeit), in: *Pravda*, 11. 11. 1929, zitiert nach Maca, a.a.O., S. 414 ff.

³²⁶ Ebenda.

³²⁷ *Resolutionskonferenz über Fragen eines Kunstplanes beim Kultursektor des GOSPLANES der UdSSR vom 18. 5. 1930*, zitiert nach Maca, S. 418 f.

³²⁸ A. Krisko, *Die Arbeit am Fünfjahresplan der bildenden Kunst*, in: *iskusstvo v massy*, Nr. 9, 1930, S. 19 f.

³²⁹ Ebda., S. 19. Auf 1600 Lernende und 71 Lehrende entfielen nur 33 Parteimitglieder, 88 Komsomolzen, 225 Arbeiter und 170 Gewerkschaftsmitglieder.

³³⁰ Ebda., S. 20.

³³¹ *Postanovlenie plenuma ZK Rabisa po dokladu gosplana SSSR ob osnovnykh ustanovkach k sostableniu pjatiljetnego plana iskusstva ot 27-V. 1930 g* (Verordnung des Plenums des ZK der RABIS zum Vortrag der GOSPLAN UdSSR über grundsätzliche Bestimmungen bei der Aufstellung eines Fünfjahresplans der Kunst, zitiert nach Maca, a.a.O., S. 421.

³³² Siehe Dokumentenanhang, A. Kurella, *Neue Wege der Kunstpolitik, Die Krise der bildenden Künste in der UdSSR*, in: *Moskauer Rundschau*, Nr. 1, 1929.

³³³ J. Tugend'hold, *Leistungsschau der Kunst*, in: *Pečat i revolucija*, H. 1–4, 1928, S. 108.

³³⁴ Vgl. den Artikel *Staatliche Kunstförderung*, in: *Moskauer Rundschau*, Nr. 14, 1930. Die Zentralverwaltung der Sozialversicherung z. B. hat 100 000 Rubel für den Ankauf von Werken von Sowjetkünstlern für die Sanatorien und Erholungsheime zu verwenden.

³³⁵ *Slavische Rundschau*, Nr. 8, 1929, S. 708.

³³⁶ Vgl. *Rechenschaftsbericht der Kooperative Künstler*, in: *Brigada Chudožnikov*, 2–3, 1931, S. 12. Die Mitgliederzahl erhöhte sich von 87 (Januar 1930) auf 626 (Ende 1930), 1931 betrug sie bereits 1500. Die finanziellen Mittel stiegen von 37 000 Rubel am 1. Januar 1930 auf 300 000 Rubel Ende 1930. Für Kommandierungen in Betriebe standen 1931 30 000 Rubel, für Kontrakte mit den Künstlern 50 000 Rubel, für Ausstellungen 123 000 und für Klubarbeit 66 000 Rubel zur Verfügung. Unter den 33 Mitgliedern des künstlerischen Rates der Kooperative befanden sich 15 Vertreter der arbeitenden Öffentlichkeit. Etwa 20% der Mitglieder gehörten der AChR an.

³³⁷ Vgl. Anm. 285.

³³⁸ *Was hat das Plenum der Föderation entschieden? Resolution des 2. Plenums des Rates der FOŠCh*, in: *Brigada Chudožnikov*, 5–6, 1931, S. 31.

³³⁹ I. Vaistel'd, in: *Brigada Chudožnikov* 2–3, 1931, S. 23 f.

³⁴⁰ Ebenda.

³⁴¹ Vgl. *iskusstvo v massy* 3–4, 1929, S. 42.

³⁴² *O chudožnik industrializacii činovnikach iz glavisusstva* (Über den Künstler der Industrialisierung und die Bürokraten der Hauptabteilung Kunst), in: *iskusstvo massy*, Nr. 3–4, 1929, S. 42.

³⁴³ Bericht über eine Diskussion in der Kommunistischen Akademie *Über die Fehler der ersten Kampagnen des Jahres 1930*, am 13. 4. 1931, in: *Brigada Chudožnikov*, Nr. 2–3, 1931.

³⁴⁴ G. Kibardin, *Künstler im Kampf für den Promflinplan, Die Erfahrungen der Arbeit der Brigaden in Betracht ziehen*, in: *iskusstvo v massy*, Nr. 10–11, 1930, S. 30 f.

³⁴⁵ Maslenikov, *Itogi komandirovok chudožnikov 1931 gody* (Ergebnisse der Kommandierungen von Künstlern im Jahr 1931), M. 1931, S. 9.

