

Eckhart Gillen

Die Sachlichkeit der Revolutionäre

Die Bedeutung von ‚Verismus‘, ‚Konstruktivismus‘ und ‚Neuer Sachlichkeit‘ für die revolutionäre Kunst der 20er Jahre in Deutschland und in der Sowjetunion

„Der Stil erwächst aus der sozialen Praxis.“¹
Der Künstler muß lernen „nicht nur die Kunst, das Leben zu konterfeien, sondern auch das Leben zu verändern“.² (Tret'jakov)

„Eine neue Kunst wird endlich angeben müssen, wozu sie gebraucht werden will“.³ (Brecht)

Der Leipziger Kunstwissenschaftler Karl-Max Kober berichtet von Gesprächen mit sowjetischen Kollegen anlässlich der Ausstellung „30 Jahre Befreiung“ 1975 in Moskau (die neueste DDR-Malerei war das erste Mal in der Sowjetunion zu sehen), aus denen hervorging, daß ein großer Teil des sowjetischen Publikums „nicht unerhebliche Schwierigkeiten gegenüber der DDR-Kunst“ habe. Einen wesentlichen Grund sahen sie darin, „daß die deutsche Kunst im Unterschied zur sowjetischen oder zur russischen Kunst von jeher eine starke Neigung zu philosophischen Tendenzen und eine starke Bindung zur Literatur gezeigt habe“. Es sei „für die deutsche Kunst unglücklich und tragisch gewesen, daß die besten Künstler sich oft gegen ihr Volk stellen mußten“. Eine Abneigung bestünde „gegen bestimmte Übertreibungen“.. „Die DDR-Künstler hätten eine Neigung, alles sehr vordergründig, sehr direkt, sehr unerbittlich zu zeigen.“⁴

A. Fedorov-Davydov bekannte: „Bei diesen Bildern wird einem ganz unheimlich“. (Vgl. Mat. Nr. 30) Weiter heißt es in seiner ausführlichen Besprechung: „Vielleicht deswegen, weil man in der expressionistischen Karikatur, in der grotesken Mißgestalt nackter Körper, (Vgl. Abb. 1–2) ...in einer fast krampfhaften Verdrehung der Körper, in der ganzen sorgfältigen nach deutscher Art bemühten Beschreibung der ekligsten Details, ein Moment einer bestimmten, sadistischen Wollust verspürt... Nur unser Wunsch, möglichst vorsichtig an ihr Werk heranzugehen, nur die Berücksichtigung ihrer bewußten Intention, die unseren so nahe stehen, erlauben es uns, nicht von Pornografie zu sprechen.“ (Mat. 30) (Die Zahl in der Klammer verweist jeweils auf die Nummer der Texte im Materialenteil.)

O. Dix' alternde Prostituierte vor dem Spiegel (Abb. 2) schockierte Publikum und Kunstkritik am meisten



1 Otto Dix, Zwei Opfer des Kapitalismus (Dirne und Kriegsverletzter), 1923, Tusche und Federzeichnung, 47x34, Nachlaß O. Dix



2 Otto Dix, Mädchen vor dem Spiegel, o. J., abgebildet in: Katalog zur 1. Dt. Kunstausstellung in Moskau, 1924, S. 25



3 Jurij Pimenov, Vor dem Spiegel, abgebildet in: Kunst in die Massen, Nr. 6, 1930, S. 11

(Vgl. Mat. 32, 33, 34). Als sowjetische Künstler sich an ähnliche Themen wagten und wie Pimenov (Abb. 3) Frauen mit biegsamen Körpern sich schminkend und tanzend malten und zeichneten, schrieb die Kunstkritik, ihre Modernität bestände nur „in der erotisch-mystischen Neigung, in ihren Blickwinkel ausschließlich die foxtrottierende westliche Intelligenz gelangen zu lassen“.⁵

Vergleicht man diese Äußerungen mit den Rezensionen und Reaktionen auf die „1. Allgemeine deutsche Kunstausstellung“ 1924 in Moskau, trifft man auf verblüffend ähnliche Vorbehalte und Schwierigkeiten. (Vgl. die Mat. Nr. 28–34 in dem diesem Beitrag folgenden Materialenteil.) Die Veristen O. Griebel, G. Grosz, O. Dix, R. Schlichter (alle in der ‚Roten Gruppe‘ zusammengeschlossen, die mit 12 ihrer Mitglieder in Moskau vertreten war) waren es in erster Linie, die dem sowjetischen Publikum das Fürchten lehrten. Der Kunstkritiker

Da die deutschen Künstler „mit entsetzensgeweihten Augen, den Blick von dieser hypnotisierenden Erscheinung“ nicht abwenden können, keine positive Alternative haben und „selbst kommunistische Künstler der ‚Roten Gruppe‘ ... uns in ihrem Werk als platte Nihilisten kommen ... gilt das alles nicht für uns... Ihre Agitation unterscheidet sich zu sehr von dem, was wir von unserer ..Modernen fordern können“. (Mat. 30)

Wenig bekannt ist jedoch, daß einige sowjetische Künstler gerade von den Veristen auf der deutschen

Kunstaussstellung 1924 etwas lernen konnten, wozu sie Lunačarskij in seiner Ausstellungsrezension auch ausdrücklich aufforderte: „Der deutsche Künstler hat auf seinem Wege zur gedanklichen Erfassung der Revolution, zur Schaffung revolutionärer Kunst fast alle unsere Künstler überflügelt. Geben wir das zu, aber finden wir uns damit nicht ab“. (Mat. 29)

Dem Einfluß der deutschen Veristen insbesondere auf die im Frühjahr 1925 zum erstenmal an die Öffentlichkeit tretende „Gesellschaft der Staffeleimaler“ (OST) soll im folgenden nachgegangen werden.

Ein zweiter Schwerpunkt dieses Beitrages ist der Hinweis auf die in der Forschung bisher kaum berücksichtigte Parallele zwischen der „Neuen Sachlichkeit“⁶, bzw. dem „Neuen Naturalismus“⁷, „Neuen Realismus“⁸, der ein affirmativer Bezug zur Technik, zur Präzision der Maschine eigen ist und analoger Stilmerkmale in der sowjetischen Kunst der 20er Jahre.⁹ Es wird zu zeigen sein, daß der Pragmatismus der „Neuen Ökonomischen Politik“ (NEP) in der S. U. ab 1921 vergleichbare gesellschaftspolitische Tendenzen begünstigte, wie wir sie in der Phase der „relativen Stabilisierung“ ab 1925 in der Weimarer Republik vorfinden oder wie sie in den USA mit dem Begriff des „weißen Sozialismus“ Henry Fords umschrieben werden.

Der bereits erforschte Komplex des internationalen Konstruktivismus, wie er hier einmal pauschal bezeichnet werden soll, und insbesondere die Bedeutung der russischen Künstler für die europäische Avantgarde des 20. Jahrhunderts taucht im Zusammenhang dieses Beitrages nur am Rande auf.¹⁰ Eine erste, umfassende Information ermöglichte 1922 die „1. Russische Kunstaussstellung“ in der Galerie van Diemen, Berlin. (Vgl. die Mat. 1–4)

Auch der Einfluß Bogdanovs und seiner Proletkulttheorie insbesondere auf die „Gruppe progressiver Künstler“ in Köln wurde bereits ausführlich analysiert.¹¹ (Vgl. dazu auch in den Mat. das Literaturverzeichnis deutschsprachiger Publikationen über sowjetische Kunst und die Mat. Nr. 50–52.)

Ein dritter Bereich der deutsch-sowjetischen künstlerischen Beziehungen, der im Rahmen dieser Untersuchung zur Sprache kommen soll, ist die Auseinandersetzung mit den seit 1928 in der Oktjabr'-Gruppe assoziierten Konstruktivisten, Faktografen und künstlerischen Publizisten, die zeitweilig entscheidend auf Programm und Praxis einer hauptsächlich von der „Assoziation revolutionärer bildender Künstler Deutschlands“ (A. R. B. K. D.) repräsentierten ‚proletarisch-revolutionären Kunst‘ um 1930 in der Weimarer Republik einwirkten.

I. Expressionismus-Verismus in Deutschland und die sowjetische Künstlergruppe OST.

(Abb. 1–30) (Materialien 28–34, 39, 42–43, 54–55, 57–58, 60, 62–63.)

Kapitalistisches Inferno (Abb. 1–16)

Seit G. F. Hartlaubs Antwort auf eine Rundfrage des Kunstblatts 1922 „Ein neuer Naturalismus?“ hat sich bis heute¹² eine Unterscheidung der gegenständlichen Kunst nach 1920 in einen linken und einen rechten Flügel unter dem Oberbegriff der „Neuen Sachlichkeit“¹³, bzw. des „Neu-Realismus“ oder „Nach-Expressionismus“ wie Franz Roh das Stilphänomen in seinem Buch vorsichtig nannte, durchgesetzt. Hartlaub schrieb damals: „Ich sehe einen rechten, einen linken Flügel. Der eine konservativ bis zum Klassizismus, im Zeitlosen Wurzel fassend, will nach so viel Verstiegenheit und Chaos das Gesunde, Körperlich-Plastische in reiner Zeichnung nach der Natur. . . Der andere linke Flügel, grell zeitgenössisch, weit weniger kunstgläubig, eher aus Verneinung der Kunst geboren, sucht mit primitiver Feststellungs-, nervöser Selbstentblößungssucht Aufdeckung des Chaos, wahres Gesicht unserer Zeit“.¹⁴

Auch Franz Roh ordnet seine sieben „Richtungen des Nachexpressionismus“ einer linken und einer rechten Gruppe unter: „So öffnet die linke Gruppe . . . alle Wunden, die sich vorschnell . . . schließen wollen, während die rechte Gruppe, die des Idylls, die Wunden schließt, kühlt.“¹⁵ Für die angeblich gemeinsame Bildsprache von zwei so heterogenen Gruppierungen kann Roh keine Erklärung geben: „Daß beide Parteien sich derselben, nachexpressionistischen Bildform bedienen können, gehört zu den hinzunehmenden Rätseln künstlerischer Entwicklung“.¹⁶

Bei genauerer Betrachtung auch der formalen Aspekte läuft eine Subsumierung der „Veristen“¹⁷ unter die „Neue Sachlichkeit“, wie sie z. B. W. Schmied nach wie vor praktiziert¹⁸, auf eine Neutralisierung ihrer schonungslosen Sozialkritik hinaus. Die Detailschärfe, die „eiserne Objektivität, mit der bis in die Poren des unverdunkelten Gegenstandes mikroskopiert wird“¹⁹, als eines der Stilmerkmale der Veristen wird zum Vorwand genommen, die ganze Richtung innerhalb des Neoklassizismus und der Technikgläubigkeit der ‚sachlichen‘, die Dinge um ihrer selbst willen gestaltenden Malerei zu isolieren.²⁰

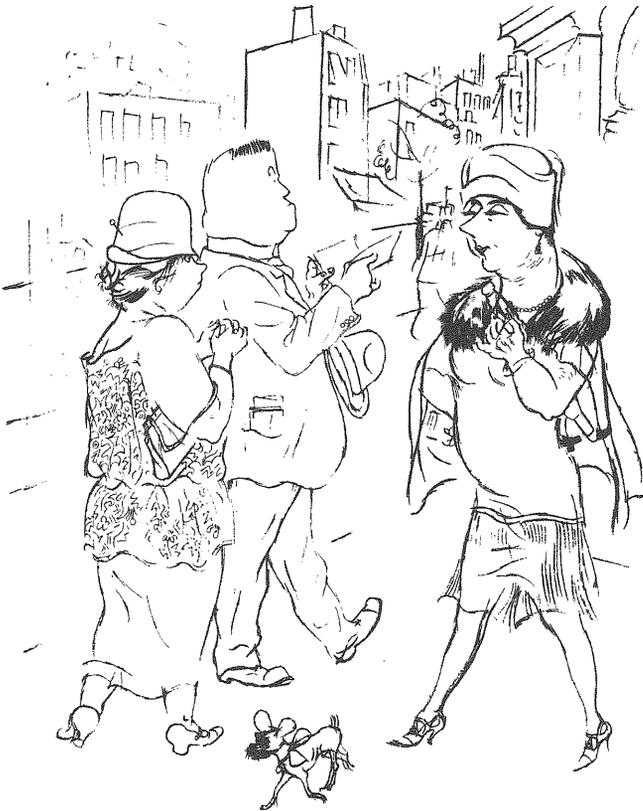
Was dagegen die Inhalte des Verismus betrifft, warnte Hartlaub schon 1924 vor dem „kaltschnäuzigen Zynismus, in dem der Konstatierende sich nur allzu gemein macht mit dem Gemeinen, das er feststellt. . . Was er bietet, reicht hin zum Gebrauchszweck, zur Tendenz. Müssen wir wirklich wieder Kunst von Tendenz unterscheiden lernen?“²¹ G. Grosz wehrte sich 1924/25 gerade gegen diese Unterscheidung: „Kunst ist für mich keine ästhetische Angelegenheit“.²² „Wo heute Kunstfreunde ein Werk mit dem Hinweis auf seine Tendenz . . . abzutun versuchen, stehen sie nicht der Arbeit des Künstlers kritisch, sondern der Idee, für die er eintritt, feindlich



4 Otto Dix, Drei Dirnen auf der Straße, 1925, Tempera auf Sperrholz, 95 x 100, Sammlung Siegfried Pappe, Hamburg



5 Aleksandr Dejneka, Jeunesse dorée, 1928, Papier, Tusche, 34,3 x 40, Zeichnung für die Zeitschrift 'Scheinwerfer'



6 George Grosz, 'Zum Sehen geboren, zum Schauen bestellt' (Goethe), aus: Das neue Gesicht der herrschenden Klasse, 1930, Malik-Verlag, Berlin, Frankfurt/M. 1973

gegenüber".²³ Zynisch sind für ihn die Künstler, die beiseite stehen, statt „den Unterdrückten die wahren Gesichter ihrer Herren zu zeigen“.²⁴

Dem Selbstverständnis der Veristen bis ca. 1925 zufolge, sollte ihre Kunst dazu da sein, „dem Menschen den Blick zu schärfen für sein reales Verhältnis zur Umwelt“.²⁵ Eine positive Alternative zum kapitalistischen Inferno konnten und wollten sie nicht entwickeln. An diesem Punkt setzt die sowjetische Kritik anlässlich der deutschen Kunstausstellung 1924 an. Bevor der Klassenkämpfer Grosz zum Moralisten wurde, hat er allerdings Ansätze zu einem argumentierenden Bildstil gefunden,

auf den wir im dritten Abschnitt dieser Arbeit im Zusammenhang mit dem Programm einer proletarischen Kunst der Oktjabr'-Gruppe zurückkommen.

Für den Kritiker Fedorov-Davydov ist die „vernichtende Kritik“ der Veristen erst dann revolutionär, wenn sie „zum Kriterium irgendein positives Ideal hat. Nur das Vorhandensein dieses Ideals, der feste Glaube daran, schaffen die Klarheit der Aufgaben. . . Andernfalls, warum sollte man nicht Spengler für einen Revolutionär halten?“ (Mat. 30) Ein solches Ideal kann er bei den Veristen nicht finden. Diese Haltung nahm auch die Kunstkritik der Roten Fahne ein. Grosz' Arbeit sollte zwar „dem Klassenkampf dienstbar“ gemacht werden, aber die KPD ließ keinen Zweifel daran, daß ihn „das rein negative Element“ daran hindere, „seiner ätzenden Kritik der bürgerlichen Fratze das positive Element der heutigen Gesellschaft, den Kampf, das Heldentum des Proletariats entgegenzustellen – ein Mangel. . . der . . . den deutschen revolutionären künstlerischen Manifestationen überhaupt eigen ist“.²⁶

Grosz verteidigte sich in einem bisher unbekanntem Artikel für die Zeitschrift „Der Scheinwerfer“ (Projektor) 1928 gegen diese Vorwürfe: Viele meinten, daß ich „das wachsende Proletariat als eine ‚positive‘ Idee darstellen müßte. Ich aber halte es nicht für nötig, die Forderungen eines ‚Hurra-Bolschewismus‘ zu erfüllen, der sich



7 Aleksandr Dejneka, Graphik, 1921, in: A. D., Aus meiner Arbeitspraxis, Moskau 1959, S. 81



8 George Grosz, 'Armut ist ein großer Glanz von innen' (Rilke), aus: Abrechnung folgt, 1923, Malik-Verlag, Berlin, Frankfurt/M. 1972



9 Christoph Voll, Arbeiterfrau mit Kind am Bett des kranken Mannes, Holzschnitt, o. J., 68 x 53,5, Galleria del Levante, München,

das Proletariat glatt gekämmt und im alten Heldenkostüm vorstellt. . . Ich sehe es noch unterdrückt, . . . schlecht gekleidet, . . . in dunklen, stinkenden Behausungen. . . Dem Arbeiter helfen, seine Unterdrückung und sein Leiden zu verstehen, ihn zwingen, sein Elend und seine Versklavung offen sich einzugestehen, Selbstbewußtsein in ihm zu wecken und zum Klassenkampf anzufeuern, das ist die Aufgabe der Kunst und ich diene dieser Aufgabe". (Mat. 58)

Die detaillierte Darstellung des Elends einer Arbeiterfamilie (vgl. Abb. 8 und 9) wird jedoch kaum einem Arbeiter helfen, „seine Unterdrückung zu verstehen“, „Selbstbewußtsein in ihm wecken und zum Klassenkampf“ anfeuern. Nur die Wirkung, Elend und Hoffnungslosigkeit werden dargestellt, nicht die Ursache. Die Vermittlung von Ursache und Wirkung und eine eindeutige Handlungsaufforderung zeichnen die Grafik der Publizisten und die Plakate der Faktografen, über die im III. Abschnitt gesprochen wird, aus. Im Gegensatz zu einer argumentierenden Montagekunst, fixieren die beiden Grafiken von Grosz und Voll den Zustand der Ausweglosigkeit. Sie gehen inhaltlich nicht über die sentimentale Milieumalerei der Peredvižniki (Wanderer) hinaus. (Vgl. V. Maximov, Der kranke Mann, 1881, Öl auf Leinwand, 70,8x88,6, Staatliche Treťjakov-Galerie, Moskau.) Auf Dejnekas lakonischer, alle überflüssigen Details aussparenden Grafik dagegen schaut die Proletarierin den Betrachter anklagend ins Gesicht (Abb. 7). Sie erinnert ihn appellativ an seine revolutionäre Pflichten.

Bei aller Ablehnung der Perspektivlosigkeit veristischer Bilder betonte selbst ein Kritiker wie Fedorov-Davydov „positive Züge, die wir uns aneignen können und müssen“: „expressionistische Leidenschaftlichkeit, die Schärfe der Darstellung, die Betonung des Charakteristischen in der Erscheinung. . . . Ein solcher Realismus, der nicht ohne Unterschied wie ein Fotoapparat objektiv seine Eindrücke festhält, sondern beurteilt und einschätzt . . . muß auch der Realismus sein, der revolutionäre Kunst sein will“. (Mat. 55)

Im Kontrast zu den Bildern der „Assoziation der Künstler des revolutionären Rußland“ (AChRR), einer 1922 gegründeten Nachfolgeorganisation der „Wanderer“ (Peredvižniki), deren Werke nach Lunačarskij „eine unbewegliche Gelassenheit“ verströmen und lediglich „einfach ausgepinselte Fotobilder“²⁷ sind, sahen die Kritiker in den Gemälden der Veristen „eine tiefinnere Unrats, Unzufriedenheit, Strebsamkeit, Bewegtheit. . . , die mit einer revolutionären Wirklichkeit weit besser harmonieren als die teilnahmslos ästhetenhafte Ausgeglichenheit . . . unserer noch allzuwenig ‚tüftelnden‘ Naturalisten“. (Mat. 29; vgl. auch Mat. 31 und 43).

Die von Lunačarskij an den Veristen beobachtete „Änderung und Entstellung der gewohnten Wirklichkeitsformen“, die sich „im Spiegel dieser Künstler“ so verwandeln, „daß der eigentliche Sinn, der wirkliche Inhalt der Lebenserscheinungen, die unser Verstand erkannt. . . , als ihr Äußeres hervortreten, daß sie ersichtlich werden“, (Mat. 29) fand sich ansatzweise fast zur gleichen Zeit

auch in den Bildern einer sowjetischen Künstlergruppe. Auf der sogenannten „1. Diskussionsausstellung“ im Frühjahr 1924 stellten unter den 38 Schülern und Absolventen der „Höheren staatlichen künstlerisch-technischen Werkstätten“ (VChUChTEMAS) 14 Maler in drei verschiedenen Gruppierungen zum ersten Mal wieder gegenständliche Arbeiten aus. Obwohl Schüler der Konstruktivisten und Suprematisten (u. a. Kandinskij, Malevič, Udal'cova) traten sie gegen die damals an den VChUChTEMAS vorherrschende Ablehnung des „Stankovismus“ (abgeleitet von Staffelei), d. h. einer Gegenstände repräsentierenden bzw. abbildenden Kunst, auf.²⁸ Schon Ende 1924, also parallel zur deutschen Kunstausstellung entwarf die Gruppe um Šterenberg ein Programm (vgl. Mat. 50), das im Kunstblatt Nr. 9, 1924 (vgl. Mat. Literaturverzeichnis) zum ersten Mal abgedruckt worden war. (Ich komme im II. Abschnitt im Zusammenhang mit der Neuen Sachlichkeit darauf zurück.) Von Anfang an gab es neben dieser Gruppe um Šterenberg, die einen der Neuen Sachlichkeit in Deutschland nahestehenden Stil entwickelte, eine publizistisch orientierte Gruppe um den Grafiker und Holzstecher Favorskij.²⁹ Trotzdem schlossen sich um die Jahreswende 1924/25 beide Gruppierungen in der „Gesellschaft der Staffeleimaler“ (OST) zusammen.

