

Im Februar 1917 beobachtete der gelähmte, seit 1911 in einem Rollstuhl sitzende Maler Boris Kustodijew vom Fenster seines Ateliers in Petrograd eine Szene, die ihm wichtig genug erschien, in einem Ölgemälde festgehalten zu werden. So entstand das Bild »Der 27. Februar 1917« – das einzige mir bekannte Beispiel einer direkten, unmittelbaren Bezugnahme auf die Februarrevolution in der russischen Malerei. Sonst lief in der Kunstszene alles normal weiter, wie in diesen Jahren üblich. Auch im letzten Kriegsjahr fanden Ausstellungen der bekannten Künstlervereinigungen wie »Welt der Kunst« und »Karo Bube« statt, von der Kritik gelobt oder verrissen. Bis zum Herbst, als die neue Staatsmacht mit dem festen Willen antrat, auch die Kunst in den Dienst der Revolution zu stellen. Noch im November berief der neuernannte Volkskommissar für das Bildungswesen, Anatoli Lunatscharski, eine Versammlung der Kultur- und Kunstschaffenden in den Petrograder Smolny ein. Lediglich fünf Künstler folgten diesem Aufruf: die Dichter Alexander Blok, Rjurik Iwnew und Wladimir Majakowski, der Regisseur Wsewolod Meyerhold und der Maler Nathan Altman. Von Majakowski ist ein (späterer) Ausspruch überliefert: »Anerkennen oder nicht anerkennen – das war für mich keine Frage. Das war meine Revolution!«