³⁴⁶ E. L'vov, *Brigada AChR na Urale* (Eine Brigade der AChR im Ural), in: *za proletarskoe iskusstvo*, Nr. 11–12, 1931, S. 21.

³⁴⁷ *Für neue Arbeitsmethoden*, in: *iskusstvo v massy*, Nr. 10–11, 1931, S. 36–37.

³⁴⁸ Vgl. Maslenikov, a.a.O., S. 13. *Die Organisationen, die die Brigaden abschicken ... ließen den Künstlern bei der Auswahl ihres Themas so großen Spielraum, daß die Gefahr eines gewissen Anarchismus bestand.*

^{348a} Unter gesellschaftlicher Arbeit verstand man z. B. die Herstellung von Diagrammen, Wandzeitungen, die Anleitung von Kunstzirkeln für die Arbeiter etc.

³⁴⁹ *Für neue Arbeitsmethoden*..., a.a.O., S. 37.

³⁵⁰ Vgl. ebda. Die Kollektivierung und Rationalisierung der künstlerischen Produktion, das Subsumieren des künstlerischen Originalgenies unter industrielle Produktionsbedingungen fand ihren Höhepunkt in den *Izokombinaten* (Kunstfabriken).

³⁵¹ Die Losung der LEF und des Oktjabr', *Kunst in die Produktion, wird in der Plattform für eine Konsolidierung der proletarischen Kräfte*, vgl. Anm. 268 a, als Ausdruck einer alle emotionalen und ideologischen Momente der Kunst leugnenden Haltung gewertet.

³⁵² S. Tret'jakov, *Woher und wohin? Perspektiven des Futurismus*, in: LEF 1, 1923, zitiert nach *Ästhetik und Kommunikation* 4, 1971, S. 88.

³⁵³ B. Nikiforov, *Za rekonstrukciju pejzaza, Tvorčestvo B. N. Jakovieva*, in: *iskusstvo*, H. 6, 1934.

³⁵⁴ Maslenikov, a.a.O., S. 18/19.

Bogaevskij sieht den Wechsel zur neuen Thematik so: *Ich kam in meinem Schaffen von der*

Heroik der historischen Landschaft zur Heroik unserer Tage..., zitiert nach Nikiforov, a.a.O., S. 59.

³⁵⁵ *Für eine Parteiversammlung*..., a.a.O., in: *iskusstvo v massy*, Nr. 4, 1930, S. 1.

³⁵⁶ *An zwei Fronten*, in: *isk. v. massy*, Nr. 12, 1930, S. 2.

³⁵⁷ V. Kostin, *Molodye sovjetskie zivopiscy* (*Junge sowjetische Maler*), M. 1935, S. 53.

³⁵⁸ Vgl. Anm. 83.

³⁵⁹ Maslenikov, a.a.O., S. 19.

³⁶⁰ E. Kacman, *Kak szdavalas i razvivalas' AChRR*, zitiert nach Lebedev, *Der Kampf um den Realismus*..., a.a.O., S. 174.

³⁶¹ Lenin, Werke, Band 35, S. 387 f.

³⁶² Lenin, zitiert nach Jakob Moneta, *Zur Geschichte der KPdSU (B)*, Hamburg 1971, S. 17.

³⁶³ Die erste Fabrikbegehung der AChRR fand am 16. 3. 1922 statt und wurde von der Redaktion der Massenzeitung *Raboci* vermittelt. Vgl. P. Lebedev, *Aus der Geschichte*..., a.a.O.

³⁶⁴ B. Arvatov, *Die AChRR in der Fabrik*, in: *izn iskusstvo*, Nr. 12, 1925, S. 25.

³⁶⁵ E. Kacman, *Wie sich die AChRR konstituierte*, M. 1925, zitiert nach B. Arvatov, *Die AChRR in der Fabrik*, a.a.O., S. 25.

³⁶⁶ B. Arvatov, a.a.O.

³⁶⁷ Kacman, *Wie sich die AChRR*..., a.a.O.

³⁶⁸ Arvatov, a.a.O.

³⁷⁰ Arvatov, a.a.O.

³⁷¹ Zur Kommandierung der Künstler der ehemaligen OST vgl. R. Šerdev, *Das Thema der Arbeit in den Werken der Maler der OST*, in: *iskusstvo*, H. 8, 1973, S. 30 f.

³⁷² D. Miras, *Na zavode, v Dnepropetrovke* (*Im Werk, in Dnepropetrovsk*), in: *iskusstvo v massy*, Nr. 5–6, 1929, S. 16.