Das Moment der Dynamik, Unruhe und Bewegtheit, das Lunačarskij in den Bildern der Veristen auf der deutschen Kunstausstellung auffällt, war im Gegensatz zu Šterenbergs Kompositionsprinzipien (vgl. Mat. 50) Ausgangspunkt von Favorskij's Kompositionstheorie, „die die Statik ablehnt und die ‚Zeit‘, die ‚Bewegung‘ als völlig berechnete, besser unumgängliche Momente jeder Darstellung anerkennt“.³⁰

Auf diese Gruppe um Favorskij, zu der u. a. Dejneka, Pimenov und Gončarov gerechnet werden können, bezieht sich offensichtlich Lunačarskij, wenn er 1926 anlässlich der Ausstellung revolutionärer Kunst des Westens schreibt: „Wenn die Mitglieder der. . . OST beginnen, sich gleichsam wiederum von der Wirklichkeit loszureißen, allzusehr in deren karikaturistische, übersteigerte Ausdeutung zu verfallen, so haften die AChRR-Leute zu sehr an den äußeren Formen der Wirklichkeit“. (Mat. 43)

Während 1924 noch alle sowjetischen Künstler aufgefordert werden, von der „Agitationskunst“ der deutschen Veristen zu lernen, appelliert Lunačarskij 1926 ausschließlich an die AChRR-Künstler, „sehr aufmerksam, ohne den mindesten Schatten einer AChRR-Hochnäsigkeit, die Ausstellung zu studieren“. (Mat. 43)

Die Bildvergleiche (Abb. 2 bis 26) zeigen, daß sich seit etwa 1924 eine Stilmittel des Verismus und Konstruktivismus, der Karikatur und Fotografie verbindende publizistische Kunst in der Sowjetunion entwickelt hat. In illustrierten Massenzeitschriften wie „Die Atheist an der Werkbank“ (Bezbožnik y stanka), „Scheinwerfer“ (Prožektor) u. a. agitierten sie die Massen, denn „in unseren Verhältnissen ist die Kunst nicht Tafelmalerei, sondern Publizistik, nicht musealer Olympismus unter roter Tünche, sondern Schärfe und Stoßkraft eines Feuille-

tons".³¹ Über diesen neuen Künstlertyp, den künstlerischen Publizisten, äußerte sich G. Grosz bereits 1922 anlässlich der Rundfrage des Kunstblatts „Ein neuer Naturalismus?": „Dieser Zeichnertyp wird noch leben, wenn der Staffeleibildner längst ausgestorben ist. Er ist politisch – ähnlich wie in Amerika, wo solch ein Zeichner eine Macht darstellt, von der wir uns hier keinen Begriff machen können".³² (Vgl. auch Mat. 56)



10 George Grosz, Die Familie ist die Grundlage des Staates, aus: Abrechnung folgt, 1923, Malik-Verlag, Berlin, Frankfurt/M.



11 Vladimir Lebedev, Familie, 1925, aus der Serie ‚Zeichnungen zu Alltags-themen‘, Tusche, Feder, 25,7 x 20,2, Staatliches Russisches Museum, Leningrad

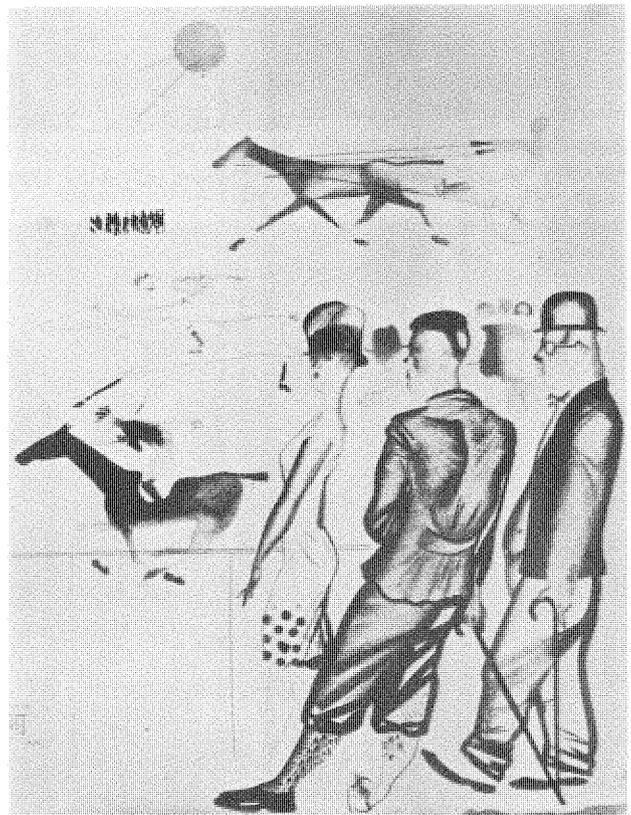


12 Aleksandr Dejneka, Unterricht im Hause (in der Familie), Tuschzeichnung, in: Der Gottlose (Bezbožnik) Nr. 8, 1926, S. 7

Im Unterschied zu den Grafiken von D. Moor (Mitglied der Gruppe Oktjabr') und den wenigen argumentierenden Zeichnungen von Grosz, auf die ich im dritten Abschnitt zu sprechen komme, greifen Dejneka und Pimenov auf einen Typ von Karikatur zurück, der sich überwiegend an physiognomischen Merkmalen orientiert. Während Moor moralisierende Entlarvung des Gegners mit der Analyse gesellschaftlicher Abhängigkeitsverhältnisse verbindet (vgl. Abb. 66, 68), bleiben die Satiren von Grosz, Dix, Dejneka, Pimenov, Lebedev (vgl. Abb. 4–16, 21–26) bei der Zustandsbeschreibung stehen. Sie wirken emotionalisierend ohne eine Orientierung geben zu können. Die politischen Konstruktivisten, wie z. B. die „Gruppe progressiver Künstler“ in Köln, lehnten eine solche personalisierende satirische Typisierung des Bourgeois ebenso ab, wie das Typusporträt, das im Besonderen

das Allgemeine zum Ausdruck bringen will, da es sich bei den Angehörigen der herrschenden Klasse nur um Personen handelt, „soweit sie die Personifikation ökonomischer Kategorien sind, Träger von bestimmten Klassenverhältnissen und Interessen".³³ Im Zusammenhang einer Besprechung von Grosz' Mappen „Die Gezeichneten“ und „Das neue Gesicht der herrschenden Klasse“ schrieb Tucholsky: „So verfressen, so dickschädlich, so klobig sehen aber die deutschen Bankiers nicht aus. . . Sie sammeln Porzellan . . . sie sind als Teilhaber eines Systems, was die Wirkungen ihrer Handlungen angeht, unmenschlich –, aber man sieht es ihnen nicht auf den ersten Hieb an".³⁴

Dejneka und Pimenov gelingt zwar, „Elemente der Wirklichkeit“ als soziale Indikatoren, wie auch Grosz und Dix, derart zu kombinieren, daß die „expressionistische Änderung und Entstellung der gewohnten Wirklichkeitsformen“ (Mat. 29) den moralischen Verfall und die Dekadenz der herrschenden Klasse im Kapitalismus dem sowjetischen Betrachter anschaulich vor Augen steht (Abb. 10, 11, 12, I/1), Speckfalte, Koketterie (Abb. 13) und Fettleibigkeit (Abb. 12 und I/1) sagt aber wenig über den Kapitalismus als Gesellschaftssystem aus. Zweifellos stützten solche standardisierten Zerrbilder das pauschale, wenig reflektierte Verdikt über den verfaulenden mit geradezu naturgesetzlicher Notwendigkeit zum Untergang verurteilten Imperialismus. Die Konsequenz dieses ‚Vitalismus‘ war ein Denken, das die Machtergreifung des Faschismus in Europa lediglich als letzte Zuckungen des untergehenden Kapitalismus wertete.



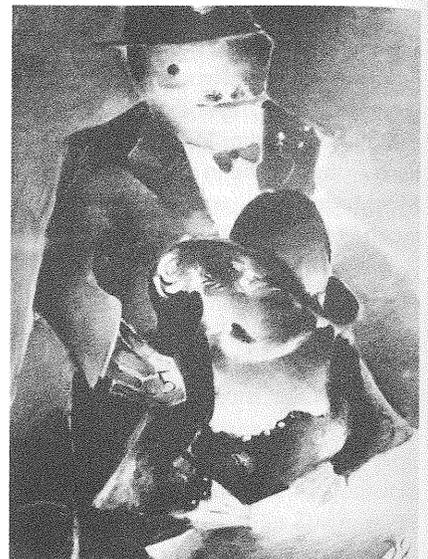
13 Jurij Pimenov, Rennen, 1928, Papier, Aquarell, Tusche, 49 x 39, Staatliches Russisches Museum, Leningrad



14 George Grosz, Klette, aus: Über alles die Liebe, 1930, Bruno Cassirer Verlag, Berlin, Frankfurt/M. 1974



15 Vladimir Lebedev, Nepleute, aus der Serie ‚NEP‘, 1926, Lampenschwarz, 34,5x25, Staatliches Russisches Museum,



16 Werner Scholz, Paar, 1929

Nepleute (Abb. 11, 12, 15)

Die Sowjetische Satire auf die Bourgeoisie richtete sich Anfang der 20er Jahre allerdings nicht nur gegen das Bürgertum der kapitalistischen Länder. Die Einführung der „Neuen Ökonomischen Politik“ (NEP) ab 1921, d. h. die Ablösung der Naturalwirtschaft im Kriegskommunismus durch teilweise Wiedereinführung marktwirtschaftlicher Prinzipien (Reprivatisierung kleiner Betriebe, wirtschaftliche Rechnungsführung etc.) begünstigte



17 Otto Dix, Tote vor der Stellung bei Tahure, 1924

das Entstehen einer neuen sogenannten ‚NEP-Bourgeoisie‘. Die loyale Mitarbeit dieser ‚Nepleute‘ (Kaufleute, Fabrikanten, Ingenieure und sonstige Experten) wurde durch materielle Zugeständnisse erkaufte. (Vgl. den Fall H. Meyer im Beitrag von Christian Borngräber!) So entstanden Delikatessenläden, Modegeschäfte, aber auch private Verlage, Zeitschriften und Galerien etc. (Vgl. Abb. 5, 11, 12, 15.)

„Krieg dem Krieg!“ (Mat. 30) (Abb. 17–20)

Für die zahlreich vertretenen antimilitaristischen Bilder auf der deutschen Kunstausstellung 1924 wurde von den sowjetischen Kunstkritikern die gleiche Perspektivlosigkeit konstatiert. „Aber was finden wir in ihnen, außer der



18 Otto Dix, Der Schützengraben, 1920–1923, Öl auf Leinwand, 227x250, Früher Staatliche Gemäldegalerie Dresden, verschollen



19 Dass., Ausschnitt



20 Jurij Pimenov, Soldaten gehen auf die Seite der Revolution über, 1933, Öl auf Leinwand, 195x213, Staatlichen Tretyakov-Galerie, Moskau

„verschärften Klassenkampfes“ an der „Kunstfront“ und führte unter anderem zur Spaltung der Gruppe OST.

„Die Denkmäler eurer Schuld“ (Abb. 21, I/1, 22–16)

Die Verkrüppelung der Menschheit durch den Krieg ist das häufigste Thema der Veristen. Seiwert schreibt in einem Kommentar zur H. Hoerles Krüppelmappe: „Habt ihr noch nicht die Denkmäler der Untaten des Bösen gesehen, die durch unsere Straßen gehen? ... Seht ihr die Armen, eure Brüder, die nicht mehr leben können, aber auch nicht ganz tot sind und nun als Denkmäler eurer Schuld in den Straßen stehen? Denn wer machte dem Bösen die Waffen, wer führt sie ihm? Die Waffe, die die

Darstellung der Kriegsschrecken? ... Wo ist in ihnen auch nur eine Andeutung auf die Losung ‚Krieg dem Krieg‘?“ (Mat. 30)

J. Pimenovs Bild „Soldaten gehen auf die Seite der Revolution über“ (Abb. 20) enthält, betrachtet man die Leichenstarre der Pferdekadaver im Hintergrund links, die Leichen in der rechten vorderen Ecke, die wie Schminke aufgetragenen morbiden Farben der Gesichter, deutlich expressionistisch-veristische Züge. Ohne das Bild „Schützengraben“ von O. Dix (Abb. 18 und 19), das nicht auf der deutschen Kunstausstellung in Moskau vertreten war, wohl jemals gesehen zu haben, gestaltet Pimenov Verwesung, Zerstörung und nacktes Entsetzen mit ähnlichen Stilmitteln.³⁵ Die konzessionslose Anklage des Krieges überhaupt (um 1930 in der sowjetischen Kunst durchaus eine Ausnahme gegenüber den überwiegend heroischen Darstellungen der roten Schlachtenherrlichkeit ‚gerechter‘, da revolutionärer Kriege) bekommt im Gegensatz zur fatalistischen Auffassung von O. Dix³⁶ allerdings einen positiven Akzent durch das Winken und den zwischen Angst und verhaltener Erwartung schwankenden Gesichtsausdruck der sich freiwillig ergebenden englischen Interventionssoldaten.

Fedorov-Davydov betont diesen Unterschied, trotz des unverkennbaren Einflusses in der Besprechung der 2. OST-Ausstellung: „Der Unterschied zu ihnen (den deutschen Künstlern, d. Vf.) ist groß, er läßt sich dadurch definieren, daß hier Wirkung ist ... Bei jenen herrscht ein grünlicher,leichenhafter Ton vor ...“³⁷

In der Rezension der der AChR nahestehenden Kunstkritikerin F.Roginskaja an der 4. Ausstellung der OST, 1928 unterstellt sie Pimenov, Labas, Tyšler, Vil'jams u. a., bereits „stark für expressionistische Schminke empfänglich“ zu sein.³⁸ Diese Kritik verstärkt sich während der Zeit des I. Fünfjahrplans unter den Bedingungen des



21 Otto Dix, Der Streichholzhändler I, 1920, Öl auf Leinwand, 141x166, Württembergische Staatsgalerie Stuttgart. Ausgestellt auf der 1. Deutschen Kunstausstellung in Moskau



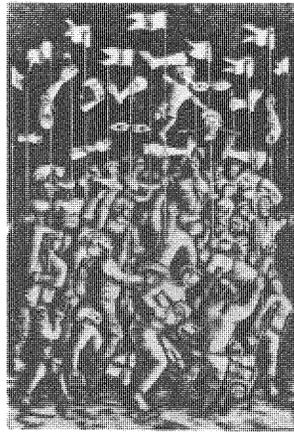
22 George Grosz, Des Vaterlandes Dank ist euch gewiß!, aus: Das Gesicht der herrschenden Klasse, 1921, 3. erweiterte Ausgabe des Malik-Verlages, Berlin, Makol-Verlag, Frankfurt/M. 1972



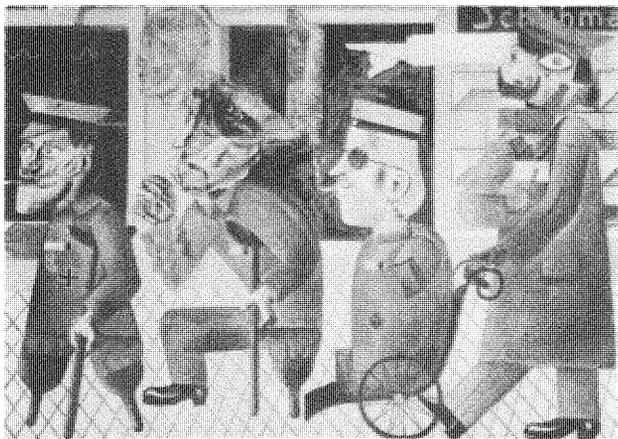
23 George Grosz, Demokratie am Kurfürstendamm, Lithographie aus der Mappe „Die Räuber“, 1922, in: Mynona über G. Grosz, Dresden 1922, Frankfurt/M. o. J.



24 J. Pimenov, Kriegsinvaliden, 1926, Öl auf Leinwand, 246 x 177, Staatliches Russisches Museum, Leningrad



25 Aleksandr Tyšler, Prozession der Invaliden, Grafik, abgebildet in: Revolution und Kultur, Nr. 11, 1928, S. 64 (vor 1926 entstanden)



26 Otto Dix, Die Kriegskrüppel, 1920, Ölgemälde auf Leinwand, etwa 150 x 200, verschollen

Armen tötete, Arme abschnitt, Beine abschnitt, Augen austieß, Leiber zerriß ...?“³⁹

A. Tyšler, Mitglied der OST und Vertreter einer an das Surreale reichenden Richtung, läßt in der „Prozession der Invaliden“ (Abb. 25) die in Breughelscher Manier gezeichneten Krüppel an langen Stangen mit Wimpeln Modelle ihrer im Krieg verlorenen Arme, Füße, Köpfe und Augen hochzeigen. Ein makabrer, wütender Protest, der an mittelalterliche Prozessionsbilder erinnert. Gegenüber diesem Pandämonium menschlichen Leids wirken O. Dix' vier „Kriegskrüppel“ (Abb. 26) in der Künstlichkeit ihrer aus Prothesen montierten Körper irreal und grotesk.

Pimenovs Ölbild „Kriegsinvaliden“ (Abb. 24) und seine Grafik „Weg mit dem Krieg“ (Abb. I/1, Farbseite), die zu einer Zeit entstand, als die Interventionsdrohungen gegen die Sowjetunion wieder zunahm, zeigen dagegen einen deutlichen Einfluß der Krüppeldarstellungen von Dix und Grosz (Abb. 21, 22, 23). Gegenüber der verhaltenen Darstellung der Konfrontation demonstrativ von den „Denkmälern“ ihrer „Untaten“ wegschauender

Bourgeoisie und den zu Bettlern degradierten Invaliden auf Pimenovs Grafik, übersteigert O. Dix auf seinem Gemälde „Der Streichholzhändler I“ (Abb. 21) die Situation der entsetzt flüchtenden Bürger, von denen, wie es der Perspektive des Krüppels entspricht, nur Hosenbeine, Schuhe und bestrumpfte Waden zu sehen sind. Dieses Motiv veranlaßt den sowjetischen Kunstkritiker Fedorov-Davydov in seiner Rezension der deutschen Kunstausstellung zu der Bemerkung, daß selbst in den vom Inhalt her nicht erotischen Gemälden das erotische Moment dominiere: „Dix mußte aus irgendeinem Grunde bei der Darstellung eines verkrüppelten Veteranen ... einen Frauenhintern abbilden und ein weit aus dem Rock herausragendes Bein, das sich im schnellen Gang der Figur streckt.“ (Mat. 30)

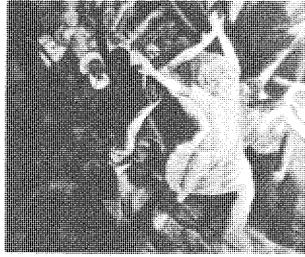
In dieser Äußerung drückt sich das Unverständnis der meisten sowjetischen Kritiker gegenüber den deutschen Veristen aus, denen sie unterstellen, sich „unbewußt an all diesen Ekligkeiten“ zu ergötzen und „einen krankhaft überspannten Genuß aus den Darstellungen der erotischen Pathologie“ zu schöpfen. (Mat. 30) Dix ging es jedoch ähnlich wie O. Griebel (vgl. die Bleistiftzeichnung „Sonntagnachmittag“ 1920) um die Verdeutlichung der sexuellen Not, der Sehnsucht nach Leben dieser lebenden Leichname. Der Krieg hat nicht nur ihre Körper zerstört, sondern auch ihre Sinnlichkeit verkrüppelt (Schuhfetischismus, vgl. „Sonntagnachmittag“).

Die sowjetische Kunstkritik distanzierte sich entsprechend der schon damals postulierten „optimistischen Perspektive“ von diesen „freudlosen Pessimisten“: „Was für die Deutschen gut oder halbwegs gut ist, braucht nicht gut für uns zu sein.“⁴⁰

Deutscher Expressionismus: Der Schrei gequälter Seelen? (Abb. 27, II/2, 28–30)

Der deutsche Expressionismus, der durch zahlreiche Künstler auf der 1. deutschen Kunstausstellung in Moskau vertreten war (vgl. Materialien, Künstlerliste), erschien der sowjetischen Kunstkritik als „das Rätselhafteste der deutschen Kunst.“ (Mat. 31) Am differenziertesten bemühte sich Lunačarskij um ein Verständnis dieses als genuin deutsch empfundenen Phänomens: Der deutsche Künstler neige „fast immer zu metaphysischem Denken, zum Philosophieren und zu umfassenden, tiefen Emotionen“, „die sich leicht mit einer ganzen Reihe unklarer Gedanken zu einem romantischen Ganzen verbinden... Der expressionistische Künstler ist für den Deutschen ein Mensch mit reichen Erlebnissen. Die künstlerische Technik ist für ihn lediglich Mittel des Ausdrucks, nicht Selbstzweck ...“ (Mat. 54, vgl. auch Mat. 57) Lunačarskij lobt einerseits die Fähigkeit zur stilistischen Umformung der Wirklichkeit, zum Abstrahieren vom Naturvorbild (vgl. Mat. 43, 54), dieses positive Moment sei von den Veristen weiterentwickelt worden. Andererseits kritisiert er den extremen Subjektivismus, die elitäre Absonderung von den Massen: „Es gilt, eine soziale Sprache zu finden, der Künstler muß verständlich und faßlich sein. Betritt man

eine Tribüne und fängt man vor Schmerz zu schreien an, so macht man natürlich einen bedrückenden, vielleicht auch erschütternden Eindruck, aber keinem wird klar sein, wozu ... Die expressionistische Kunst ... verfällt in Gemurmel, in Gestöhn, in die wirre Beichte einer leiden-



27 Albert Birkle, Selbstbildnis unter roten Fahnen, Öl auf Pappe, 91 x 51, 1921

28 Leningrader Gruppe Oktober, Internationale, Öl, abgebildet in: Kunst in die Massen, Nr. 1/2, 1929, S. 24

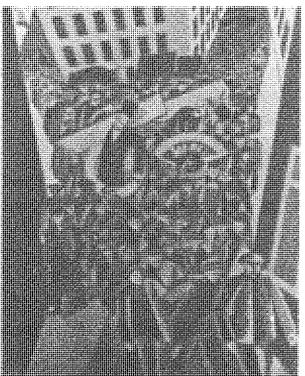
den Seele. Und mancherorts erscheint auf dieser Grundlage auch ein Kokettieren mit den eigenen seelischen Widersprüchen, die angeblich dermaßen tief sind, daß sie dem Verständnis der Massen nicht zugänglich sein können.“⁴² Daher bringe dieser Expressionismus nur „eine Antibürgerlichkeit von bestimmt dekadent-bohemehaftem oder toll-romantischem Typus hervor“ (Dok. 54), die nicht zu konkreter sozialer Kritik führe.