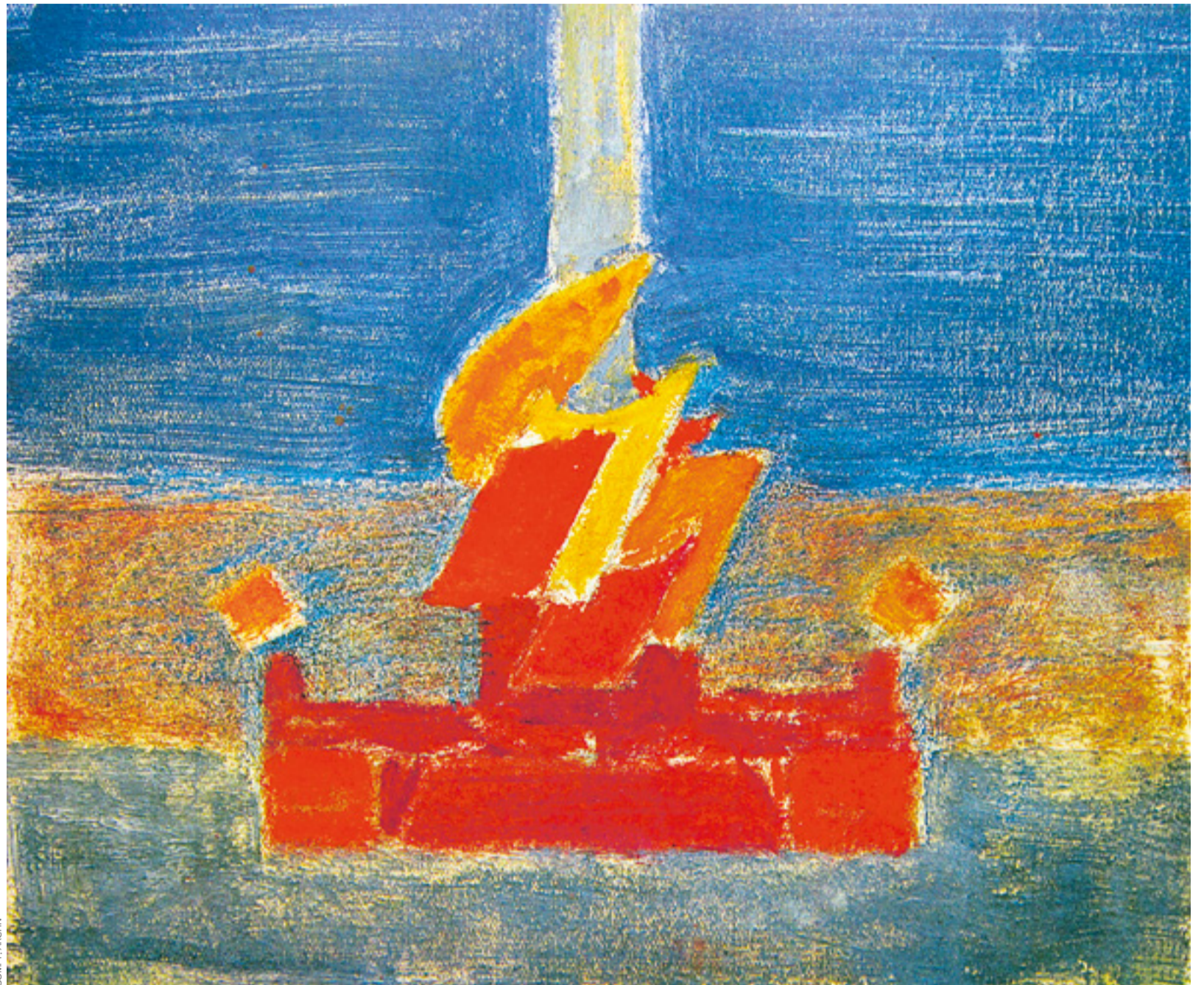
Gegenseitige Hilfe

Die Mehrheit der Kunstschaffenden wartete ab oder war uninteressiert. Vereinzelt regte sich Unmut. So verkündete der »Bund der Kunstschaffenden« am 30. November seinen Protest gegen die »Eroberung der Macht auf dem Gebiet der Kunst durch die Bolschewiki«. Das sollte sich aber schon bald ändern. Erste kulturpolitische Maßnahmen der Sowjetmacht trafen auf wachsende Bereitschaft von Künstlern unterschiedlichster Richtungen, sich zu engagieren. Für beide Partner – Staatsmacht und Kunstschaffende – bot die revolutionäre Umwälzung eine reale Chance, ihre programmatischen Vorstellungen zu verwirklichen: auf der einen Seite Lenins bereits 1905 im Artikel »Parteiorganisation und Parteiliteratur« entwickelte Konzeption von der Kulturrevolution als untrennbarem Bestandteil der revolutionären Umgestaltung der Gesellschaft; auf der anderen Seite die Idee von der Durchdringung und Veränderung des gesamten alltäglichen Lebens der Menschen durch Kunst, die seit Ende des 19. und Beginn des 20. Jahrhunderts in unterschiedlichen Konzeptionen verschiedener Strömungen der künstlerischen Avantgarde entwickelt worden war.

Anfang 1918 wurde beim »Volkskommissariat für das Bildungswesen« (Narkompros) eine Abteilung »Bildende Kunst« (Abteilung ISO) geschaffen, der die gesamte Kulturpolitik oblag – von der materiellen Absicherung der Künstler selbst bis hin zu Denkmalschutz und -pflege. Ihr Leiter, der Maler David Sterenberg, berief Ende Januar in Petrograd ein Kollegium von Künstlern, Architekten und Kritikern, zu denen die Maler Altman und Iwan Puni, der Bildhauer Alexander Matwejew, der Kritiker Ossip Brik und der Dichter Majakowski gehörten. Ein ähnliches Kollegium wurde im April in Moskau unter Leitung Wladimir Tatlins gebildet, in dem die Maler Robert Falk, Wassily Kandinski, Pawel Kusnezow, Kasimir Malewitsch und Ilja Maschkow, die Bildhauer Sergej Konenkow und Boris Koroljow sowie der Architekt Iwan Scholtowski mitarbeiteten. Die Beweggründe für dieses Engagement wurden in einem Beitrag der Zeitschrift *Iskusstwo Kommuny* (Kunst der Kommune) vom 29. Dezember 1918 klar benannt: »Es geht darum, die staatliche Macht für die Durchsetzung unserer künstlerischen Ideen zu nutzen.«