^{372a} Entfällt.

³⁷³ Lorenz, *Sozialgeschichte der Sowjetunion I*, a.a.O., S. 241, Anm. 152.

³⁷⁴ Ders., S. 242.

³⁷⁵ Für Trockij dagegen sollte die mächtige Kraft des Wetteiferns in der sozialistischen Gesellschaftsordnung zum Kampf um die eigene Meinung, um den eigenen Entwurf, um den eigenen Geschmack werden... *Der Kampf wird eine rein geistigen Charakter haben. (Literatur und Revolution, a.a.O., S. 1501.)*

³⁷⁶ I. Maca, *Die Lage der modernen Kunst in der UdSSR und die aktuellen Aufgaben der Künstler*, a.a.O.

³⁷⁷ Maca, ebenda.

³⁷⁸ A. Michajlov, *Kino und Malerei*, Koreferat zu Maca, a.a.O., S. 55–71.

³⁷⁹ Vgl. W. Benjamin, *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner Reproduzierbarkeit*, Gesammelte Schriften, Band I, 1. Fm. 1974, S. 431 ff.

³⁸⁰ *Schlußwort* Michajlov, a.a.O., S. 104 ff.

³⁸¹ Ebenda.

³⁸² *Erörtern wir die schöpferische Methode! Ein neuer Sieg der proletarischen Kunst*, in: *iskusstvo v massy*, Nr. 10–11, 1930, S. 8. Der Artikel richtet sich polemisch gegen die falsche Alternative Tageskunst oder „ewige“ Wandmalerei.

³⁸³ Tugend'hold, *Das formale Element in unserer Malerei*, in: *sovetskoe iskusstvo*, Nr. 6, 1928, S. 28.

³⁸⁴ Max Raphael, *Das Sowjetpalais, eine marxistische Kritik an einer reaktionären Architektur*, in: *Für eine demokratische Architektur, Kunstsoziologische Schriften*, Hrsg. von Jutta Held, Ffm. 1976, S. 63.

³⁸⁵ S. Čuykov, *Über die Wege der stankovoj Malerei*, in: *iskusstvo v massy*, Nr. 5, 1930, Seite 16 f.

³⁸⁶ *Erörtern wir die schöpferische Methode*, a.a.O., S. 9.

³⁸⁷ *10 Rabočich klubov Moskvy* (*pod red. D. Arkina*), M. 1932, S. 62.

³⁸⁸ *Erörtern wir*..., a.a.O., S. 12 f.

³⁸⁹ *10 Rabočich klubov*..., a.a.O., S. 61; Im abstrahierend lakonischen Stil der Freske wird der Einfluß des mexikanischen Wandmalers Diego Riviera spürbar, der sich Ende der 20er Jahre längere Zeit in Moskau aufhielt. Er setzte sich konstruktiv kritisch mit der AChR auseinander, gehörte aber der Künstlergruppe Oktjabr' an.

³⁹⁰ *Erörtern wir*..., a.a.O., S. 13.

³⁹¹ *Erörtern wir*..., a.a.O., S. 10.

³⁹² *10 Rabočich klubov*..., a.a.O., S. 62.

³⁹³ *Erörtern wir*..., a.a.O., S. 13.

³⁹⁴ Vjalov hat mit seinem Gemälde *Kino. Eisenstein und Tisse bei der Arbeit* das filmische Sehen am Thema Film erprobt.

³⁹⁵ B. Kazanskij, *Die Natur des Films*, zitiert nach Wolfgang Beilenhoff, *Poetik des Films*, München 1974, S. 85.

³⁹⁶ Vgl. zur offiziellen Interpretation des ZK-Beschlusses, W. Manin, *Die Entstehung des einheitlichen Künstlerverbandes der UdSSR*, in: *Kunst und Literatur*, Nr. 9, 1967.

³⁹⁷ Frank Trommler, *Der sozialistische Realismus im historischen Kontext*, in: R. Grimm, J. Hermand (Hrsg.), *Realismustheorien*, Stuttgart 1975, S. 69.

³⁹⁸ *Sozialistische Realismuskonzeptionen, Dokumente zum 1. Allunionskongreß der Schriftsteller*, Hrsg. von H.-J. Schmitt und G. Schramm, Ffm. 1974.

³⁹⁹ F. Trommler, a.a.O., S. 69. Die Gespräche mit den noch lebenden Künstlern der OST bestätigen diese Aussage.