Diese sowjetische Einschätzung des Expressionismus deckt sich mit der kommunistischen Kunstkritik in Deutschland. A. Durus schreibt 1924 in der Roten Fahne: „Eine jede abstrakte Menschenliebe (ist) heute gegen den wirklichen Menschen und gegen den Aufstieg der menschlichen Gesellschaft gerichtet.“⁴³

Von den wenigen, Revolutionen und Aufbruch des Proletariat thematisierenden Expressionisten war Albert Birkle auf der 1. deutschen Kunstausstellung vertreten. (Abb. 11/2, Farbseite, u. 27) Auf einer Variante seines Demonstrationsbildes (Abb. 27) stellt sich der Künstler, den Blick nach oben in den Nachthimmel gerichtet, in zeittypischer Seherpose dar. Während die Arbeiter finster-ent-



29 George Grosz, Sonnenfinsternis, 1916, verschollen, abgebildet in: Titelblatt der Zeitschrift ‚Scheinwerfer‘ (Prozektor), Nr. 14, 1928



30 Čebotajev, (Arbeiterdemonstration), abgebildet in: ‚Scheinwerfer‘ (Prozektor), Nr. 45, 1928, S. 7

schlossen, das Kleinbürgertum im Hintergrund mürrisch vor sich hinstarren, ‚erschaut‘ der Künstler mit weit aufgerissenen Augen den tieferen Sinn der Ereignisse, ganz im Sinne von Lunačarskijs Feststellung: „Die Expressionisten behaupten hartnäckig, der Künstler müsse ein Seher sein, der Künstler sei ein Mensch voll tiefen Wesensgehaltes und sein Gemälde eine Predigt, doch eine besondere, die das Gefühl unmittelbar erschüttere.“⁴⁴

In der sowjetischen Malerei finden sich ekstatisch-expressive Züge vereinzelt in den Werken der dem Proletkult nahestehenden Künstler und in der selbsttätigen Kunst. (Vgl. Abb. 28.)

Ein Sonderfall ist der Versatzstücke und Attrappen montierende expressiv-futuristische Stil der ersten Gemälde von G. Grosz. Ein Beispiel, das 1928 als Titelbild der Zeitschrift ‚Scheinwerfer‘ (Prozektor) in der Sowjetunion bekanntgewordene Bild „Sonnenfinsternis“ (Abb. 29)⁴⁵, gehört zur Gruppe der Großstadtbilder, in denen die Stadt zum Schauplatz der kapitalistischen Götterdämmerung wird.

II. Neue Sachlichkeit in Deutschland und die sowjetische Künstlergruppe OST (Abb. 31–62)

„Der moderne Staat ... ein großer Betrieb“ (Carl Schmitt)⁴⁶

„Die ganze Gesellschaft wird zu einem Bureau oder einer Fabrik.“ (Lenin)⁴⁷

„Im Jahre 1924 brachte die Dollarsonne, die über Deutschland aufging, zunächst eine überraschende Befestigung der verfassungsmäßigen Republik.“⁴⁸ An die Stelle „unproduktiver“ Klassenkämpfe sollten Schlichtungskommissionen soziale und ökonomische Konflikte in sachlicher Atmosphäre als „praktische Organisationsprobleme“⁴⁹ behandeln. „Mit den gesunden amerikanischen Geschäftsprinzipien zog im Zeichen der Konjunktur der ‚Geist der Sachlichkeit‘ in die von Klassenkämpfen ‚zerrissene‘ deutsche Gesellschaft ein.“⁵⁰ Der Dawes-Plan, der die Phase der „relativen Stabilisierung“ in der Weimarer Republik einleitete und Hoffnungen auf einen „weißen Sozialismus“⁵¹ nährte, versprach auf der Grundlage einer „Harmonie von Kapital und Arbeit“ die Lösung der „sozialen Frage“ ohne Zerstörung kapitalistischer Produktionsverhältnisse. Diesem Ethos der „Sachlichkeit“⁵², die seit 1925 als Schlüsselbegriff der Epoche in Politik, Wirtschaft, Werbung, Philosophie, Wissenschaft und Kunst gebraucht wurde⁵³, korrespondierte der seit der Rundfrage des Kunstblatts 1922 registrierte Neue Realismus. Diesen bezeichnete Hartlaub in seinem Rundschreiben, das er im Hinblick auf eine Ausstellung in der Mannheimer Kunsthalle am 18. 5. verschickte (sie kam erst 1925 zustande), zum erstenmal als „Die neue Sachlichkeit“⁵⁴.

1922 plagte bereits den konservativen Kulturkritiker Carl Schmitt die Vorstellung, „daß der moderne Staat das geworden zu sein scheint, was Max Weber in ihm sieht, ein großer Betrieb ... Amerikanische Finanzleute, industrielle Techniker, marxistische Sozialisten und an-

archo-syndikalistische Revolutionäre vereinigen sich in der Forderung, daß die unsachliche Herrschaft der Politik über die Sachlichkeit des wirtschaftlichen Lebens beseitigt werden müsse".⁵⁵

In Sowjetrußland dagegen, dem rückständigen Agrarland, schwächsten ‚Kettenglied‘ des Imperialismus, das sich in der Oktoberrevolution gerade vom feudalistischen Joch der zaristischen Autokratie befreit hatte, sollten die politischen Errungenschaften des Sozialismus mit den ökonomischen Errungenschaften, dem ‚letzten Wort des Kapitalismus in dieser Hinsicht‘ (Lenin) verbunden werden. Mit pragmatischen Formeln wie ‚Sowjetmacht + preußische Eisenbahnordnung + amerikanische Technik und Organisation der Trusts ... = Sozialismus‘⁵⁶ sollte basierend auf dem ‚Kollektivegeist‘ des Proletariats die ganze Gesellschaft nach dem Modell einer Fabrik organisiert werden.⁵⁷ Die analphabetischen Bauern (80 % der Bevölkerung), mit dem natürlichen Rhythmus der Jahreszeiten verwachsen, sollten durch die ‚tayloristische Umwälzung Rußlands‘⁵⁸ an abstrakte Zeitnorm und industrielle Disziplin gewöhnt werden. Lenin glaubte die ‚positive Seite‘ des Taylorsystems, die Steigerung der Arbeitsproduktivität, von der negativen Seite, der Intensivierung der Arbeit, die an die Substanz von Gesundheit und Leben der Arbeiter ging, ablösen und sozialistisch ‚anwenden‘ zu können.⁵⁹

Nach den ersten Versuchen, den Sozialismus im Handstreich zu verwirklichen (Abschaffung von Markt, Geld, Selbstverwaltung der Fabriken durch die Arbeiter) kam bereits im März 1918 die Wende in der Arbeitspolitik: Festlegung von Produktivitätsnormen, Wiedereinführung des Stücklohns, Einführung des Taylorsystems und der Prinzipien der ‚wissenschaftlichen Arbeitsorganisation‘ (WAO), 1920 Abschaffung der Gewerkschaften als selbständigen Organisationen der Arbeiterklasse, Militarisierung der Arbeit und ab 1921 mit der ‚Neuen Ökonomischen Politik‘ (NEP) die Einführung des Prinzips der ‚wirtschaftlichen Rechnungsführung‘, Reprivatisierung kleiner und mittlerer Betriebe etc.⁶⁰

Tret'jakov schreibt 1923: „Unter dem Gesichtspunkt der Kultur ist die NEP die Umschmelzung des elementaren Pathos der ersten Revolutionsjahre in eine trainierte Arbeitsanstrengung, die nicht den Höhenflug des Gefühls, sondern Organisation und Selbstbeherrschung erfordert: Ein ‚Buchhalterpathos‘, die ‚Amerikanisierung‘ der Persönlichkeit parallel zur Elektrifizierung der Industrie. Neben einem Wissenschaftler muß der Kunstproduzent zu einem Ingenieur der Psyche werden, einem Psychokonstrukteur.“⁶¹ Gastevs 1920 in Moskau gegründetes ‚Zentrales Arbeitsinstitut‘ gab die Parole aus: „Nehmen wir den Sturm der Revolution in Rußland, vereinigen wir ihn mit dem Puls des amerikanischen Lebens und tun wir unsere Arbeit wie ein Chronometer.“⁶²

Stalin definierte 1924 den ‚Stil des Leninismus‘ als Vereinigung von ‚russisch-revolutionärem Elan und amerikanischer Sachlichkeit‘.⁶³

Konstruktivismus und Maschinenmensch

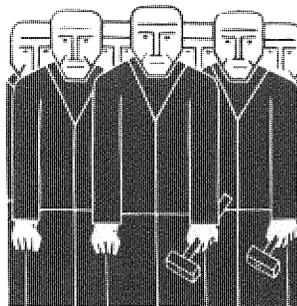
(Abb. 32–35)

Die russischen Konstruktivisten, begeisterte Befürworter der Revolution, die sie in ihrem Sinne interpretierten, wollten als ‚Psychokonstrukteure‘ die Kunst zum Organisationsmittel der physischen und psychischen Wirklichkeit machen. Da der gesellschaftliche Zusammenhang nach den Vorstellungen A. Bogdanovs (wichtigster Theoretiker des Proletkult) idealistisch durch die organisatorische Tätigkeit der jeweils herrschenden Klasse gestiftet und nicht etwa durch den Warentausch hergestellt wird (Marx), kann das Proletariat, dessen Psychologie durch die industriellen Produktionsformen endgültig und unabänderlich herausgebildet ist⁶⁴, die kapitalistische Organisationsstruktur der Gesellschaft übernehmen. Die im ‚Schoß der bürgerlichen Gesellschaft‘ entwickelten Prinzipien ‚der Organisiertheit, des Kollektivismus, der Planmäßigkeit und Zielgerichtetheit‘ werden zu Prinzipien der sozialistischen Gesellschaft erklärt und sollten zugleich ‚Prinzipien einer proletarischen Kunst‘ sein.⁶⁵

Im Kopf des Arbeiters ist ‚alles klar und mathematisch genau‘ (V. Pletnov)⁶⁶, in seinen ‚Adern rinnt neues eisernes Blut‘, ihm ‚wachsen eiserne Arme und Schultern‘⁶⁷, er verschmilzt mit der Maschine, mit ihrer Organisiertheit und strengen Gesetzmäßigkeit. ‚Die Maschine steuert lebendige Menschen. Die Maschinen sind nicht länger Objekte der Steuerung, sondern ihre Subjekte.‘⁶⁸ ‚Die Bewegung dieser Kollektivkomplexe‘ von Maschinen und Menschen nähert ‚sich der Bewegung von Dingen‘ an, ‚in denen es schon keine menschliche Individualität mehr gibt, sondern nur gleichförmige, normierte Schritte, Gesichter ohne Ausdruck und ohne Seele, die keine Lyrik, keine Emotionen mehr kennen und nicht durch Schrei oder Gelächter bewegt, sondern mit Manometer und Taxometer gemessen werden.‘⁶⁹ (Vgl. Abb. 31–34.)

Die politischen Konstruktivisten der Kölner ‚Gruppe progressiver Künstler‘ orientierten sich an dieser von den sowjetischen Proletkulttheoretikern entwickelten Vorstellung der Gesellschaft als harmonisch organisiertes Produktionskollektiv.⁷⁰

Statt illusionärer die noch unfertige Gesellschaft mit Kunstwerken abbildenden



31 Hans Schmitz, Masse, 1924, Linolschnitt, 16x15,5. (Ein ähnliches Blatt war auf der 1. Deutschen Kunstaussstellung in Moskau vertreten.)



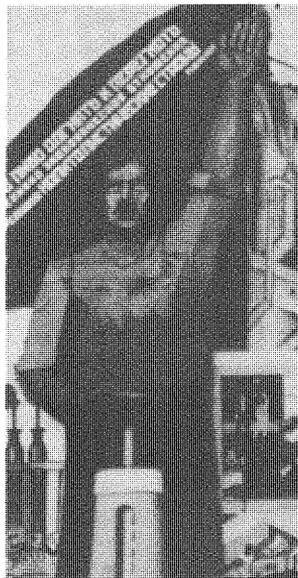
32 Anonym, 1. Oktober. Allunionstag des Stoßarbeiters. Wir erstatten Bericht! Plakat, 1931, Staatsverlag für Kunst (Izozig), Moskau, Leningrad

Charakters zu ‚ergänzen‘, strebten sie mit ihrem konstruktivistischen Formenvokabular ein unmittelbares „Entsprechungsverhältnis von Bildorganisation und Gesellschaftsorganisation“⁷¹ an. (Vgl. Abb. 31)

In der Sowjetunion verstanden sich die Konstruktivisten im Verlauf der 20er Jahre nicht mehr als direkte Organisatoren des Alltagslebens, sondern als indirekte Regulatoren der zwischenmenschlichen Beziehungen durch „Projektierung von Standards der proletarischen Lebensweise“.⁷² Aus dem „Riesen Proletariat“ des 19. Jahrhunderts wurde der konkretisierte ‚Standard‘ des I. Fünfjahrplans, der Stoßarbeiter als Modell ‚sozialistischer‘ Produktionsweise.⁷³ (Vgl. Abb. 32.) Die Stoßarbeiter auf dem sowjetischen Plakat sind nicht als Individuen, sondern nur nach Industriezweigen differenziert. Als Schrittmacher der Produktion haben sie die Funktion, kapitalistische ‚Überbleibsel‘ wie Bummelantentum, Ausschußproduktion durch ihr Beispiel zu überwinden. Stolz verweisen sie auf ihre Produkte, die, als Fotografien einmontiert, das Erreichte beglaubigen sollen. Vgl. auch Abb. 33 und 34: Die kubistisch stilisierte Symbolgestalt



33 Peter Alma, Werkstaking (Streik), Öl auf Leinwand und Holz, 26,5x37,5, verschollen. (Zweitfassung: Galerie W. Kunze, Berlin.)



34 Kunstzirkel der Arbeiter-Jugend (IZORAM), Kampf zweier Welten, Tribüne auf dem Urickij-Platz, Leningrad 1931

des Proletariats als Herr der Produktion (Abb. 34) reduziert sich auf überpersönliche Merkmale herkulenischer Größe im Sinne der geschichtsmächtigen Kraft des Proletariats als Klasse.

Die 1928 gegründete Vereinigung der Konstruktivisten, die Gruppe „Oktober“, auf die ich im III. Abschnitt zurückkomme, betrachtete die Propagierung solcher Vorbilder ‚sozialistischer‘ Verhaltensweisen beim Aufbau der Industrie als vorübergehende Hauptaufgabe. Die Einwirkung auf die Psyche der Produzenten sollte durch die Wahrnehmung intensivierende Visualisierungstechniken (Fotomontage etc.) geschehen. Daneben sollten in der Klubgestaltung Standards der neuen Lebensweise ge-

schaffen werden.⁷⁴

Tret'jakov entwickelte parallel dazu aus dem Proletkulttheater als Organisationsinstrument der Körperbewegung (Biomechanik) das Theater als „Ausstellung“, als Ort der Demonstration von „Standardmensch“ „in Bewegung, Rede ... Situationslösungen“.⁷⁵

Neben dieser streng utilitaristischen Reaktion der Konstruktivisten auf die Rationalität und Sachlichkeit industrieller Produktion, die in der „Produktionskunst“, der Herstellung nützlicher Gegenstände durch den Künstleringenieur, ihren konsequentesten Ausdruck fand, gab es unter den Konstruktivisten und ihren Schülern an den VChUCHTEMAS auch eine Richtung, die in der oft naiven Nachahmung der Maschinenwelt Vertreter einer autonomen Kunst blieben, fasziniert von der „absoluten Gesetzmäßigkeit“ und „unsentimentalen Reinheit“ technischer Konstruktionen. (Mat. 51. Vgl. die Bogen und Brückenmotive O. Nerlingers, Mitglied der Gruppe „Die Zeitgemäßen“ und der A.R.B.K.D. Vgl. den Beitrag von J. Kramer.)

Von bürgerlicher Seite in Deutschland wurde gerade diese Richtung des sowjetischen Konstruktivismus rezipiert und im Sinne der neuen Ethik der Sachlichkeit interpretiert, als „Verlangen nach dem absoluten Gesetz“, das „in der Präzision der Maschine“ enthalten sei: „So ist der Kern der Bewegung, die aus der nüchternen Sachlichkeit der Maschine ihren Ursprung genommen hat, ein umfassendes Bekenntnis zu neuer Ethik ...“ (Mat. 51) A. Durus dagegen weist zur gleichen Zeit auf die prinzipiellen Unterschiede hin: „Die revolutionärsten abstrakten Werke (Durus meint damit auch konstruktivistische Bilder, d. Vf.) der west-europäischen Künstler sind an den russischen Ergebnissen gemessen konservativ. Den revolutionären Charakter der west-europäischen Kunst müssen wir auf einer anderen Ebene suchen. Die Künstler, die auf dieser Ebene stehen, flüchten sich von der verwesenden Realität des gesellschaftlichen Lebens nicht in die Abstraktion. Sie entlarven die Verwesung der bürgerlichen Gesellschaft in ihren realistischen Werken ...“ (Mat. 52)

Durus meint damit die Veristen (vgl. Abschnitt I). Den konservativen „Abstraktlingen“ stellt Durus schöpferische Künstler „ernsthaft wissenschaftlich-laboratorischen ... Charakters“ gegenüber, darunter u. a. Lisickij und Rodčenko.⁷⁶

Die sich 1924/25 in der „Gesellschaft der Staffeleimaler“ (OST) zusammenschließenden Schüler der Konstruktivisten an den VChUCHTEMAS bedienten sich anfänglich überwiegend konstruktivistischer bzw. abstrakter Formen, bevor sie sich einer neuen Gegenständlichkeit zuwandten. Darin gleicht ihr künstlerischer Werdegang dem vieler neusachlicher Maler in Deutschland.⁷⁷ Sie betrachteten diese Schaffensperiode als Laboratoriumsphase auf der Suche nach einem zeitgemäßen Ausdruck des industriellen Lebensrhythmus und des neuen sozialistischen, an amerikanischen Vorbildern⁷⁸ ausgerichteten Lebensgefühls, das während der NEP als Amerikanismus und als „Taylorisierung des Lebens“ in das Rußland der „lautlosen Stille“ einbrach.⁷⁹

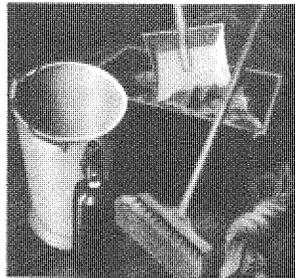
Das Bild als Sache – Faktur und neusachliches Stilleben (Abb. 35–40)

Auf der im I. Abschnitt bereits erwähnten 1. Diskussionsausstellung im Frühjahr 1924 stellten, neben drei dem Konstruktivismus verpflichteten Gruppen, die später sich zur OST zusammenschließenden Künstler noch „Analytische Malerei“ und „Tektonische Forschungen“ aus. Sie bezeichneten sich als „Konkretivisten“ und „Projektionisten“. Die Kunst war für sie „die Wissenschaft von dem objektiven System der Organisation der Materialien“.⁸⁰

Neben ihren Lehrern Kandinskij, Malevič und Udal'cova orientierte sich der später neusachliche Zweig der OST (wobei es durchaus Überschneidungen mit der publizistischen Richtung der Favorskij-Schüler gab, vgl. I. Abschnitt) an D. Šterenbergs (später Vorsitzender der OST) Methode mit Hilfe der „verschiedenen Faktur“ (glatt, rauh etc.) den Betrachter „die Materialität und Struktur der dargestellten Dinge“ nachempfunden zu lassen.⁸¹



35 David Šterenberg, Stilleben mit Gravierwerkzeug, 20er Jahre

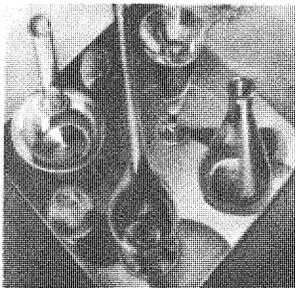


36 Hans Mertens, Stilleben mit Hausgeräten, 1928, Öl auf Leinwand, 65x70, Niedersächsische Landesgalerie, Hannover

Šterenberg entwickelte diese Technik, ein Bild „auf Faktur-Kontrast aufzubauen“ am klassischen Genre des Stillebens, das auch für die Kubisten und die Maler der Neuen Sachlichkeit bevorzugter Gegenstand ihrer formalen Studien war. (Vgl. Abb. 35–38) Šterenberg schreibt zu seinem Verfahren: „Bis jetzt ist versucht worden, die Form in ihren Kontrasten aneinander zu stellen, Licht- und Farb-Kontraste als Ziel genommen. Obwohl in den letzten Arbeiten der Kubisten die Bearbeitung der Fläche eingeführt worden ist, ist aber der Aufbau des Bildes, von sol-



37 Kuzma S. Petrov-Vodkin, Stilleben mit Briefen, 1925, Öl auf Leinwand, 42x53, Privatsammlung Moskau



38 Hannah Höch, Gläser, 1927, Öl auf Leinwand, 77,5x77,5, Privatbesitz

chen ganz malerischen Grundsätzen ausgehend, bisher noch nicht versucht worden. Ein Bild, welches auf den Kontrasten der Flächenbearbeitung aufgebaut ist, braucht nicht gegenstandslos zu sein.“ (Mat. 50) Ziel ist „Produktions-Exaktheit“ und „hohe Qualität der Faktur“ (Kat. der 1. Diskussionsausstellung). Im Ende 1924 formulierten Programm (veröffentlicht im Kunstblatt Nr. 9, 1924, vgl. Materialien, Literaturverzeichnis) der OST wird von der „Disziplin der Form, der Zeichnung und der Farbe“, von „revolutionärer Modernität (Zeitgemäßheit) und Klarheit in der Wahl der Sujets“ und vom „Streben nach absoluter Meisterschaft auf dem Gebiet der gegenständlichen Staffeleimalerei ...“⁸² gesprochen. Analoge Begriffe gebraucht auch F. Roh zur Charakterisierung „nachexpressionistischer“, „neusachlicher“ Malerei.^{82o}

Dieses Programm, basierend auf konstruktivem Bildaufbau, äußerster Präzision der Ausführung und Fakturkontrast, entspricht den formalen Anforderungen, denen sich die Maler der Neuen Sachlichkeit in der Beschreibung der Stofflichkeit und Oberflächenstruktur ihrer Gegenstände stellten. Georg Scholz beispielsweise zählt 1924 im Kunstblatt als „Die Elemente zur Erzielung der Wirkung im Bilde“ folgende Techniken zur Steigerung der Kontraste im Bild auf: „Die Wechselwirkung der Lasur und Deckfarbe kann je nach ihrer Verwendung Nähe und Ferne ... ausdrücken. Glatte Fläche – rauhe Struktur: Durch den Wechsel der Art des Farbauftrags lassen sich ebenso stoffliche wie Licht- und Schattenwirkungen erzielen ... Hell-dunkel ... Silhouettenwirkung – stereometrische Wirkung ... Warm – kalt ... Reine Farben – gebrochene Farben ... Komplementäre Wirkung der Farben ... Glatte Form – gebuckelte Form ... Naturalistisches Detail – dekorative Wirkung“.⁸³ „In der neuen Sachlichkeit sind wir immer von den Dingen ausgegangen. Hinter den Dingen war nichts.“⁸⁴ Auch für die Maler der OST galt: „Ein Bild faßten wir als eine Sache auf, die geschaffen, gebaut werden muß ...“⁸⁵

Vergleicht man die Stilleben von Šterenberg und Mertens (Abb. 35 und 36), bestätigt sich der Eindruck, daß hier die Gegenstände (entweder als gerade in der Nähe befindliches Zeichengerät oder als prosaische Haus-



39 David Šterenberg, Das Alte, 1927, Öl auf Leinwand, 176,5x143, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau



40 Jankel Adler, Cleron der Katzenzüchter, 1925, Öl auf Leinwand, 110x70, Bayerische Staatssammlungen, München

haltsgegenstände) lediglich Auslöser von Oberflächenreizen sind. Das Hölzerne der Fußbodendielen, Glas, Metall, Stoff, Papier, Borsten etc. in ihrer jeweiligen Materialstruktur sind ‚Thema‘ des Künstlers. Ähnlich verhält es sich, wenn auch an ‚poetischeren‘ Dingen exerziert, mit den Stillleben Petrov-Vodkins und H. Höchst (Abb. 37 und 38). Hier wird mit Glas und Spiegeffekten experimentiert.

Die Wirkung von Šterenbergs Bild „Das Alte“ und in gewissem Sinn auch J. Adlers (Adler gehörte zeitweilig zur Gruppe progressiver Künstler, er stammt aus Lodz in Polen) Gemälde „Cleron der Katzenzüchter“ (Abb. 39 und 40) beruht auf dem formalen Gegensatz von naturalistischem Detail und dekorativer Fläche, eines der Kontrastpaare, die G. Scholz als Mittel zur Steigerung der Bildwirkung anführt: „Das Detail dient zur Verstärkung und Betonung des Ausdrucks. Eine gleichmäßig detailisierende Ausführung aller Teile des Bildes würde die Bedeutung des Details als Ausdruck aufheben ... Erst durch die gegen das Detail gesetzte dekorative Fläche erhält es seine Wirkung.“⁸⁶

„Das Alte“ meint die „lautlose Stille“ des ländlichen Lebens im alten Rußland. Der alte Bauer, ikonenhaft streng und frontal in die hellblaue, Schnee und Winter assoziierende, Bildfläche gesetzt, die nur durch eine winzige Birke in ihrer aseptischen Reinheit ‚gestört‘ ist, wird so in seiner plastisch-ornamentalen Wirkung zur eindrucksvollen Symbolfigur der durch Revolution und Industrialisierung zum Untergang verurteilten alten Lebensweise. Auch der aus dem ostjüdischen Milieu stammende Katzenzüchter wird vor der fakturmäßig bearbeiteten Fläche der Holzdielen und der hellen Tapete zum Denkmal seiner selbst stilisiert.

„Amerikanisierung der Persönlichkeit“ – Das neusachliche Porträt als Gegenstand unter anderen Gegenständen (Abb. 41–44)

Tret’jakovs „Amerikanisierung der Persönlichkeit“ (vgl. Anm. 61) findet ihren Ausdruck in Perelmans „Arbeiterkorrespondent“ (Abb. 42). A. Kurellas Beschreibung des Bildes könnte auch auf das ein Jahr früher gemalte Bild „Bankier Kahnheimer“ von G. Scholz (Abb. 41) zutreffen: „Er ist unerreichbar hinter seinem Schreibtisch. Vor ihm Papiere. In der Hand einen Federhalter. Man sieht auch gleich, ohne Anmeldung darf man nicht herein! ... 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.‘ ... 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!“⁸⁷

Das „Buchhalterpathos“ (Tret’jakov) dessen, der weiß, er steht ganz im Dienst der Sache, prägt die harten Gesichtszüge des Arbeiterkorrespondenten. Die wülstigen Lippen stehen in scharfem Kontrast zum kantigen

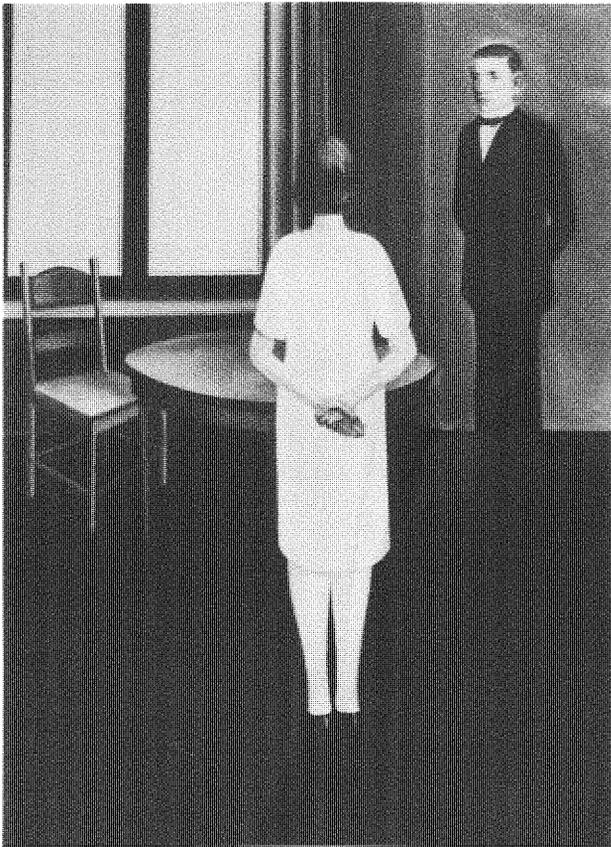


41 Georg Scholz, Bankier Kahnmeier, 1924, früher Privatbesitz, Frankfurt, verschollen



42 V. N. Perelman, Arbeiterkorrespondent, 1925, Öl auf Leinwand, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau

Kopf. Scholz verleiht Kahnweilers Gesicht die gleiche marmorne Glätte und Kälte, mit der er die Kleinplastik auf dem Schreibtisch, die ein Hinweis auf die Kunstkenner-schaft des Sammlers sein soll, wiedergibt. Im Ensemble der Gegenstände wird der Porträtierte selbst zum Gegenstand. Nahes und Fernes (Fensterausblick) rücken ununterscheidbar auf einer Ebene zusammen. Das scheinbar neutrale Bild vermittelt eindrucksvoller als die veristisch zugespitzte Satire auf den feisten Bourgeois eine Charaktermaske kapitalistischer Ratio.⁸⁸ Hier leistet die „Neue Sachlichkeit“ mehr als nur „Nasenspitze“ als „Technik der Photographie bieder nachgeahmt“. Die Darstellung des Menschen selbst „als Ding, als ‚tote Natur‘“⁸⁹ wird zum Paradigma technokratischer Herrschaft über den Menschen. Der Porträtierte paßt sich seiner Umgebung



43 Anton Räderscheidt, Junge Ehe, 1922, Öl auf Leinwand, verschollen



44 Jurij Pimenov, Neues Leben, Öl, abgebildet in: Kunst in die Massen, Nr. 4, 1930, S. 15

an. Das im 16. Jahrhundert noch fortschrittlich-bürgerliche Moment einer Thematisierung der Berufstätigkeit des Dargestellten (vgl. Holbeins Kaufman Gisze) hat diesen Charakter hier verloren.⁹⁰ Der Mensch und die ihn umgebenden Dinge sind austauschbar geworden. Er ist genauso leblos wie jeder andere Bildgegenstand. Auf unfreiwillige Weise gelingt auch dem AChRR-Künstler Perelman der Ausdruck zynischer Sachlichkeit des Funktionärs, der um der Sache willen nicht zimperlich sein darf.

Pimenovs Bild „Neues Leben“ (Abb. 44) gibt einen Ausblick auf die kühle Utopie eines zweckrationalen, geplanten, hygienischen und sachlichen sozialistischen Lebensstil wie er von den „Organisatoren der neuen Lebensweise“ in den 20er Jahren propagiert wurde. Die Frauen im Vordergrund lesen gemeinsam eine Illustrierte, sie sind nicht automatisch für Hausarbeit zuständig.

A. Räderscheidts Bild „Junge Ehe“ (Abb. 43) dagegen zeigt die Kehrseite sozialistischer Kollektivität: Vereinsamung und Entfremdung im kleinbürgerlichen Eheverband. F. Roh schreibt über ein ähnliches Bild von Räderscheidt: „Hart auf Hart der Form. Das Versteinerte des Vorgangs, das unheimlich Stumme und Verkappte ... Das undurchdringlich Einkapselte des Mannes, der in seinem dunklen Anzug wie in einer Rüstung eingemauert steht ... Man spüre ferner, wie das Pechschwarze des Mannes hinter das Mondhelle der Frau tritt ... Nirgends Bewegung ... Metallische Verfestigung jeglicher Lebensregung. Letzte Menschen auf längst erkaltetem Gestirn, in

absoluter Einsamkeit gegen sich selber und gegen ‚jenen‘ Boden, der nie zur Tragfläche wird.“⁹¹

Zurück zur „klassischen Harmonie des Lebens“ – Das „ewige Thema der Mutterschaft“ (Abb. 45–48)

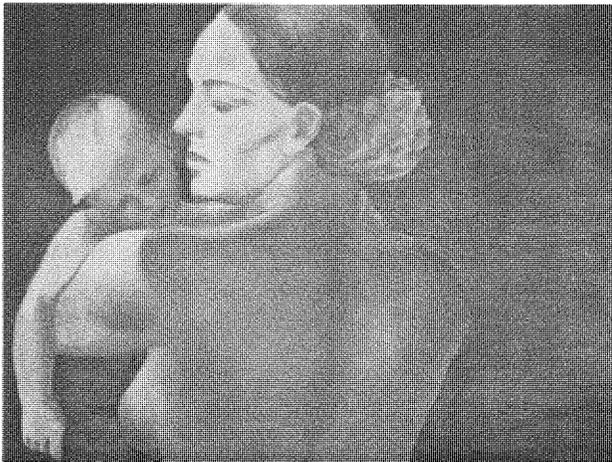
Die Darstellung der Beziehung zwischen Mutter und Kind wird bei einem Neoklassizisten wie G. Schrimpf zur nazarenisch-renaisancistischen Madonnendarstellung (Abbildung 46). Hinter einer aus Brettern gezimmerten Arkade öffnet sich eine weite „Weltlandschaft“. Die Frau mit ihrem Kind auf dem Schoß dagegen ist dem Betrachter in der vordersten Bildebene ganz nahe gerückt und doch in Haltung, Blick und kühler Tonigkeit der Farben unnahbar gemacht. Die Ikonografie entspricht dem traditionellen christlichen Madonnenschema (Sitzhaltung, die einander zugeneigten Köpfe von Mutter und Kind, das mit einer Blume spielende Kind). Die Vereinigung zweier Blickpunkte (Aufsicht, Untersicht) verleiht der Figurengruppe eine gewisse Monumentalität. Über der ganzen Szenerie liegt eine welferne Entrücktheit: „Reduziert um die zufälligen Spuren der realen Lebenspraxis gesellschaftlich bestimmter Menschen, werden sie stilisiert zu Trägern höherer Werte.“⁹² Diese sind bei F. Roh „jene Begriffe von Zucht, Reinheit, Weltbalance, Andacht, Friedensstiftung, die, bewußt oder unbewußt, den neuen Bildern vorschweben“.⁹³ Schrimpf bekennt: „Alle Erlebnisse liegen nur – in



45 V. Juravlev, Madonna aus dem Donecgebiet, Öl auf Leinwand



46 Georg Schrimpf, Frau und Kind mit Blume, 1921, Öl auf Leinwand, 60x50, Privatbesitz Niederwürschnitz



47 Kuzma S. Petrov-Vodkin, 1918 in Petrograd, 1920, Öl auf Leinwand, 73x92, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau



48 Aleksandr Dejneca, Mutter, 1932, Öl auf Leinwand, 120 x 159, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau

mir ... Darum, weil auch ich nicht die Wirklichkeit, sondern meine Vorstellung davon male ..."⁸⁴

Petrov-Vodkins ein Jahr früher gemalte „Madonna von Petrograd“ (Abb. 47) steht noch in der spezifisch russischen Ikonentradition.⁹⁵ Wie der eigentliche Bildtitel „1918 in Petrograd“ andeutet, spiegelt sich im Gesicht der Mutter angesichts der revolutionären Ereignisse im Hintergrund Besorgnis um ihr Kind.⁹⁶ In Petrov-Vodkins Darstellung wird aus den Straßen Petrograds jedoch eine friedliche Stadtszenerie der Renaissance wie sie Piero della Francesca gemalt haben könnte. Das ‚Thema‘ ist mehr Pflichtübung als Ausdruck leidenschaftlichen Engagements für die Revolution.

Juravlev siedelt seine ‚Madonna‘ (Abb. 45) als Frau eines Bergarbeiters im Donecbecken an. Haltung und Bildtitel sind Ausdruck des Bestrebens, der Proletarierin über die religiöse Pathosformel des Madonnenbildes Würde zu verleihen.

Dejnekas „Mutter“ (Abb. 48) dagegen ist in ihrer zeitlosen Entrücktheit jenseits jeder Beziehung zur gesellschaftlichen Realität der Sowjetunion um 1932 „das beste Dokument des sich vollziehenden Umschwungs“ der gesellschaftspolitischen Verhältnisse zum II. Fünfjahrplan:

Ein sowjetischer Kunstwissenschaftler schreibt rückblickend: „Früher waren Dejnekas Helden äußerst modern, sie waren sozusagen von dieser Minute. In ihnen verkörperte sich der Geist der wissenschaftlich-technischen Stadtkultur, die die Maler der OST der Patriarchalität ... der Mehrheit der AChRR-Anhänger ... entgegenstellte ... Eine geschäftige Hast, ein ... ‚Amerikanismus‘, der Mitte der 20er Jahre A. Gastev und die sogenannte ‚Zeitliga‘ predigten, ... war ihm eigen ... Jetzt aber veränderte sich plötzlich alles. Auf dem Gemälde herrscht eine zarte, leichte, abstrakte Ruhe ... – die Wiederholung des ewigen Themas der Mutterschaft, eine neue Version der sowjetischen Madonna, die unvergängliche Lyrik allgemeiner Gefühle. Der geschäftige Künstler, dem jede ‚Metaphysik‘ fremd war, fühlte plötzlich (!) den unbezwingbaren Drang zu einer fast klassischen Harmonie des Lebens.“

Dejnekas Frau ist eine moderne Mutter, aber zugleich ist sie Mutter an sich, die Verkörperung einer unvergänglichen und unbestreitbaren Wahrheit. Das Aktuelle ist im Zeitlichen eingeschlossen, das ‚Proletarische im Allgemein-Menschlichen‘.⁹⁷

Im Hinblick auf das in den 30er Jahren von oben postulierte Ende der Klassenkämpfe und Stalins Feststellung, der Sozialismus sei mit der vollständigen Kollektivierung und Sozialisierung der Industrie bereits erreicht⁹⁸, markiert dieses Bild die restaurative Entwicklung der Kunst nach dem Abbruch des ‚Kulturfeldzuges‘⁹⁹, 1932. An die Stelle der Straßenkunst, des Plakats, des selbsttätigen Theaters trat die traditionelle Ölmalerei, deren Thematik weitgehend den Arbeitsbereich aussparte und sich den ‚klassischen‘ Sujets Stilleben, Porträt, Landschaftsmalerei, Schlachtenmalerei zuwandte. Im ‚Allgemein-Menschlichen‘ sollte vom prosaischen Resultat des ‚realen Sozialismus‘, von Ernährungs- und Akkordschinderei (Stachanovismus ab 1935) abgelenkt werden auf die unvergänglichen Werte wahrer Menschlichkeit.

Nackter Frauenkörper, klassisches Profil, auf den Armen der Mutter entschlummertes Kind, neutraler Hintergrund, Monumentalisierung durch gleichzeitige Auf-

und Untersicht, klare Linienführung und ausgewogene, ‚ruhige‘ Farbgebung entrücken das ‚sozialistische‘ Menschenbild, das Dejneka uns hier vermitteln will, in die unnahbare Sphäre der Klassizität eines G. Schrimpf oder C. Mense, die, nach dem Urteil von A. Durus, „alles vereinzelt (sehen), als Gegenstand – auch das Leben... Den Menschen (machen sie) losgelöst von der Gesellschaft, abseits seiner sozialen Lage, seiner Klassenverhältnisse“.¹⁰⁰

„Hohe Musterbilder der Arbeit“¹⁰¹ – Das Verhältnis von Mensch und Maschine in der neusachlichen Malerei (Abb. 49–57)

Auch in der für eine sozialistische Kunst zentralen Thematik des Verhältnisses von Mensch und Maschine setzte sich in den 30er Jahren, falls überhaupt thematisiert, das Bestreben durch, „hohe Musterbilder der Arbeit“ zu gestalten, durchdrungen vom Ethos der revolutionären Pflichterfüllung.¹⁰² (Vgl. Abb. 55) Für die Ideologen der Neuen Sachlichkeit in Deutschland dagegen war die Maschine Bezugspunkt eines neuen Ethos der Form: In der „Präzision der Maschine (sei) noch jenes Element unumstößlicher Gesetzmäßigkeit enthalten, das eine klare Form verbürgte“. (Mat. 51) G. Scholz faszinierte in seinem Bild „Fleisch und Eisen“ (Abb. 54) am Verhältnis des Menschen zur Maschine nur jene „aufregende(n) Kopulation blanker Nudität und glänzender Stahlzylinder zu einer durchgeschliffenen Vision dessen, was unsere Welt bewegt“.¹⁰³

Die erhoffte Verbindung von deutschem Fleiß und deutscher Tüchtigkeit mit amerikanischem Kapital und avanciertester Technologie führte zu einer allgemeinen

Technikgläubigkeit in Deutschland während der Phase der ‚relativen Stabilisierung‘.

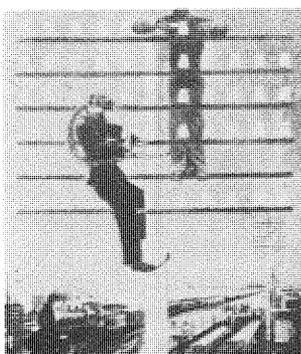
In der technologisch weit hinter dem Niveau der westeuropäischen Länder zurückgebliebenen Sowjetunion setzte man im ersten Überschwang der Technikbegeisterung die Industrialisierung sogar mit dem Sozialismus gleich. „Die Maschine wurde dabei manchmal eine geradezu messianische Kraft zugeschrieben, ja sie wurde zum eigentlichen revolutionären Subjekt verklärt.“¹⁰⁴ Die fast identische Darstellung der ästhetischen Reize industrialisierter Landschaft (vgl. Abb. 49–51) in beiden Ländern kann daher nicht verwundern.

Während Vjalov Arbeiter zumindest noch als Bildrequisit einbezieht, überlassen Wunderwald und Naegele den Betrachter der ‚Magie‘ der Dinge.

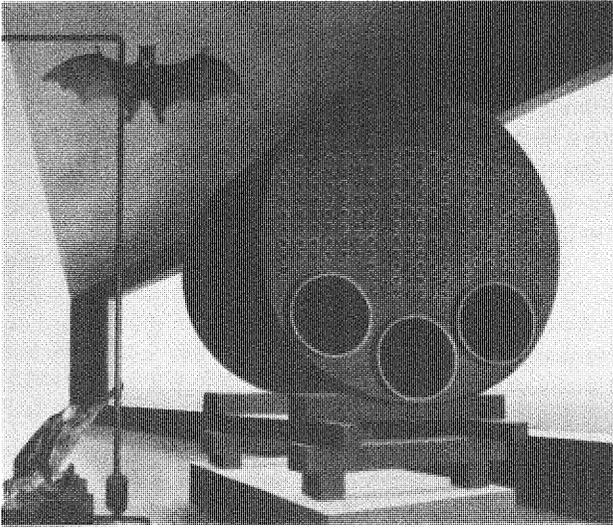
C. Grossberg dagegen dämonisiert die Technik in seinem Bild „Dampfkessel mit Fledermaus“ (Abb. 52) und macht sie zum Fetisch. Der Dampfkessel, auf einer Art Holzpalette ‚aufgebahrt‘, steht in einem sich beängstigend verengenden Raum in seiner Funktionslosigkeit in eigenartigem Kontrast zu den beiden Fledermäusen als der mystischen Antithese zur technischen Rationalität der Maschine.¹⁰⁵

Im Gegensatz zu Grossbergs irrealer Raumkonstruktion, in der ein aus jedem Funktionszusammenhang gelöstes Maschinenteil wie ein fabulöses Ungeheuer von einem fernen Stern in seiner Höhle ruht, umgeben von gespenstischen Nachtvögeln, gestaltet J. Pimenov in seinem Gemälde „Vorwärts mit der Industrialisierung“ (Abb. 53) eine lichtdurchflutete Fabrikhalle, erfüllt mit rastloser Tätigkeit.¹⁰⁶ Die stahlglänzenden, voluminösen Dampfkessel kontrastieren dekorativ mit dem Filigran der Hallenkonstruktion. An zentraler Stelle im Vordergrund steht jedoch die Stahlgießerbrigade beim Anstich. Die Konzentration in den Gesichtern und die äußerste Anspannung der Muskeln gibt Pimenov im Wechsel von veristischer Detailschärfe und ornamentaler Stilisierung der nackten Oberkörper wieder. Die schweißbedeckten Körper stehen einerseits in scharfem Gegensatz zu den polierten Stahlflächen im Hintergrund, andererseits scheint der Rhythmus ihrer fast nach vorn fallenden Bewegungen, die von den Lorenschiebern im Hintergrund rechts wieder aufgenommen wird, Bestandteil eines größeren Maschinenorganismus zu sein.

In einem zeitgenössischen sowjetischen Kommentar heißt es: „Menschlicher Körper und Maschine sind die Hauptmomente im Schaffen Pimenovs. In diesem Vergleich faßt er den menschlichen Körper als ebenso vollkommene Maschine auf, die nicht weniger genau arbeiten kann, als die Stahlwerkbänke, die den Arbeiter umgeben ...“¹⁰⁷ Die nicht idealisierte Darstellung schwerer physischer Arbeit (im Sozialistischen Realismus der 30er Jahre tabuisiert, da im Widerspruch zur Ideologie der ‚befreiten‘, ‚sozialistischen‘ Arbeit) veranlaßte dagegen einen der AChR verbundenen Kritiker zu schreiben, Pimenov und ihm nahestehende Kollegen sähen „die Wirklichkeit schmerzhaft und wie durch einen gekrümmten Spiegel. Der Arbeiter ist bei ihnen degeneriert, ein Rachitiker – eine armselige Zugabe zur Maschine“.¹⁰⁸



- 49 Gustav Wunderwald, Bahndamm Berlin N, 1926, Öl auf Leinwand, Galerie Gunzenhauser, München
- 50 Reinhold Naegele, Bahnlinie, 1922, Tempera auf Holz, 55,5x36
- 51 Konstantin Vjalov, Telegraphisten

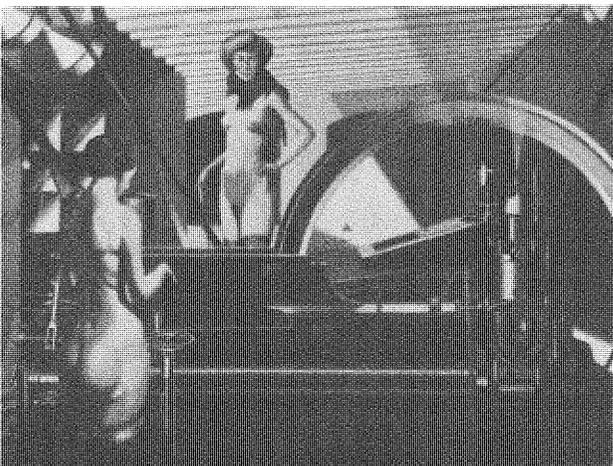


52 Karl Grossberg, Dampkessel mit Fledermaus, 1928, Öl auf Holz, 55x66

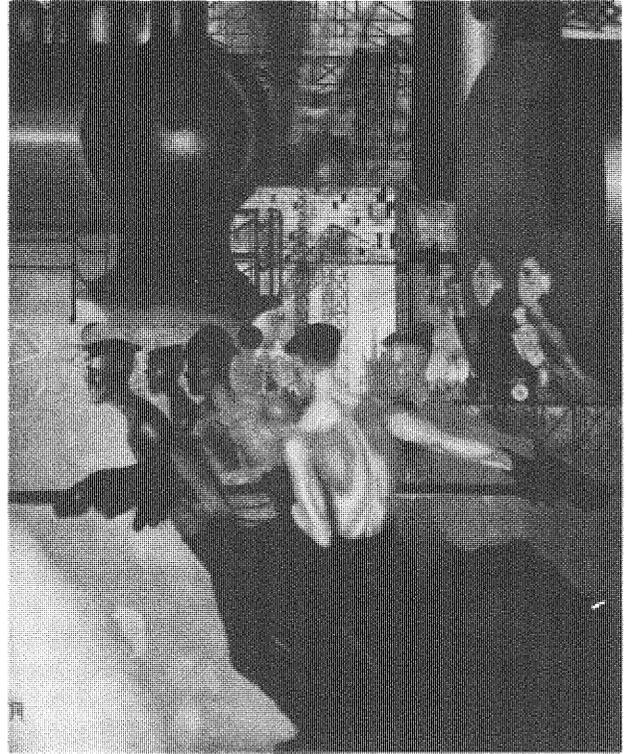
Im Gegensatz zu Pimenovs dynamisierender, expressiver Darstellung der Fabrikarbeit steht die Klarheit, Statik und Ruhe, die von Dejnekas Bild „Textilarbeiterinnen“ (Abb. 55) ausgeht.

Dejneka ließ sich wie so mancher neusachlicher Künstler in Deutschland von der Ästhetik der Maschinenwelt faszinieren. Er selbst bekennt seine Vorliebe zur dekorativen Behandlung der Gegenstände, sein Streben „zu großen Flächen mit sehr deutlich betonter Raumzeichnung, mit vollkommen bewußter Behandlung des Raumes in einem Wechselverhältnis völlig flacher Elemente und deutlich betonten Volumen. Ich war begeistert von dem Filigran der Werkskonstruktionen ...“¹⁰⁹

Seine jungen Arbeiterinnen sind mit ihrem glatt gecheitelten Haar und ihren makellosen Kleidern unpersönliche „Musterbilder“ selbstloser Hingabe an ihre Arbeit. In der keimfreien „Maschinenlandschaft“ der zu seriellen Ornamenten angeordneten Spindeln darf „ein mißgestaltetes menschliches Wesen, schwächlich und unfrei“¹¹⁰ nicht vorkommen. In Dejnekas Darstellung hat sich



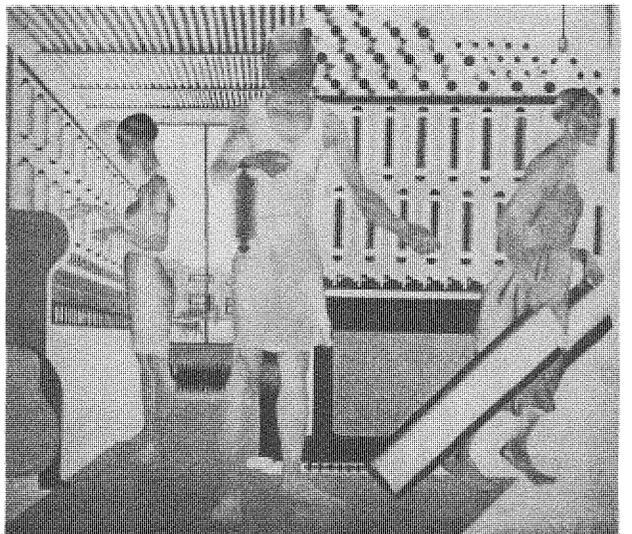
54 Georg Scholz, Fleisch und Eisen, 1923, Öl auf Leinwand, 75x100, verschollen



53 Jurij Pimenov, Vorwärts mit der Industrialisierung, 1927, Öl auf Leinwand, Staatliche Tretjakov-Galerie, Moskau

vielmehr der Mensch organisch in den „Rhythmus der ununterbrochenen Kreisbewegung der Webmaschinen“ zu fügen: Ihm „habe ich auch fast maschinell die Textilarbeiterinnen mit ihren schwimmenden ... Bewegungen unterworfen“.¹¹¹

Im geschichtslosen Raum des Bildes scheinen alle Widersprüche aufgehoben, die Utopie sozialistischer Arbeit in herrschaftsfreier, ‚sachlicher‘ Atmosphäre verwirklicht. Der historische Prozeß, der Kampf um den Aufbau des Sozialismus ist stillgelegt. Die objektiven Verhältnisse werden zur ontologischen Gegebenheit, der sich das Individuum zu unterwerfen hat.



55 Aleksandr Dejneka, Textilarbeiterinnen, 1927, Öl auf Leinwand, 171x195, Staatliches Russisches Museum, Leningrad

Eine ähnliche zeitlose Stille bestimmt W. Lachnits Bild „Kommunist Frölich“ (auch „Arbeiter mit Maschine“ genannt) (Abb. 56). Dem Porträtierten wird als Berufsattribut eine Fräsmaschine beigegeben, die ansonsten völlig beziehungslos im Bild steht. Die politische Intention dieser nüchternen Feststellung der Beziehungslosigkeit von Mensch und Maschine verrät sich erst im Bildtitel. Die DDR-Kunstwissenschaftlerin U. Horn wertet bezeichnenderweise dieses Bild positiv, da es „den Arbeiter direkt an seinem Arbeitsplatz zeigt ... Die geistige Überlegenheit der dargestellten Persönlichkeit läßt diese auch gegenüber der Maschine dominieren, obwohl sich die stärksten Kontraste in der den größeren Raum des Bildnisses einnehmenden Maschine konzentriert“.¹¹² Zwischen der hyperexakt ausgeführten Maschine jedoch als Stilleben und dem stumpfen Blick des Arbeiters in eine unbestimmte Ferne besteht ein Widerspruch, der vom Künstler nicht befriedigend bewältigt werden konnte. Die Maschine wird nicht dominiert vom Menschen, sie führt vielmehr als exotisches Ding ein schillerndes Eigenleben.

Dagegen übersteigert A. Birkle (Abb. 57) seine leidenschaftliche Anklage der Verkrüppelung des Menschen durch die Maschine in seinem Bild „Gekreuzigt auf die Maschine“ für die Mappe „8 Stunden“^{112a} in spätexpressionistischer Manier. Das Bild, vertreten auf der 1. deutschen Kunstausstellung, stieß auf das Unverständnis der Kritik, die, wie bereits ausgeführt, Schwierigkeiten mit dem deutschen Expressionismus hatte. „Schrecken, Alpdruck, Fiebertraum ... mag sein, daß die deutsche Gegenwart tatsächlich so ist, aber muß sie auch in der revolutionären Agitation der Kunst so sein?“ (Mat. 30)

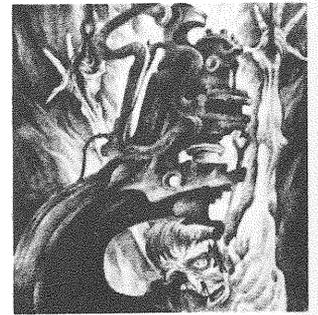
Dieser „verkrampften, grellen, schreienden“ (Mat. 54) Darstellung einer Technik, die den Menschen in letzter Konsequenz erdrückt und vernichtet, setzten die sowjetischen Künstler der OST das positive Bild einer dem So-

zialismus und dem Nutzen der Menschen dienstbar gemachten Technik entgegen.¹¹³ Sie entwickelten als Schüler der Konstruktivisten an den VChUCHTEMAS dafür ein strenges, sachliches Formenvokabular. In ihrem affirmativen Bezug zur rationalen Ästhetik technischer Konstruktionen gerieten sie dabei allerdings in die Nähe der Mensch und Maschine isolierenden Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland.

Die „Maschinenromantik“¹¹⁴ eines G. Scholz, C. Grossberg u. a. delectiert sich an der exotischen Faszination der Maschine an sich. Ihre ‚Sachlichkeit‘ wird als Herausforderung an die Präzision des künstlerischen Handwerks begriffen, als Anregung und Auslöser strenger Formfindung. Im Verhältnis des Menschen zur Maschine reizt sie der Kontrast von „Fleisch und Eisen“ (Abb. 54), organischer und toter Materie, deren unterschiedliche Faktur Thema ihrer Bilder ist. Skeptische Distanz zur Fortschritt verbürgenden Maschinerie, wie sie durch Fleder-mäuse und Affen auf Grossbergs „Traumbildern“¹¹⁵ angedeutet wird, bleibt die Ausnahme.



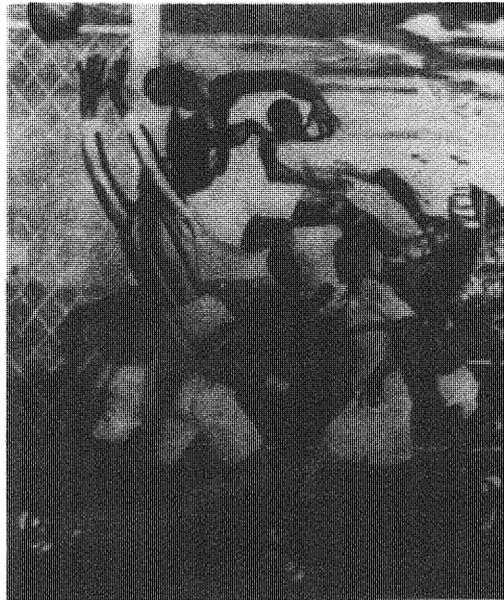
56 Wilhelm Lachnit, Der Kommunist Kurt Frölich, 1924–28, Öl auf Holz, 58x52



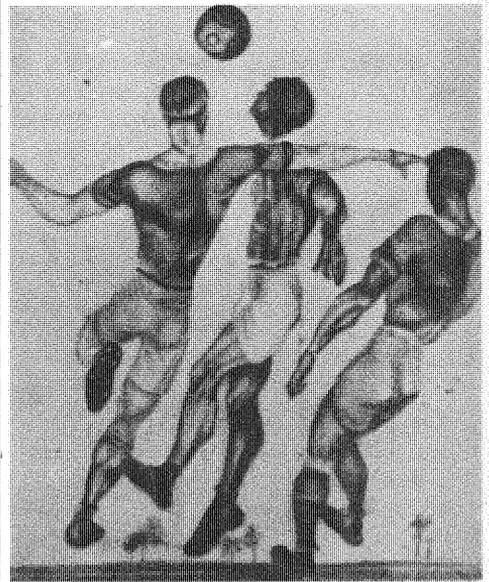
57 Albert Birkle, Gekreuzigt auf die Maschine, in: 8 Stunden, Berlin 1924. (Ausgestellt auf der 1. Deutschen Kunstausstellung in Moskau.)



58 Max Beckmann, Fußballspieler, 1929, Öl auf Leinwand, 213x100, Wilhelm-Lehmbruck-Museum



59 N. Dormidontov, Spartakiade in der Roten Flotte, Anfang der 30er Jahre



60 Jurij Pimenov, Fußball, Öl auf Leinwand, 1926

Auch den Künstlern der A.R.B.K.D. (vgl. Beitrag Jürgen Kramer) gelang es bei ihren Versuchen, „utopisch-rückwärtsgewandte Technikfeindlichkeit“¹¹⁶ zu überwinden, nicht, die ‚klassenbewußte Persönlichkeit‘ des Arbeiters in ein neues ‚überlegenes‘ Verhältnis zur Maschine zu setzen. Der Widerspruch zur gesellschaftlichen Realität der Weimarer Republik schlägt sich in der gewollten, ‚künstlichen‘ Konstruktion dieser Bilder nieder. (Vgl. Abb. 56.)¹¹⁷

Rot Sport – Training der menschlichen Maschine oder Ausdruck proletarischer Kollektivität? (Abb. 58–62)

Im Selbstbewußtwerdungsprozeß des Proletariats spielte sowohl in der Sowjetunion als auch in der Weimarer Republik der Sport als kollektive Aktivität der am Arbeitsplatz isolierten Produzenten eine große Rolle. Einige sowjetische Künstler, wie z. B. J. Pimenov, neigten allerdings dazu, in ihren Bildern den Sport nur als „Mittel“ zu sehen, „um Qualität und Arbeitsfähigkeit dieser menschlichen Maschine zu erhöhen“.¹¹⁸

Auf seinem Bild „Läufer“ (Abb. 62) gelingt ihm durch extreme Streckung der Gliedmaßen und Körper durch ihre diagonale Ausrichtung auf der Bildfläche und das Schweben der Gestalten über dem Boden ein Höchstmaß an Vergegenwärtigung von Schnelligkeit. Die ausgreifende Armbewegung nach vorn betont zusätzlich die Bewegungerichtung der Sportler parallel zur Bildebene. Die Gesichter der Läufer sind in ihrer Maskenhaftigkeit Ausdruck äußerster Anstrengung. Die Industrielandschaft am Horizont und das Flugzeug, das ihnen als „Schrittmacher“ vorausfliegt, deuten an, daß es sich auf diesem Bild um den Sport als Metapher des neuen, industriellen Lebensrhythmus handelt, um den Ausdruck der ‚taylorisierten Lebensweise‘. In einer zeitgenössischen Beschreibung des Bildes heißt es, Pimenov stelle „gerade den sowjetischen Sport als Teil der neuen Lebensweise und des sozialistischen Aufbaus dar“.¹¹⁹ Allerdings sei hier „die körperliche Übung – der Lauf – nicht als fröhliche Erholung der Werktätigen dargestellt, sondern als erschöpfende, harte Arbeit, die nicht weniger schwer ist als die Arbeit in den Werkigiganten, die J. Pimenov auf seinen Bildern so gern darstellt“.¹²⁰ Einerseits habe „die ernsthafte Vorbereitung auf Wettbewerbe und die Äußerung einer großen Konzentration im Wettkampf ... eine tiefe erzieherische Bedeutung“, andererseits bestehe die Gefahr ungesunden „Rekordstrebens“.

Lunačarskij warnte ausdrücklich vor der „formalen Einstellung auf den Wettstreit“, die ein Produkt des Kapitalismus sei, denn dieser habe es nötig, „Beschleunigung des Rhythmus ... zu erzielen ... Warum muß man gut schwimmen ...? Warum muß ich das besser machen als alle?“¹²² Bilder wie „Läufer“ und „Fußball“ (Abb. 60) geben nach Meinung des sowjetischen Kunstkritikers Tugendchol'd nicht den „Typ des sowjetischen Sportlers“ wieder, sondern den „des internationalen Berufssportlers“.¹²³

Auch das Titelfoto der AIZ Nr. 127, 1931, „Über



61 Über alle Hindernisse hinweg: Rot Sport!, Titelfoto der AIZ, Jg. X, Nr. 27, 1931



62 Jurij Pimenov, Läufer, 1928, Öl auf Leinwand, abgebildet in: Revolution und Kultur, Nr. 11, 1928, S. 67

alle Hindernisse hinweg: Rot Sport!“ (Abb. 61) hat über die Wiedergabe eines sportlichen Ereignisses hinaus sinnbildliche Bedeutung. Der Sport sollte, wie es B. Brecht in seinem Film „Kuhle Wampe“ (vgl. den Beitrag von Yvonne Leonard) demonstrierte, beitragen zur Überwindung anonymer Kollektivität in der Produktion und Rivalität im Kampf um die Arbeitsplätze durch die Erfahrung positiver Kollektivität im sportlichen Spiel und solidarischen Wettkampf. Faßte die sozialdemokratische Arbeitersportbewegung den Sport noch emphatisch „als Kraftquelle für den Kampf aller Völker um eine neue, gerechte Erde“¹²⁴ auf, so betrachtete sich die aus den SPD-nahestehenden Sportvereinen ausgeschlossenen KPD-orientierten Arbeitersportler als „Kampfgemeinschaft“.¹²⁵

III. Der Einfluß der sowjetischen Konstruktivistenvereinigung ‚Oktober‘ auf die künstlerische Praxis der „Assoziation proletarischer Künstler Deutschlands“ (Abb. 63–71) (Mat. 13–22;

26; 27; 46–49; 53; 59; 62)

„Wenn ihr gefragt werdet, ob ihr Kommunisten seid, so ist es besser, wenn ihr zum Beweis eure Bilder als eure Parteibücher vorzeigen könnt.“ (B. Brecht)¹²⁶

Befangen im traditionellen Kunstverständnis beispielsweise F. Mehrings, der die kunsttheoretische Debatten der II. Internationalen maßgeblich beeinflusste, hatte sich die KPD lange Zeit nicht um die Organisation der ihr nahestehenden Künstler gekümmert. (Vgl. den Beitrag von Yvonne Leonard.) Agitation als per se ‚unkünstlerisches‘ Mittel für den prosaischen Tageskampf sah sie losgelöst von der ‚hohen‘ Kunst bürgerlicher Provenienz, die es mit Anstand zu beerben galt.¹²⁷

Kein Wunder, daß die kommunistischen Künstler, die im Agitpropatelier des Karl-Liebknecht-Hauses der KPD (vgl. Beitrag J. Kramer) arbeiteten, mehr oder we-

niger lustlos ihre Schilder im Dienste der Partei pinselten, ohne diese Tätigkeit im Zusammenhang ihrer sonstigen ‚künstlerischen‘ Produktion zu sehen.

Die kommunistischen Künstler der „Roten Gruppe“, deren erster offizieller Auftritt als Gruppe auf der 1. deutschen Kunstausstellung in Moskau großen Eindruck bei Publikum und Kunstkritik hinterlassen hatte (vgl. der I. Abschnitt dieses Beitrages), kamen, wie von der sowjetischen Kunstkritik und auch von der Roten Fahne bemängelt wurde, über satirisch-veristische Entlarvung der gesellschaftlichen Verhältnisse nicht hinaus. Die optimistische Perspektive des Klassenkampfes war ihnen fremd. Gehrig-Targis und Vogeler, beide nicht nur Künstler, sondern hauptamtliche Parteifunktionäre der KPD, gelang es nach langwierigen Gesprächen und Vorbereitungen die kommunistischen Künstler zu einem organisatorischen Zusammenschluß zu motivieren. Im Frühjahr 1928 gründeten sie die ARBKD. (Vgl. zur Gründungsgeschichte der ARBKD den Beitrag von J. Kramer.)

Sie nannten sich in Punkt 1 ihres Statuts „eine Bruderorganisation der AChRR in Rußland“ (vgl. Dokumentenanhang) und leiteten von ihrem sowjetischen Vorbild den Namen ab. Nachdem der Bildhauer H. Tichauer (vgl. Literaturverzeichnis sowjetischer Publikationen über deutsche Kunst), später Mitglied der ARBKD, bereits 1927 von der AChRR zu den Oktoberfeierlichkeiten nach Moskau eingeladen und mit dem Vorschlag, eine Bruderorganisation zu gründen, nach Berlin zurückgekommen war, hielten sich kurz nach der Gründung der ARBKD Tichauer und A. Beier-Red anlässlich des 1. Allunionskongresses der AChR(R) im Mai 1928 in Moskau auf, um konkretere Absprachen über eine mögliche Zusammenarbeit abzusprechen. Der AChR(R)-Kongreß erließ einen Aufruf an die revolutionären Künstler aller Länder zur „Vereinigung der Künstler der Revolution aller Länder in einer einheitlichen Organisation – der INTERNACHR“.¹²⁸

Auf der 2. Vollversammlung der ARBKD im Oktober 1928 waren als Gäste die sowjetischen Künstler Rjažskij, Bogorodskij und der Direktor des AChR-Verlages Antonov beteiligt. (Zur Debatte zwischen den sowjetischen Gästen und dem Gros der ARBKD-Mitglieder über die Bündnisfrage vgl. Beitrag J. Kramer.)

Diese anfängliche Orientierung der ARBKD auf die AChR(R)¹²⁹, die den konservativen Flügel der sowjetischen Kunst repräsentierte, entsprach den Gemeinsamkeiten in programmatischen und formalen Fragen, die zwischen einigen Gründungsmitgliedern der ARBKD und der AChR(R) bestanden. Die Methode realistischer Widerspiegelung proletarischen Milieus, wie sie O. Nagel (vgl. Abb. 64) in seinem „Weddinger Roman in Bildern“, den er als gemalten ‚Arbeiterroman‘ über das Leben des Berliner Proletariats verstand¹³⁰, anwandte, korrespondierte mit dem fotografischen Chronistenstil vieler AChR(R)-Bilder, die Lunačarskij als „einfach ausgepinselfte Fotobilder“¹³¹ bezeichnete. (Vgl. Abb. 64.)

Passiv widerspiegelnde oder argumentierende Kunst?

Der „Klassiker des Weddings“, der in seinem „bildhaften Roman“ eine Typologie des Weddinger Proletariats entwarf und den Menschen Klarheit über ihre elende Lebenslage verschaffen wollte, wurde wie auch K. Kollwitz schon zu Lebzeiten als ‚Klassiker‘ der



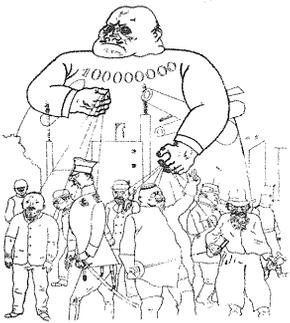
63 F. Bogorodskij, Familie beim Fotografen, ca. 1931/32, Öl auf Leinwand, Staatliches Russisches Museum, Leningrad



64 Otto Nagel, Die Budike (Weddingkneipe), 1927, Öl auf Leinwand, zerstört

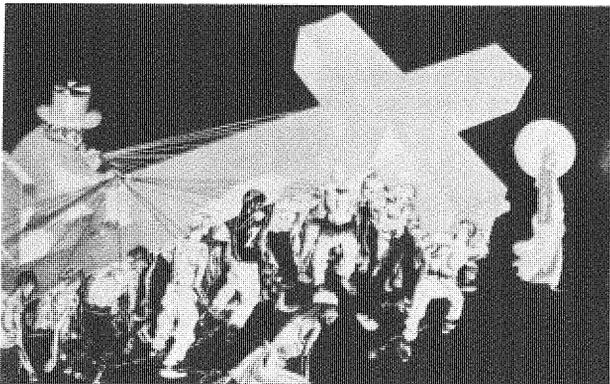
proletarischen Malerei geachtet (beide waren nicht Mitglieder der ARBKD). Gegen die statische Schilderung proletarischer Charaktere („Die Budike“, Abb. 64, und „Weddinger Familie“) wandten sich jedoch jene revolutionären Künstler in Deutschland und in der Sowjetunion, die in der revolutionären Kunst eine aktive „Waffe im Klassenkampf“ sahen. Sie wollten „nicht nur die Kunst, das Leben zu konterfeien“ lernen, sondern auch die Kunst „das Leben zu verändern“. (Vgl. Anm. 2.) Operative, d. h. ins Leben eingreifende Medien wie publizistische Grafik, Fotomontage und die argumentierenden Bildformen der politischen Konstruktivisten in der Gruppe „Die Abstrakten“ um O. Nerlinger, die sich 1932 „Die Zeitgemäßen“ nannten, wurden daher zunächst in der ARBKD bevorzugt und fanden die Unterstützung des Kunstkritikers der Roten Fahne, A. Durus.¹³¹ Für ihn war O. Nagel, „dieser bedeutendste deutsche proletarische Maler ... nur zu einem ganz geringen Teil ein revolutionärer Künstler“.¹³² Nagel blieb Traditionalist, obwohl er auch für die von ihm 1928 begründete satirische Zeitschrift „Eulenspiegel“ 1931 einige Fotomontagen und Grafiken machte.

Zur gleichen Zeit setzte in der Sowjetunion mit der Verschärfung der Klassenkämpfe im Frühjahr 1928 die Auseinandersetzung innerhalb und außerhalb der AChR(R) mit den Vertretern der Methode des „passiven Illustrierens“ ein.¹³³ Der Prozeß der Differenzierung und Auseinandersetzung um die angemessenen Methoden einer proletarischen Kunst wurde entscheidend beeinflusst von der im Herbst 1928 gegründeten Konstruktivistenvereinigung „Oktober“¹³⁴, der u. a. künstlerische Publizisten wie Moor (vgl. Abb. 66 und 68), Dejneka; Plakatgestalter wie El Lisickij, G. Klucis, Sen'kin; Filmregisseure wie Eisenstein, Vertov; Architekten wie die Gebr. Vesnin,



65 George Grosz, Gottgewollte Abhängigkeit, aus: Das Gesicht der herrschenden Klasse, 1921, 3. erweiterte Ausgabe des Malik-Verlages, Frankfurt/M. 1972. Abgebildet auch in: Für eine proletarische Kunst, Nr. 5 (Mai) 1931, S. 5.

66 Dimitri Moor, Christus litt und befahl euch zu leiden, in: Der Gottlose (Bezbožnik), 1925, Nr. 9/10, S. 12/13



Ginsburg, aber auch Kunstwissenschaftler wie Kurella, Michajlov angehörten. Ihr der AChR entgegengesetztes Programm einer proletarischen Kunst formulierte A. Kurella¹³⁵ 1928: „Die proletarische Kunst grenzt ihre Rolle nicht auf ‚Darstellung der Wirklichkeit, Wiedergabe des Augenblicks‘ ein ... Unserer Meinung nach ist die Kunst ein Mittel, mit dem die Klasse das gesellschaftliche Leben erkennt ... Die Kunst organisiert bildnerisch die Gedanken, Gefühle und Vorstellungen des Betrachters ... über die emotionale Ansteckung ... Kunst vollzieht sich in Bildern ... Die Prinzipien proletarischer Organisiertheit, Planmäßigkeit, Ordnung und Zielstrebigkeit führen zur neuen Schönheit ...“¹³⁶

Mit der Betonung der Erkenntnisfunktion und dem Abbildcharakter der Kunst distanzierte sich die Gruppe „Oktober“ von den Produktionskünstlern, die den Alltag direkt umgestalten wollten, aber auch vom „abstrakten ästhetischen Industrialismus“ der frühen Konstruktivisten.¹³⁷

Am schärfsten jedoch grenzten sie sich in ihrer Ende 1928 publizierten Deklaration von den „eng professionelle(n), handwerklich-zünftlerische(n) Traditionen“ des 19. Jahrhunderts ab, die ihrer Überzeugung nach den „passiv beschaulichen, statischen, naturalistischen Realismus“¹³⁸ der AChR bestimmten.

Die Kritik von A. Michajlov (Mitglied der Gruppe ‚Oktober‘) an K. Kollwitz in der Rezension einer Monographie über sie (Mat. 61) ist symptomatisch für die Auseinandersetzung der revolutionären Künstlerjugend in Deutschland^{138a} und der Sowjetunion mit den ‚Klassikern‘ einer proletarischen Kunst: „Sie empfindet die ‚Not‘ fast als ‚Schicksal‘ als allgemeinemenschliche Gesetzmäßigkeit – eine Psychologie, die typisch ist für den intellektuellen Pessimismus, aber nicht für das Proletariat. Im Gegenteil eine solche Psychologie desorientiert die Arbeiterklasse, wenn sie in der Kunst ausgedrückt wird, schwächt ihren Willen im Kampf mit dem Kapitalismus ... Wir sehen ein deutliches Anwachsen des Fatalismus ... und ein noch deutlicheres Fehlen der revolutionären Kampfperspektive des Proletariats ... Das Motiv des rein christlichen, gehorsam, ausweglosen Leidens herrscht im Blatt ‚Zum Gedenken Liebknechts‘ vor“. (Mat. 61) (Vgl. Abbildung im Katalogteil).

Auch H. Vogelers Suche nach einer neuen revolutionären Form bleibt nicht ohne Kritik. Anlässlich seiner Ausstellung 1932 in Moskau schreibt die „Künstlerbrigade“ (Brigada Chudožnikov, Zeitschrift der FOSCh, der Föderation der Vereinigungen sowjetischer Künstler, der auch die Gruppe ‚Oktober‘ angehörte) über Vogelers Komplexbilder: „Jedes einzelne Stückchen dieses Mosaiks ist gefüllt mit einem naturalistischen Bildchen... Der Grundfehler dieser Bilder ist die immer noch nicht überwundene alte Form. Das ist der Kampf der romantischen, dekorativen Tendenzen mit den naturalistischen. Vogeler versuchte, eine Synthese zu liefern, .. aber es kam ein widersprüchliches Amalgam heraus... Der vollkommen neue Inhalt, vertreten durch eine neue Klasse ... findet in der Form symbolischer Stilisierung oder eines Genre-Naturalismus keinen Platz ...“ (Mat. 49)

„Nicht Kunst den Massen, sondern proletarische Kunst!“ (Mat. 53)

Die Zuspitzung der Klassenkämpfe in der Weimarer Republik beeinflusste entscheidend die Auseinandersetzungen in der ARBKD um eine kämpferische, eingreifende Kunst, die den Bedingungen der damals aktuellen Massenmobilisierungskampagnen entsprach. Die Vertreter der traditionellen Richtung blieben trotz Versuchen mit „Mehrtafelbildern“ (Nagel, Abb. 64) und „Komplexbildern“ (Vogeler, vgl. Abbildung im Beitrag J. Kramer) bei dem alten Prinzip der Reihung typischer Charaktere in einer bestimmten Situation¹³⁹ (Engels).

Unter diesen Umständen mußte die anfängliche Orientierung der ARBKD an der damals in Deutschland bekanntesten sowjetischen Künstlergruppe AChR(R) unfruchtbar bleiben. Die Enttäuschung der Asso-Künstler manifestierte sich anlässlich der bis dahin umfassendsten sowjetischen Kunstausstellung, die im Juli 1930 in der Berliner Sezession eröffnet wurde (vgl. Materialien 13 bis 18), zum ersten Mal. Durus schrieb in der Roten Fahne zu den Bildern der AChR(R)-Künstler: „Diese traditionsmäßige Starrheit der Tafelbildmalerei bringt es mit sich, daß diese Art der Kunst von den einstweilig noch vorhandenen kleinbürgerlichen und kleinbäuerlichen Strömungen in der Sowjetunion bevorzugt wird. Mit der Verwirklichung des Fünfjahrplanes, mit der Industrialisierung und Kollektivierung der Landwirtschaft in der Sowjetunion schwinden die kleinbürgerlichen Bedingungen für eine genremäßig eingeengte Tafelbildmalerei immer mehr ...“ Die Bilder der Künstlergruppe OST dagegen lobt Durus als „großartige Beispiele einer neuen proletarischen Monumentalmalerei“. (Mat. 14)

Auch die Moskauer Rundschau stellt fest: „Dieser Realismus ... ist uns sehr wohl bekannt. Den gleichen, nur in besserer Ausführung haben wir bei uns in der Sezession, in der Akademie, in der Juryfreien – und in der Gartenlaube“. (Mat. 17) P. Westheim vermerkt sarkastisch: „Grotesk genug Sowjet-Rußland wiederentdecken zu sehen das – Genrebild, das bürgerlichste, man kann sagen: kleinbürgerlichste, was es von je in der Kunstentwicklung gegeben“. (Mat. 16)

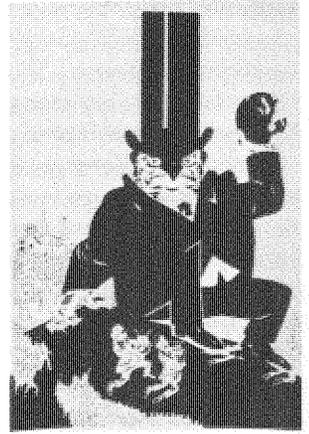
Anlässlich dieser sowjetischen Kunstausstellung veranstaltete die ARBKD einen Diskussionsabend, den A. Kurella mit einem Vortrag über die „Bildende Kunst im Lande der proletarischen Diktatur“ einleitete. Als Mitglied der Gruppe „Oktober“ informierte er nach einem kurzen Überblick über die drei wichtigsten Phasen der sowjetischen Kunstentwicklung (vgl. Mat. 15) über Programm und Praxis der ‚Oktober‘-Gruppe, die an Stelle des „kleinbürgerlich bedingten Tafelbildes“ „das Hauptgewicht auf die journalistisch-politische Zeichnung, das Plakat, die Architektur, die Polygraphie, den Film, das Transparent, die Arbeiterklub-Ausgestaltung usw.“ gelegt habe. (Mat. 15).

Im Zusammenhang mit dem 1. Diskussionsabend der ARBKD am 25. 1. 1929 hatte bereits A. Durus in seinem Vortrag „Die Kunstrichtungen und Künstlervereinigungen in Sowjetrußland“ ausführlich über die im



67 George Grosz, Ans Vaterland, ans teure, schließ dich an!, aus: Abrechnung folgt, 1923, Malikverlag, Berlin, Frankfurt am Main 1972

68 Dimitri Moor, Die Verräter besingen den Ruhm des Kapitals



Herbst 1928 gegründete ‚Oktober‘-Gruppe berichtet. Ein möglicherweise inhaltlich mit diesem Vortrag identischer Aufsatz „Bildende Kunst in der UdSSR“ (Mat. 53) von ihm erschien in Nr. 2 der Zeitschrift „Die Front“ 1929. („Die Front“ war 1929 für ein halbes Jahr auch Mitteilungsorgan der ARBKD.) Darin heißt es: „A. Kurella, einer der bedeutendsten Theoretiker der neugegründeten ‚Oktober‘-Gruppe formuliert deutlich die ideologische Forderung der Sowjetgegenwart: ‚Nicht Kunst des revolutionären Rußlands (gemeint ist die AChR, d. Vf.), nicht Kunst den Massen, sondern proletarische Kunst!‘ Die deutsche Brudergruppe der AChR, die ARBKD, erfüllt diese Forderung unter den Bedingungen des kapitalistischen Deutschlands ebenso in proletarisch-revolutionärem Sinne, wie die ‚Oktjaber‘-Gruppe unter den Bedingungen des ersten proletarisch-revolutionären Staates der Welt“. (Mat. 53)

Im Sommer 1930 zum ersten Mal in größerem Umfang mit der Realität der AChR-Malerei konfrontiert, stellten die Mitglieder der ARBKD im Anschluß an den Vortrag A. Kurellas im September 1930 enttäuscht fest: „Fehler der Ausstellung in der Sezession ist, daß sie diese letzte Entwicklung (gemeint ist die künstlerische Praxis der ‚Oktober‘-Gruppe, d. Vf.) der sowjetrussischen Kunst nicht genügend berücksichtigt und mit der Ausschließlichkeit von Tafelbildern ein falsches Bild von der Gegenwart der proletarisch-revolutionären Kunst in der UdSSR vermittelt. Die revolutionären Künstler der ARBKD verurteilen einstimmig die falsche ideologische Linie der Ausstellung. Die ‚Assoziation‘ beabsichtigt, eine ideologisch konsequentere, eindeutig proletarisch-revolutionäre sowjetrussische Ausstellung in Berlin zu organisieren“.

„Zur bevorstehenden sowjetrussischen Ausstellung der Gruppe ‚Oktober‘ veröffentlicht A. Durus ein Gespräch mit zwei in Berlin sich aufhaltenden Mitgliedern der Gruppe ‚Oktober‘, in dem über den „ganz neuen Typ des Künstlers“, dessen Auftraggeber der Betrieb sei, berichtet wird. „An Stelle des individuellen Künstlers tritt immer mehr die Masse als Künstler auf den Plan“. In einer Anmerkung der Redaktion wird betont, daß auch in Deutschland bereits Ansätze einer solchen Entwicklung sichtbar werden. Es werden aufgezählt: „Arbeiterzeichner-Korrespondenten, die Masse als revolutionärer Aus-

statter ganzer Straßen mit Plakaten, Transparente ... aus dem Anlaß von revolutionären Massenfeiern, die Agitproptruppen, die typographisch-bildnerische Ausstattung von Betriebszeitungen durch namenlose Genossen". (Mat. 22) (Vgl. zur Agitproparbeit der ARBKD Beitrag und Abbildungen bei J. Kramer.)

Die Ausstellung „An der Front des Fünfjahrplans“, veranstaltet von der ARBKD¹⁴⁰, wurde Anfang Oktober eröffnet und bereits am 2. November 1930 geschlossen. (Vgl. Materialien 19–21) Außer einer Besprechung von J. Grau (Mitglied der ARBKD) in der Zeitschrift „Die Front“ (Mat. 21), erschien von seiten KPD-naher Publikationsorgane keine ausführliche Rezension der Ausstellung. Insbesondere verwundert nach den Ankündigungen und der umfangreichen Vorbereitung der Leser durch die Veröffentlichung des Gesprächs mit den beiden ‚Oktober‘-Mitgliedern, das Schweigen der Roten Fahne zur Ausstellung.

Eine Erklärung für diese merkwürdige Zurückhaltung liegt möglicherweise in der sich bereits Ende 1930 abzeichnenden Auseinandersetzung mit ‚linksradikalen‘ Strömungen in der KPD, die sich in ‚proletkultistischen‘ Tendenzen im künstlerischen Bereich geäußert haben sollen.¹⁴¹ Auf der II. Internationalen Konferenz der revolutionären Schriftsteller 1930 in Char'kov wurde A. Kurella wegen seiner angeblich „sektiererischen Auffassung“ in der Frage der Bündnispolitik von der Vertreterin des Exekutivkomitees der Kommunistischen Internationale (EKKI) kritisiert: „Einige Genossen (darunter Gen. Kurella) haben meine Äußerung so ausgelegt, als bestünde außerhalb der proletarischen Literatur keine revolutionäre Literatur ...“ (Vgl. Anm. 76 im Beitrag J. Kramer)

Im Auftrag der Moskauer Zentrale der Kommunistischen Internationale kam G. Lukács, der seit Herbst 1930 Mitarbeiter der „Moskauer Rundschau“ war, im Sommer 1931 nach Berlin. „Mit Hilfe jener bekannten Besprechungen der Romane Bredels und Ottwalts sowie durch mehr oder weniger verhüllte Angriffe auf Brechts literaturtheoretische Position (Brecht orientierte sich bekanntlich seit 1929 zunehmend an Tref'jakovs ‚operativer Ästhetik‘, d. Vf.^{141a}) gelang es Lukács in den nächsten Monaten tatsächlich, über das Bundesorgan ‚Linkskurve‘ jene formal und politisch linksextreme Oppositionsgruppe (des Bundes proletarisch-revolutionärer Schriftsteller, d. Vf.) ... zu neutralisieren“.¹⁴²

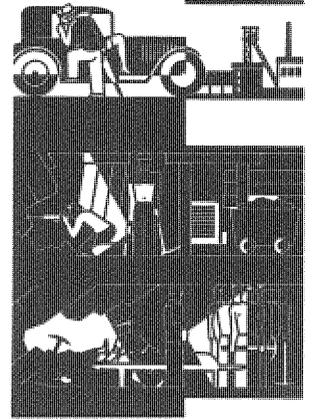
Diese Entwicklung wirkte sich natürlich auch auf die Arbeit der sich seit ihrer ersten Reichskonferenz im Herbst 1931 „Bund revolutionärer bildender Künstler Deutschlands“ (BRBKD) nennenden Vereinigung der kommunistischen Künstler aus. Über die Einzelheiten dieser Auseinandersetzung zwischen denen, die angeblich für eine „sektenhafte“ Abkapselung (vgl. Anm. 141) eintraten „gegen Künstler, die den agitatorisch-revolutionären Maßstäben nicht genügen“ (Anm. 141) und denen, die in der BRBKD eine umfassende „Vereinigung der antifaschistischen Aktion“ mit mehr traditionellen Profil sahen, ist leider bislang kaum etwas bekannt geworden.¹⁴³

Zunächst jedoch wirkte sich die Ausstellung der

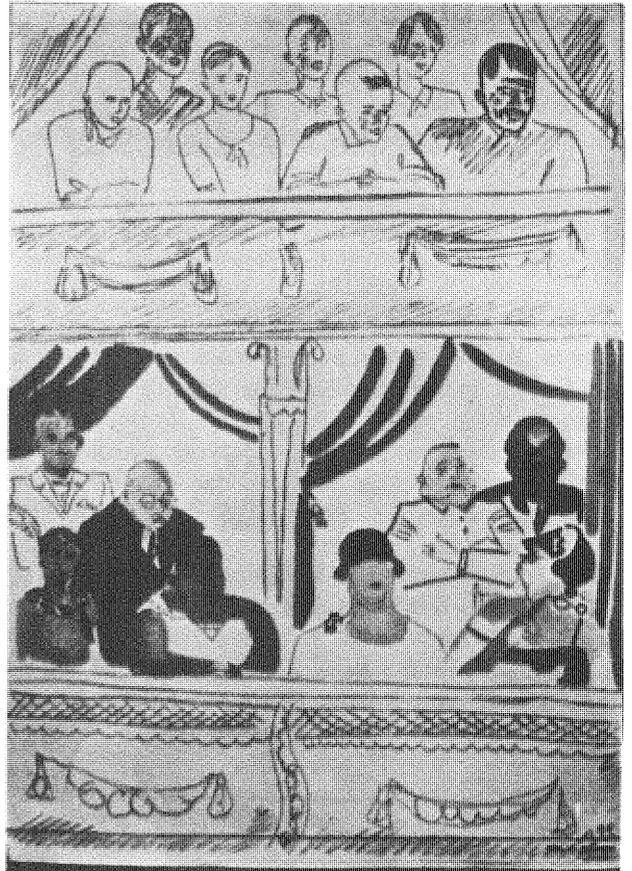
‚Oktober‘-Gruppe stimulierend auf die schon lange geplante Gründung einer Sektion der Arbeiterzeichner innerhalb der ARBKD aus.¹⁴⁴ In ihrer Ausgabe vom 16. 10. meldete die Rote Fahne die Gründung der ersten Arbeiterzeichnergruppe am 7. 10. 1930 im Berliner Bezirk Zentrum. „Als erste Arbeit haben sie die Agitation und Mobilisierung aller Kräfte für den Streik der Metallarbeiter durchgeführt“. Am 26. 10. schließlich fand in den Räumen der ‚Oktober‘-Ausstellung die konstituierende Sitzung



69 George Grosz, Früh um 5 Uhr, aus: Das Gesicht der herrschenden Klasse, 1921, 3. erweiterte Ausgabe des Malik-Verlages,



70 Gerd Arntz, Oben und unten, 1931, Holzschnitt, 30x21, in: G. A. Politieke prenten tussen twee oorlogen, Nijmegen 1973, Abb. Nr. 24



71 Aleksandr Dejneka, Zuschauer, 1929, Aquarell, in: Packs an! (Daěš)

der „Arbeiterzeichner- und Maler-Sektion der ARBKD“ statt. A. Durus schreibt in der Roten Fahne über ihre Aufgaben: „1. ... Sie muß durch Kunst politisch aufrüttelnd und aufklärend wirken. 2. An der kulturpolitischen Front muß sie ... den Kampf gegen die Kulturreaktion aufnehmen ... Gleichzeitig muß der Kampf gegen die kleinbürgerlichen Lebensformen in den Reihen des Proletariats selbst geführt werden...“¹⁴⁵

Vorbilder für die Arbeiterzeichner waren die argumentierenden „dialektischen Bilder“¹⁴⁶ von Grosz¹⁴⁷ (vgl. Abb. 65, 67, 69) aus seiner klassenkämpferischen Phase, die, über das bloße Konstatieren des sozialen Elends und des moralischen Verfalls der Bourgeois hinaus, gesellschaftliche Verhältnisse in ihrer Struktur veranschaulichten. G. Arntz (Abb. 70), Peter Alma (Gruppe progressiver Künstler, Köln), „Die Zeitgemäßen“ und die künstlerischen Publizisten in der ‚Oktober‘-Gruppe Moor (Abb. 66 und 68) und Dejneka (Abb. 71) entwickelten eine ähnliche montierende Bildargumentation, um die Klassen-gegensätze und Abhängigkeitsverhältnisse in einer Verbindung von emotionalisierender Anschaulichkeit und Analyse vermitteln zu können.

Auf der Ausstellung „Fotomontage“ im Mai 1931 in Berlin waren neben den Fotomontagen der ARBKD (vgl. Mat.) u. a. die sowjetischen Faktografen der ‚Oktober‘-Gruppe Klucis, El Lisickij, Rodčenko und Sen'kin vertreten. (Mat. 26) Im Katalog wurden Auszüge aus dem Aufsatz von G. Klucis „Fotomontage in der UdSSR“ veröffentlicht. (Mat. 27) (Vgl. auch Mat. 46–48 über die Auseinandersetzung in der Sowjetunion mit J. Heartfield.)

Diese Ansätze einer argumentierenden und operierenden Kunst, der es nicht um die ‚Erfindung‘ eines neuen ‚proletarischen Stils‘ ging, da für sie der richtige ‚Stil‘ sich aus der richtigen sozialen Praxis (vgl. Anm. 1) und ihre künstlerischen Vermittlung ergab, sind nicht nur in Deutschland, sondern auch in der Sowjetunion in den ab Mitte 1931 einsetzenden „Formalismus-Debatten“ (vgl. Mat. 63) untergegangen. Am Ende stand die falsche „Volkstümlichkeit“ des „Sozialistischen Realismus“ mit dem in der Sowjetunion euphemistisch die Restauration der Genre- und Stillebenmalerei in den 30er Jahren bezeichnet wurde.¹⁴⁸ (Vgl. den Abschnitt „Zurück zur klassischen Harmonie des Lebens“.) Brecht ermahnt die eifernen Formalismusbekämpfer: „Bei der Verurteilung der Montage kommen manche, da sie diese nicht tatsächlich untersucht haben, ihren Wirkungskreis nicht abgesteckt, ihre Leistungen nicht beachtet haben, in die gefährlichste Nähe von Blut und Boden und einer anrühigen Metaphysik des Organischen. Mit einem rein ästhetischen Vokabular versucht man den Ästhetizismus zu bekämpfen, nur auf Formen bedacht, dem Formalismus auf den Leib zu rücken“.¹⁴⁹

Anmerkungen

- 1 S. Treťjakov, Die Arbeit des Schriftstellers, Hrsg. von H. Boehncke, Reinbek bei Hamburg, 1972, S. 120.
- 2 Ebenda, S. 121.
- 3 B. Brecht, Schriften zur Literatur und Kunst.
- 4 Karl-Max Kober, Auf der Suche nach der künstlerischen Formulierbarkeit unserer Zeit. Diskussionsbeitrag auf der Tagung des Zentralvorstandes des VBK-DDR am 18. 6. 1975 anlässlich der Vorbereitung der VIII. Kunstausstellung der DDR in Dresden im Oktober 1977. In: Bildende Kunst Nr. 10, 1975, S. 510.
Vgl. auch: Die DDR-Kunst und der sowjetische Betrachter, ebenda, S. 506.
- 5 Offener Brief an die Komsomolskaja Pravda, in: Kunst in die Massen (iskusstvo i massy), H. 3/4, 1929, S. 41.
- 6 Vgl.: Anm. 12.
- 7 „Ein neuer Naturalismus? Eine Rundfrage des Kunstblatts, in: Das Kunstblatt 6, 1922, S. 369.
- 8 Hans Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, Wildpark-Potsdam 1924, S. 410–414.
- 9 Wieland Schmied weist in seinem Buch „Neue Sachlichkeit und magischer Realismus“, Hannover 1969, zwar auf parallele Tendenzen in Frankreich (S. 15–17), Italien (S. 18–20) und in den USA (S. 21–24) hin, erwähnt aber die neusachliche Richtung der sowjetischen Künstlergruppe OST, die in Deutschland der 20er Jahre durchaus bekannt war, nicht. (Vgl.: Materialien 10: „Auch in Moskau hat die ‚neue Sachlichkeit‘ Einzug gehalten ... Die neue Zeit forderte einen neuen Stil der Konzentration und Klarheit. – Die Annäherung an die Technik hatte sich bereits in der Epoche des Konstruktivismus vollzogen ... Die Ausstellung der Gruppe OST gibt uns einen Überblick über die vollzogene Wandlung zur neuen Sachlichkeit...“) Durch Ausstellungen in Skandinavien, USA, Italien, Japan wurde die neusachliche Kunst der Sowjetunion international bekannt. Auch die Ausstellung „Neue Sachlichkeit und Realismus“ 1977 in Wien spart trotz vielfältiger internationaler Bezüge diesen interessanten Aspekt völlig aus.
- 10 Vgl.: E. Steneberg, Russische Kunst Berlin 1919–1932, Berlin (West) 1969. Das Buch befaßt sich hauptsächlich mit dem Einfluß der russischen Avantgarde auf die deutsche Kunst. Allerdings ist es sehr assoziativ geschrieben, als Quelle ist es unzuverlässig.
Mit der russischen Avantgarde beschäftigten sich u. a. folgende Ausstellungen: 1967 Avantgarde Osteuropa 1910 bis 1930 in Berlin (West), 1967 Konstruktive Malerei 1915–1930 in Frankfurt/Main, 1970 Poesie muß von allen gemacht werden, in Stockholm, 1970 Tatlin in Stockholm und München, 1970 Malevič in Amsterdam, 1971 Art in Revolution in London, 1972/73 Kunst in der Revolution in Frankfurt/M., Stuttgart, Köln, 1974 Von der Fläche zum Raum in Köln, 1975 Osteuropäische Avantgarde in Köln, 1976 El Lisickij in Eindhoven und Köln.

- 11 H. Gaßner, Konstruktivistische Bildsprache und die Sprachlosigkeit des Künstlers, in: Katalog Politische Konstruktivisten, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst, Berlin (West) 1975.
- 12 An dieser Aufteilung in linken und rechten Flügel hält die Forschung zur Neuen Sachlichkeit bis heute fest. W. Schmied ordnet in seinem Buch „Neue Sachlichkeit und magischer Realismus“ den linken Flügel unter „Neue Sachlichkeit“ (!), den rechten unter „magischer Realismus“. Im Katalog zur Ausstellung „Neue Sachlichkeit und Realismus“ in Wien 1977 verwendet er den Begriff „Neue Sachlichkeit“ wieder übergreifend für beide Flügel. Eine Ausnahme ist der Katalog „Realismus und Sachlichkeit“ in Berlin (DDR) 1974. Hier werden Verismus und Neue Sachlichkeit nicht unter einen Hut gebracht. Vgl. auch: Uwe M. Schneede, G. Grosz, Der Künstler in seiner Gesellschaft, Köln 1975, S. 161. F. Schmalenbach, Die Malerei der ‚Neuen Sachlichkeit‘, Berlin (West) 1973, S. 18ff.
- 13 Vgl.: F. Schmalenbach, Der Name ‚Neue Sachlichkeit‘, in: Kunsthistorische Studien. Vgl. auch: Pavel Liška, Die Malerei der Neuen Sachlichkeit in Deutschland, Diss. Düsseldorf 1976, Masch.-Man. S. 79ff.
- 14 G. F. Hartlaub, in: Ein neuer Naturalismus??, S. 390. (Vgl. Anm. 7.) Vgl. auch: G. F. Hartlaub, erstes Rundschreiben vom 18. 5. 1923 für die 1923 geplante, aber erst 1925 zustandgekommene Ausstellung Neue Sachlichkeit.
- 15 F. Roh, Nach-Expressionismus, Leipzig 1925, S. 95.
- 16 Ebenda.
- 17 Zur ersten Verwendung des Terminus ‚Verismus‘ vgl.: F. Schmalenbach, a.a.O., S. 41, Anm. 48. Zur Herkunft vom italienischen ‚verismo‘ vgl. S. 21, Anm 27.
- 18 Vgl. Anm. 12.
- 19 F. Roh, a.a.O., S. 94.
- 20 Hildebrandt unterscheidet schon 1924 Verismus-Karikatur vom Neu-Realismus. Vgl.: H. Hildebrandt, Die Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts, a.a.O., S. 414–418.
- 21 G. F. Hartlaub, Zynismus als Kunstrichtung, Frankfurter Zeitung, 13. 9. 1924, wiederabgedruckt in: G. F. Hartlaub, Fragen an die Kunst, o. J. (1950).
- 22 G. Grosz, Kurzer Abriss, in: Situation 1924. Künstlerische und kulturelle Manifestationen, Ulm o. J., S. 22, zit. n.: U. M. Schneede, G. Grosz, a.a.O., S. 154.
- 23 G. Grosz und W. Herzfelde, Die Kunst ist in Gefahr, 1925, zit. n.: G. Grosz, Leben und Werk, Hrsg. von U. M. Schneede, Stuttgart 1975, S. 74.
- 24 G. Grosz, Der Mensch ist nicht gut, sondern ein Vieh, 1922, zit. n.: G. Grosz, Leben und Werk, a.a.O., S. 78.
- 25 G. Grosz, Statt einer Biografie, in: Der Gegner 1920, zit. n.: U. M. Schneede, G. Grosz, a.a.O., S. 101.
- 26 Rote Fahne vom 14. 6. 1925. Zit. n.: U. M. Schneede, G. Grosz, a.a.O., S. 139. Bereits im Herbst 1927 stellt die R.F. vom 24. 11. 1927 enttäuscht fest: „Der große Satiriker, G. Grosz, schweigt sich seit langem politisch aus.“ Zit. n.: Schneede, G. Grosz, a.a.O., S. 159. Am 12. 2. 1928 heißt es in der R.F. über seine neuesten Werke: „Trübe Farben des bürgerlichen Verfalls, eine müde Verwesung, selten suggestiv.“ Zit. n.: Schneede, G. Grosz, a.a.O., S. 174. Vgl.: E. Zernova (/ST), „An Grosz“. (Mat. 60)
- 27 A. Lunačarskij, Deutsche Kunstausstellung, in: Scheinwerfer (Projektor) Nr. 20, 1924, zit. n.: A. Lunačarskij, Die Revolution und die Kunst, Dresden 1962, S. 96.
- 28 Zu Gründung und Programm der Künstlergruppe OST vgl.: E. Gillen, „Künstlerische Publizisten gegen Romantiker der roten Farbe“, in: „Kunst in die Produktion!“, Materialien, Neue Gesellschaft für Bildende Kunst 1977, S. 108–111.
- 29 Interview Saša Siderov am 12. 11. 1975 mit Pimenov in Moskau: „Die OST hat sich nicht gespalten. Seit Beginn existieren zwei Gruppen. Die erste legte Wert auf Publizität, die zweite auf den Stankovismus. Das Auseinanderfallen der OST später war die logische Konsequenz aus dieser Situation.“
- 30 V. Favorskij, Über die Komposition, in: iskusstvo, Nr. 1/2, 1933, S. 3.
- 31 B. Vil’jams, J. Pimenov, Genug des künstlerischen Ausschusses!, in: Kunst in die Massen (iskusstvo i massy), Nr. 10/11, 1930, S. 14.
- 32 Ein neuer Naturalismus??, Rundfrage des Kunstblattes, in: Das Kunstblatt, Heft 6. 1922, S. 383.
- 33 F. W. Seiwert, „Unser Maibild“, Sozialistische Republik, Mai 1925, zit. n.: H. Gaßner, Konstruktivistische Bildsprache und die Sprachlosigkeit des Künstlers, a.a.O. Vgl.: Kat. „Vom Dadamax bis zum Grüngürtel“, Köln 1975, S. 106.
- 34 K. Tucholsky, Auf dem Nachttisch, 1930, in: K. T., Gesammelte Werke, Hamburg 1960, Bd. 3, S. 393. Zit. n.: Schneede, G. Grosz, a.a.O., S. 168.
- 35 Der sowjetische Kunstkritiker 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.“ A. A. Siderov, Die bildende Kunst in der Sowjetunion, in: Osteuropa, H. 9, 1928, S. 501.
- 36 Die politische Brisanz des Bildes wird deutlich, wenn man sich an Meier-Graefes Angriff auf das Bild in der Deutschen Allgemeinen Zeitung vom 2. 7. 1924 erinnert. Er forderte dort die Entfernung des „Schützengrabens“ aus dem Wallraf-Richartz-Museum in Köln. Im Kunstblatt Paul Westheims erschien daraufhin eine Antwort unterzeichnet u. a. von Seiwert, Hoerle, Arntz, J. Adler (Das Kunstblatt, 1924, S. 317f.) Vgl. auch Freia Henkes Beitrag.
- 37 Fedorov-Davydov, (Kritik der 2. Ausstellung der OST), in: Presse und Revolution (pečat i revolucija), Nr. 5, 1926, S. 87f. Zit. n.: V. Kostin, OST, Leningrad 1976, S. 54.
- 38 F. Roginskaja, 4. Ausstellung der OST (4 vystavka OST), in: Izvestija vom 6. 5. 1928, zit. n.: V. Kostin, OST, a.a.O., S. 106.
- 39 F. W. Seiwert, Krupp-Krüppel, in: Sozialistische Republik vom 30. 1. 1920, zit. n.: Katalog Politische Konstruktivisten, a.a.O.
- 40 A. Lunačarskij, Über Ausstellungen, in: Izvestija vom 23. 3. 1926, zit. n.: V. Kostin, OST, a.a.O., S. 41.
- 41 Zum Gebrauch des Terminus Expressionismus im umfassenden Sinne vgl.: F. Schmalenbach, Das Wort ‚Expressionismus‘, in: Studien über Malerei und Malereigeschichte. Vgl. dazu auch: F. Roh, Nach-Expressionismus, a.a.O., insbesondere das Kapitel ‚System des Expressionismus‘. In der Sowjetunion dagegen wurde schon früh der Expressionismus eingegrenzt und eindeutig vom Verismus abgegrenzt. Vgl.: Mat. 31.

- 42 A. Lunačarskij, Deutsche Kunstausstellung 1924, in: A. L., Die Revolution und die Kunst, a.a.O., S. 98. Vgl. auch: Mat. 29.
- 43 R. F. vom 27. 6. 1924, zit. n.: Ursula Horn, Beiträge der deutschen Malerei und Grafik zwischen 1917 und 1933 zum proletarischen Bildnis. Diss. Humboldt-Universität zu Berlin 1975 (Masch.-Man.), S. 37.
- 44 A. Lunačarskij, Deutsche Kunstausstellung 1924, in: A. L., Die Revolution und die Kunst, a.a.O., S. 98.
- 45 Das offensichtlich verschollene Bild taucht in der neueren Grosz-Literatur nicht auf. Als Hinweis für die Datierung sei auf den Artikel von G. Grosz „Mein Leben“ (vgl. Mat. 58) in der Zeitschrift „Der Scheinwerfer“ (projektor) Nr. 14, 1928, S. 16, verwiesen. (Auf dem Titelblatt dieser Nummer war das Bild abgedruckt.) „... Ein Jahr vorher (1916, d. Vf.) hatte ich schon einige Bilder ähnlichen Inhalts gemalt: ‚Sonnenfinsternis‘, ‚Zerfall der Gesellschaft‘, ‚Innen und außen‘ und ‚Der Agitator‘.“
- 46 Vgl.: H. Lethen, Neue Sachlichkeit 1924–1932. Studien zur Literatur des ‚Weißen Sozialismus‘, Stuttgart 1970, S. 13ff.
- 47 Lenin, zit. n.: René Fülöp-Miller, Geist und Gesicht des Bolschewismus, Zürich, Leipzig, Wien 1926, S. 24.
- 48 A. Rosenberg, Der Faschismus als Massenbewegung, in: Faschismus und Kapitalismus, Theorien über die sozialen Ursprünge und die Funktion des Faschismus, Frankfurt/M. 1967, S. 128, zit. n.: Lethen, a.a.O., S. 19f.
- 49 Theodor Lüddecke, Amerikanisches Wirtschaftstempo als Bedrohung Europas, Leipzig 1925, S. 6, zit. n.: Lethen, a.a.O., S. 20.
- 50 Th. Lüddecke, ebenda, S. 119, zit. n.: Lethen, a.a.O., S. 20.
- 51 Zum „weißen Sozialismus“, der „kapitalistischen Utopie“ des Henry Ford, vgl.: Lethen, a.a.O., S. 20ff.
- 52 Zum „Ethos“ der „Sachlichkeit“ vgl.: Lethen, a.a.O., S. 11f.
- 53 Zum Begriff ‚Neue Sachlichkeit‘ vgl.: Anm. 13. Pavel Liška, a.a.O., S. 97ff. Lethen, a.a.O., S. 8–18.
- 54 Zur Korrespondenz zwischen relativer Stabilisierung und Neuer Sachlichkeit vgl.: Lethen und P. Liška.
- 55 Carl Schmitt, Politische Theologie, München, Leipzig 1922, S. 55f. Zit. n.: Lethen, a.a.O., S. 13.
- 56 Leninskij Sbornik XXXVI, S. 37f., zit. n.: G. Erler, Die Leninische Kulturrevolution und die NEP, unveröff. Man. 1974, S. 10.
- 57 Vgl.: Anm. 47.
- 58 Rainer Traub, Lenin und Taylor. Die Schicksale der ‚wissenschaftlichen Arbeitsorganisation‘ in der (frühen) Sowjetunion, in: Kursbuch 43, 1976, S. 151.
- 59 Vgl.: E. Ludwig, Arbeitswissenschaft in Sowjetrußland, in: R. F. Nr. 174, 7. 12. 1924. In Form einer Rezension des Buches von Franziska Baumgarten, Arbeitswissenschaft und Psychotechnik in Rußland wird über die Erfolge der Arbeitswissenschaft in der Sowjetunion berichtet: „Jede kapitalistische Arbeitswissenschaft kettet den Arbeiter an die Maschine; diese, die Arbeitswissenschaft im proletarischen Staat, will ihn zum Herrn über die Maschine machen.“ Vgl. auch: Angelika Ebbinghaus, Taylor in Rußland, in: Autonomie Nr. 1, 1975, S. 3–5.
- 60 Vgl.: R. Traub, a.a.O., S. 148f. Über die Gründe dieser raschen Pragmatisierung und Ökonomisierung der revolutionären Ideale kann im Rahmen dieses Beitrages nicht eingegangen werden. Vgl.: R. Traube, a.a.O., S. 146ff.
- 61 S. Tref’jakov, Woher und wohin?, in: Ästhetik und Kommunikation 4, 1971, S. 88.
- 62 Zit. n.: René Fülöp-Miller, a.a.O.
- 63 J. Stalin, Über die Grundlagen des Leninismus. Vorlesungen an der Swerdlow-Universität. IX. Der Arbeitsstil. Ges. Werke Bd. 6, Berlin (DDR) 1952, S. 164.
- 64 Vgl.: A. K. Gastev, Über die Tendenzen der proletarischen Kultur, in: R. Lorenz (Hrsg.), Proletarische Kulturrevolution in Sowjetrußland 1917–1921, Stuttgart 1969, S. 62: „Die Maschinisierung normt nicht nur die Gesten, nicht nur die Produktionsmethoden, sondern auch die täglichen Gedanken und die Psychologie des Proletariats in der auffälligsten Weise und vereinigt alles in einem äußersten Objektivismus.“
- 65 A. Kurella, Von der ‚Kunst des revolutionären Rußland‘ zur proletarischen Kunst, in: Revolution und Kultur (revolucija i kultura) Nr. 6, 1928, S. 37.
- 66 Valerian Pletnev.
- 68 A. K. Gastev, Über die Tendenzen der proletarischen Kultur, in: Lorenz (Hrsg.), a.a.O., S. 60.
- 67 A. K. Gastev, Wir wachsen aus Eisen, in: Lorenz (Hrsg.), a.a.O., S. 87.
- 69 Gastev, ebenda, in: Lorenz (Hrsg.), a.a.O., S. 63.
- 70 Vgl.: H. Gaßner, Konstruktivistische Bildsprache und die Sprachlosigkeit des Künstlers, a.a.O., F.W. Seiwert schreibt: „Das Prinzip der Organisation ist es vor allem, das die moderne sozialistische Bewegung durchströmt.“ (F. W. Seiwert, Der russische Proletkult, in: Die Aktion, H. 3/4, 1920, zit. n.: H. Gaßner, a.a.O.)
- 71 Vgl.: Gaßner, ebenda.
- 72 Vgl.: Gaßner, Von der Utopie zur Wissenschaft und zurück, in: Kunst in die Produktion, NGBK 1977, S. 66. Vgl. auch: F. Mierau, Erfindungen und Korrektur. Tref’jakovs Ästhetik der Operativität, Berlin (DDR) 1976.
- 73 Vgl.: E. Gillen, Riese Proletariat und sowjetisches Industrialisierungsplakat, in: Erler/Knödler-Bunte (Hrsg.), Kultur und Kulturrevolution in der Sowjetunion 1921–1932, Kronberg/Taunus 1977.
- 74 A. Kurella, Das Gesicht des Kulturkonservatismus, in: Revolution und Kultur (revolucija i kultura) Nr. 14, 1928, S. 25.
- 75 F. Mierau, Erfindung und Korrektur, a.a.O., S. 94.
- 76 A. Durus, Zwischen ‚neuer‘ und revolutionärer Sachlichkeit, R.F. 1. 1. 1929, zit. n.: Manfred Brauneck, Die rote Fahne, München 1973, S. 366f.
- 77 Kanoldt und Schrimpf malten kubistisch bevor sie zum neusachlichen Stil übergingen. Scholz hatte eine futuristische Phase. (Vgl.: Kat. G. Scholz, Badischer Kunstverein Karlsruhe 1975.) F. Roh schrieb über Räderscheidt: „Man spürt deutlich, daß der Künstler zuvor durch die abstrakteste Malerei hindurchgegangen war.“ (Kunstblatt 1930, S. 103.)
- 78 Über Majakovskijs Amerika-Reise 1925, vgl.: Hugo Hup-

- pert, V. M., Berlin und Weimar 1968, S. 147ff. Grosz dagegen schwärmte in der Fantasie von Amerika, das er idealisiert, sogar noch in der Emigration der 30er Jahre. Vgl.: Schneede, G. Grosz, a.a.O., S. 42ff.
- ⁷⁹ Tugendchol'd, Kunst und Gegenwart, in: Kunst und Literatur, H. 8, 1967, S. 985f.
- ⁸⁰ Katalog „1. Diskussionsausstellung der Vereinigung der aktiven revolutionären Kunst“, 1925.
- ⁸¹ Tugendchol'd, Kunst und Gegenwart, a.a.O., S. 862.
- ⁸² Maca, Sowjetische Kunst in 15 Jahren, Moskau 1933, S. 575.
- ^{82a} Vgl.: Emil Utitz, Die Überwindung des Expressionismus, Stuttgart 1927. Die neuen Werte der Malerei sind „Ordnung, Klarheit und Strenge“. (Utitz, S. 140.)
- ⁸³ G. Scholz, Die Elemente zur Erzielung der Wirkung im Bilde, in: Das Kunstblatt, Nr. 3, 1924, S. 77ff. Zit. n.: Kat. G. Scholz, a.a.O., S. 144ff.
- ⁸⁴ G. Scholz in einem Brief an Dr. Theodor Kiefer vom 31. 12. 1930, zit. n.: Kat. G. Scholz, a.a.O., S. 148.
- ⁸⁴ Interview von Saša Siderov mit Lučiškin am 18. 10. 1975 in Moskau.
- ⁸⁶ Kat. G. Scholz, a.a.O., S. 146.
- ⁸⁷ A. Kurella, Die künstlerische Reaktion unter der Maske des ‚Heroischen Realismus‘, in: Revolution und Kultur, Nr. 2, 1928, zit. n.: Lebedev, Der Kampf um den Realismus in der bildenden Kunst der zwanziger Jahre, Moskau 1962, S. 373f. Auf Perelmans „Arbeiterkorrespondent“ paßt Stalins an der „amerikanischen Sachlichkeit“ orientierter Arbeitsstil des Leninismus: „Ich meine den Stil in der Arbeit, jenes Besondere und Eigenartige in der Praxis des Leninismus, das den besonderen Typus des leninistischen Funktionärs schafft... Welches sind seine Besonderheiten?... a) der russische revolutionäre Schwung und b) die amerikanische Sachlichkeit... Die amerikanische Sachlichkeit ist jene unbändige Kraft, die keinerlei Schranken kennt noch anerkennt, die mit ihrer sachlichen Beharrlichkeit alle wie immer gearteten Hindernisse hinwegfegt, die jede einmal begonnene Sache unbedingt bis zu Ende durchführt, selbst wenn es eine kleine Sache ist, und ohne die eine ernste aufbauende Arbeit undenkbar ist“. (J. Stalin, Über die Grundlagen des Leninismus. Vorlesungen an der Swerdlow-Universität. IX. Der Arbeitsstil. Ges. Werke Bd. 6, Berlin (DDR) 1952, S. 164–166.) Die „unbändige Kraft“ dieser „Sachlichkeit“ fegte in den 30er Jahren Millionen Parteigenossen hinweg. Wenn es um die „Sache“ geht müssen „menschliche“ Erwägungen unerbitlich zurückstehen.
- ⁸⁸ Vgl. die Besprechung des Bildes in: Kat. G. Scholz, a.a.O., S. 138. Die Autoren unterschätzen hier die Fähigkeit von Scholz, im Rahmen eines repräsentativen Porträts ein ungeschöntes Charakterporträt zu gestalten, dessen ‚Wahrheitsgehalt‘ durch den Auftrag nicht geschmälert wurde. Gerade bei Scholz sind die Übergänge vom Verismus zur Neuen Sachlichkeit fließend. Neusachlicher Stil muß nicht automatisch Neutralität der Aussage implizieren.
- ⁸⁹ A. Durus, Zwischen ‚neuer‘ und revolutionärer Sachlichkeit, a.a.O., S. 366.
- ⁹⁰ Vgl. Kat.: Die zwanziger Jahre im Porträt, Bonn 1976, S. 68. Das progressive bürgerliche Moment einer Darstellung der Beziehung des Porträtierten zu seiner Arbeit verliert diesen Charakter, wenn Mensch und Arbeitsgerät austauschbar geworden sind.
- ⁹¹ F. Roh, Räderscheidt: ‚Zwei Menschen‘, in: Das Kunstblatt, 1930, S. 101.
- ⁹² Kat. G. Scholz, a.a.O., S. 126.
- ⁹³ F. Roh, Nach-Expressionismus, a.a.O., S. 71.
- ⁹⁴ G. Schrimpf, zit. n.: Kat. Realismus und Sachlichkeit, a.a.O., S. 189.
- ⁹⁵ Petrov-Vodkins Beschäftigung mit Ikonenmalerei bezeugen mehrere Studien und Bilder nach Ikonen u. a. 1912, 1923, 1925. Vgl. die Abbildungen Nr. 16, 17, 45 in: V. Kostin, P.-V., Moskau 1976.
- ⁹⁶ Vgl.: V. Kostin, Petrov-Vodkin, a.a.O., S. 9.
- ⁹⁷ Nedošivin, in: Kunst und Literatur, Berlin (DDR).
- ⁹⁸ Vgl.: Geschichte der Kommunistischen Partei der Sowjetunion (Bolschewiki), Kurzer Lehrgang, Berlin (DDR) 1952, S. 428: „Auf diese Weise verwischen sich die Klassenunterschiede unter den Werktätigen. Es ist die Grundlage der moralisch-politischen Einheit der Gesellschaft geschaffen worden.“ Vgl. zur Malerei der 30er Jahre in der Sowjetunion u. a. auch zu den Verfassungsbildern um 1937: E. Gillen, Vom Revolutionsfest zum sozialistischen Staatsakt, in: Berliner Hefte 3, 1977, S. 50–65.
- ⁹⁹ Vgl.: G. Erler, Kollektivierung, Industrialisierung, Kulturfeldzug, in: Kunst in die Produktion, a.a.O., NGBK 1977, S. 194–198.
- ¹⁰⁰ A. Durus, R.F. vom 23. 11. 1928, zit. n.: Kat. Realismus und Sachlichkeit, a.a.O., S. 188.
- ¹⁰¹ A. Stachanov, Mein Lebensweg, Münster 1972, S. 52.
- ¹⁰² Vgl.: Ch. Bauermeister-Paetzel/Sylvia Wetzel, Ein Huhn ist kein Vogel, ein Weib ist kein Mensch, in: Kunst in die Produktion!, a.a.O., S. 38–46.
- ¹⁰³ Willi Wolfradt, Berliner Ausstellungen, in: Cicerone 2, 1924, S. 1144f., zit. n.: Kat. Scholz, a.a.O., S. 134.
- ¹⁰⁴ R. Traub, Lenin und Taylor, a.a.O., S. 151.
- ¹⁰⁵ Vgl. die Komposition „Traumbild: Maschinensaal“, 1925.
- ¹⁰⁶ In der ersten Monografie über die OST nach 1930 von V. Kostin wird das Bild und sein Autor ausdrücklich gelobt. Vgl.: Kostin, OST, a.a.O., S. 138. Seit Anfang der 70er Jahre wird die OST in der Sowjetunion wieder in ihrer Bedeutung für die sowjetische Kunst anerkannt.
- ¹⁰⁷ S. Mileev, Bildende Kunst und Körperkultur, Moskau, Leningrad 1931, S. 186ff.
- ¹⁰⁸ In: Kunst in die Massen (iskusstvo i massy), Nr. 3/4, 1929, S. 41.
- ¹⁰⁹ A. Dejneka, Leben, Kunst, Zeit, Hrsg. von V. P. Sysoev, Leningrad 1974, S. 84: A. D., Aus meiner Arbeitspraxis.
- ¹¹⁰ Ebenda.
- ¹¹¹ Ebenda.
- ¹¹² U. Horn, Beiträge der deutschen Malerei und Grafik zwischen 1917 und 1933 zum proletarischen Bildnis, a.a.O., S. 223.

- 112^a Im Begleittext der Mappe ‚8 Stunden‘ heißt es: „Der Punkt ist erreicht, heute, an diesem Tage, wo der seit Generationen mißbrauchte Organismus nach Gesundheit schreit ...“
- 113 U. Horn, a.a.O., S. 223: „In seinem Beitrag zur Publikation ‚8 Stunden‘ wird der Arbeiter ganz fatalistisch aufgefaßt, er trägt keine menschlichen Züge mehr. Diese anarchistische oder utopisch-rückwärtsgewandte Technikfeindlichkeit wurde also gegen Ende der zwanziger Jahre von den progressiven Künstlern überwunden.“
- 114 Zur Kritik an „Maschinenschwärmerei“ und „Maschinenromantik“ vgl.: P. Westheim, in: Kunstblatt, Heft 2, 1923, S. 33–39.
- 115 Brief Grossbergs 1932, zit. n.: Kat. C. Grossberg, Darmstadt 1976, S. 14.
- 116 U. Horn, a.a.O., S. 223.
- 117 U. Horn, a.a.O., S. 224. „Während dagegen die zur Asso Dresden gehörenden Künstler Willy Wolff und Wilhelm Dodel den Arbeiter vor völlig neutralem Hintergrund gaben und damit zu besonders eindrucksvollen Bildnissen (!) gelangten, so Wolff mit seinem Porträt „Arbeiter“ (1931).“ Das ‚neusachliche‘ Verfahren einer Isolierung des Menschen von seinen sozialen Bezügen wird hier von U. Horn ausdrücklich gutgeheißen.
- 118 S. Mileev, Bildende Kunst und Körperkultur, a.a.O., S. 186f.
- 119 Mileev, ebenda.
- 120 Ebenda.
- 121 Ebenda.
- 122 A. Lunačarskij, Die sozialen Quellen der Musik, 1929, zit. n.: A. L., Die Revolution und die Kunst, a.a.O., S. 36. Vgl.: E. E. Kisch, in: AIZ Nr. 1, 1930: Im Zusammenhang mit einer Reportage über Fußball-Amerika, in der er schrieb, daß dort der Sport mehr als anderswo zum Gladiatorentum, zum reinen Professionalismus ausgeartet sei, heißt es: „Das Streben nach Leistungssteigerung ist eine wertvolle Triebkraft auf sportlichem Gebiet, wenn es eben nicht zu einer Entartung ... führt.“
- 123 Tugendchol’d, Kunst und Gegenwart, a.a.O., S. 84.
- 124 Ankündigung des Weihespiels „Kampf um die Erde“ von Alfred Auerbach, das anlässlich der „ersten internationalen Arbeiter-Olympiade“ in Frankfurt/M. 1925 im Stadion aufgeführt wurde. Vgl. Festbuch, Frankfurt/M. 1925, S. 58.
- 125 Vgl.: H. Willmann, AIZ, Berlin (DDR) 1974, S. 148. „Die Kampfgemeinschaft Rote Sporteinheit“ wurde 1930 gegründet. Vgl. Die Beteiligung der Asso-Künstler mit Agitationskunst an den „Roten Arbeiter-Sport- und Kulturtagen“ in Berlin 1929 und 1930. (Siehe Beitrag J. Kramer.)
- 126 B. Brecht. Gesammelte Werke 18, Schriften zur Literatur und Kunst 1, Frankfurt/M 1967, S. 269.
- 127 Vgl.: Gertrud Alexander, Herrn John Heartfield und George Grosz, R.F. 9. 6. 1920, zit. n.: Brauneck, a.a.O., S. 63–65.
- 127 In: Maca, Sowjetische Kunst in 15 Jahren, a.a.O., S. 358. Vgl. auch: Mat. 59, „Aufruf des Internationalen Büros revolutionärer Künstler“.
- 129 Vgl.: E. Gillen, Künstlerische Publizisten gegen Romantiker der roten Farbe, a.a.O., S. 128–132: Die Politisierung, Differenzierung und Spaltung der Künstlergruppen AchR(R) und OST.
- 130 Vgl.: E. Frommhold, O. Nagel, Berlin (DDR) 1974, S. 114, 125ff. O. Nagel schreibt über das Bild „Die Budike“: „Im Jahre 1927 unternahm ich zum erstenmal den Versuch, vom üblichen Tafelbild abzukommen. Neun Einzelporträts brachte ich in einem großen Sammelrahmen unter ... Alle diese Porträts waren mit Unterschriften versehen, die über den Dargestellten Auskunft gaben ... Durch eine Aneinanderreihung von Porträts bestimmter charakteristischer Typen wollte ich die Unterschiedlichkeit der anscheinend so gleichförmigen Masse aufzeigen ...“ Zit. n.: Frommhold, a.a.O., S. 375. O. Nagels additiver Realismus kommt nicht ohne literarischen Kommentar auf dem Bildrahmen aus, wie ihn schon Vereščagin für seine Bilder gebrauchte. Vgl. „Apothese des Krieges“.
- 131 A. Lunačarskij, Deutsche Kunstausstellung 1924, zit. n.: A. L., Die Revolution und die Kunst, a.a.O., S. 96.
- 131^a Vgl.: A. Durus, Entwicklung der ‚Abstrakten‘, in: R.F. Nr. 229 vom 1. 10. 1920: „Interessant und wichtig als sozialer Prozeß ist die Tatsache, daß die früher wirklichkeitsabgewandte ästhetische Kunst der begabtesten ‚Abstrakten‘ heute in revolutionäre Propaganda umschlägt. Die ‚Abstrakten‘ fangen an, in revolutionärem Sinne konkret zu werden.“ Vgl.: A. Durus, Bekenntnis zu Lenin und Stalin. Revolutionäre Kunst in der Juryfreien und in der Großen Berliner, in: R.F. Nr. 177 vom 13. 9. 1931. Die Bildmontagen von O. Nerlinger und Paul Fuhrmann sind nach Durus „die bildhafte Montierung von Zusammenhängen der sozialen Wirklichkeit, sind eine Äußerung des dialektischen Realismus.“
- 132 Zit. n.: Frommhold, a.a.O., S. 130.
- 133 Vgl.: Anm. 129.
- 134 Vgl.: H. Gaßner, Von der Utopie zur Wissenschaft und zurück, a.a.O., S. 86–90. (Über Gründung, Programm und Praxis der Gruppe Oktjabr’.)
- 136 A. Kurella, Von der ‚Kunst des revolutionären Rußland‘ zur proletarischen Kunst, in: Revolution und Kultur (revolucija i kultura) Nr. 6, 1928, S. 39f.
- 135 Kurella war nach dem Krieg in der DDR führender Kopf der damals noch kulturrevolutionären Konzeption des „Bitterfelder Weges“.
- 137 Programm des Oktjabr’, in: Kunstfront, Der Klassenkampf an der Front der räumlichen Künste, Sammelband mit Artikeln der Vereinigung Oktjabr’, Moskau, Leningrad 1931, zit. n.: H. Gaßner, S. 88–90.
- 138 Ebenda.
- 138^a Die R. F. schreibt 1925 über K. Kollwitz und H. Zille, sie seine „keine bewußten Gestalter des Klassenkampfes“, darin läge ihre Schwäche. „Aber ihr künstlerisches Schaffen kann dennoch dem Klassenkampf dienstbar gemacht werden“. (R. F. vom 8. 2. 1925. Zit. n.: Schneede, G. Grosz, a.a.O., S. 139.)
- 139 Frommhold, a.a.O., S. 124.
- 140 Vgl.: E. Kasten, ‚Rußland ist ein Land der Zukunft‘, in: Bildende Kunst (DDR), Nr. 9, 1973, S. 449f. Kasten schreibt fälschlicherweise: „Im Oktober des gleichen Jahres veranstaltete der ‚Bund der Freunde der Sowjetunion eine Ausstellung über den sowjetischen 5-Jahrplan, die auch Werke der

Künstlergruppe ‚Oktjabr‘ enthielt.“ Die 1928 gegründete Gesellschaft berücksichtigte in ihrem Verbandsorgan „Freund der Sowjets“ (1930–1932, ab Heft 6 1932 bis Ende des Jahres „Sowjetrußland von heute“) im Gegensatz zur „Gesellschaft der Freunde der Sowjetunion“ (1925 gegründet) mit ihrer Zeitschrift „Das Neue Rußland“ nicht die künstlerische Entwicklung in der Sowjetunion. Ihr Auftreten als Ausstellungsorganisation ist sehr unwahrscheinlich.

¹⁴¹ Vgl.: Frommhold, a.a.O., S. 151.

^{141a} Vgl.: Werner Mittenzwei, Brecht und die Schicksale der Materialästhetik. Illusion oder versäumte Entwicklung einer Kunstrichtung?, in: Dialog 75, Positionen und Tendenzen, Berlin (DDR) 1975, S. 22ff.: „Durch besondere Umstände aber wurde vor allem Sergej Tret’jakov zu einer Mittelpunktfigur der deutschen Materialästhetik. Brecht nannte ihn seinen ‚Lehrer‘, Benjamin fundierte seine theoretischen Vorstellungen über den ‚Autor als Produzent‘ mit dem Material, das Tret’jakov geliefert hatte ... Seine ‚operative Ästhetik‘ ... wirkte außerordentlich anregend auf die revolutionäre künstlerische Intelligenz in Deutschland, die gerade dabei war, sich die alte bürgerliche und sozialdemokratische Ästhetik vom Halse zu schaffen. In Tret’jakov sahen sie endlich den Mann, der nicht nur vorgab, sondern tatsächlich seine Vorstellungen über eine neue Kunst nicht aus der Ästhetik, sondern aus der Wirklichkeit bezog. Deshalb ist es auch nicht übertrieben zu sagen, daß sein Vortrag ‚Der Schriftsteller und das sozialistische Dorf‘, den Tret’jakov am 20. 1. 1931 im Berliner ‚Russischen Hof‘ und dann in Wien, Stuttgart, Frankfurt/Main, Hamburg, Dresden, Aachen hielt, mehr Einfluß auf die deutsche Materialästhetik ausübte als sein ... Gesamtwerk ... Für die nachhaltigen Folgen dieses Vortrages gibt es kaum ein vergleichbares Beispiel aus der jüngeren Literaturgeschichte...“

¹⁴² Alexander Stephan, Georg Lukács’ erste Beiträge zur marxistischen Literaturtheorie, in: Brecht-Jahrbuch 1975, Frankfurt/M. 1975, S. 82.

¹⁴³ Außer dem Komplex Gehrig-Targis aus dem Archiv der Staatlichen Museen zu Berlin, auf den sich J. Kramer für Gründungsgeschichte und die ersten beiden Vollversammlungen Ende 1928 bezieht, ist bisher kein Archivmaterial zur ARBKD im Westen bekannt geworden.

¹⁴⁴ Vgl.: A. Durus, Grafik in Betriebszeitungen, in: R.F., Nr. 235, 8. 10. 1930. Vgl.: Rainer Bellstedt, Asso – Tradition und aktuelle Lehren (IX), Die zweite Sektion: Arbeiter-Zeichner, in: Die Wahrheit, Berlin, 22. 1. 1972.

¹⁴⁵ R.F., Nr. 253, 29. 10. 1930.

¹⁴⁶ Vgl.: U. M. Schneede, G. Grosz, a.a.O., S. 121–136: „Das analytische Defizit statischer Bilder gleicht Grosz durch solche dialektischen Konfrontationen aus, in denen es stets um Zusammenhänge geht, nicht nur um das Karikieren von Angehörigen der oberen Schichten.“ Vgl. auch: E. Gillen, Von der symbolischen Repräsentation zur Rekonstruktion der Wirklichkeit. Das Verhältnis von Bildstatistik und politischer Grafik bei Gerd Arntz, in: Kat. Politische Konstruktivisten, a.a.O.

¹⁴⁷ Einer mündlichen Mitteilung von V. Kostin zufolge, der Ende der 20er Jahre Leiter der Arbeiterzeichnerkorrespondentengruppe an der Komsomolskaja Pravda war, sei Grosz damals für die sowjetischen Arbeiterzeichner ein wichtiges Vorbild gewesen. (Vgl.: Materialien, „Literaturliste sowjetischer Publikationen über deutsche Kunst“ zur Grosz-Rezeption in der Sowjetunion.)

¹⁴⁸ Inzwischen ist in der DDR ein Umdenken zu verzeichnen. U. Horn, a.a.O., S. 9–13, „Zugleich wurde von den talentiertesten der Künstler immer wieder bewiesen, daß sich der Realismus einer großen Vielzahl von Formen, Stilen und Gestaltungsweisen erfolgreich bedienen kann ...“

¹⁴⁹ B. Brecht, Gesammelte Werke 19, Schriften zur Literatur und Kunst 2, Frankfurt/M. 1967, S. 314f.