Für das Funktionieren der Zusammenarbeit auf der Grundlage wechselseitigen Gebrauchtwerdens war von entscheidender Bedeutung, dass die neue Staatsmacht als Auftraggeber in Erscheinung trat. Der erste große Staatsauftrag lautete: Ausgestaltung der Straßen und Plätze, vor allem der »Hauptstädte« Petrograd und Moskau, zu den Revolutionsfeiertagen.

Schon zum 1. Mai 1918, in großem Maßstab dann zum 7. November (nach dem im Februar 1918 von den Bolschewiki schließlich abgeschafften, veralteten julianischen Kalender der 25. Oktober), wurden Gebäude und Denkmäler, Straßen und Plätze mit Bild- und Schrifttransparenten, plastischen und architektonischen Elementen geschmückt oder auch im Sinne der Revolution »umfunktioniert«. Allein für Petrograd ist für den November 1918 die Teil-



Nathan Altman: Flamme der Revolution. Die Alexander-Säule bei abendlicher Beleuchtung (Entwurf, Petrograd 1918)

Die Ästhetik der Revolution

Für die Avantgarde war der Rote Oktober eine Chance, ihre Ideen zu verwirklichen. Bald entstanden bisher unbekannte Formen neuer Kunst – von der »Denkmalspropaganda« bis zum »Agitationsporzellan«. **Von Gertraude Sumpf**

nahme von mehr als 170 Künstlern nachweisbar; über 600 Skizzen und Entwürfe sind erhalten, einige der ausgeführten Projekte sind durch Fotos überliefert.

Wie breit das Spektrum künstlerischer Auffassungen der Beteiligten war, wird am Beispiel der Gestaltung des Schlossplatzes (damals Uritzkiplatz) in Petrograd deutlich: Bildtransparente an den Fassaden der Gebäude mit Darstellungen von Arbeitern und Soldaten, Bauern und Handwerkern kontrastieren mit der »Alexandersäule« im Zentrum des Platzes, die von Altman zu einer »Flamme der Revolution« umgestaltet wurde, welche die Symbole der Zarenherrschaft verschlingt. Der Künstler hatte geometrische Gebilde in verschiedenen Rottönen zu einer dynamischen Komposition zusammengefügt, die auch international für Aufsehen und Anerkennung sorgte. Der Entwurf wurde 1922 in der »1. Russischen Kunstausstellung« in der Berliner Galerie Van Diemen gezeigt.

Bildsprache und Tradition

Angesichts einer weitgehend bäuerlichen (etwa 80 Prozent) und zu großen Teilen analphabetischen Bevölkerung (in manchen Teilen des russi-

schon Reiches bis zu 75 Prozent) kam einer massenwirksamen Bildsprache eine vorrangige Bedeutung zu. Viele Motive gingen auf Gestalten aus der russischen Sagen- und Märchenwelt, auf die volkstümlichen Bilderbögen (Lubok) und selbst auf die Ikonmalerei zurück. Besonders beliebt waren symbolhafte Darstellungen der »neuen Herren des Landes«, riesige Figuren, zumeist in rote Kittel oder Hemden gehüllt, die Gegenstände oder Figuren aus der »alten Zeit« deutlich überragten. Derartige Gestalten tauchten gleichzeitig an verschiedensten Orten auf: So 1918 in Moskau Sergej Gerassimows »Herr des Bodens«, in Witebsk Mark Chagalls »Friede den Hütten, Krieg den Palästen«, in Petrograd Kusma Petrow-Wodkins »Mikula Seljaninowitsch« (einer der »Drei Recken« aus dem bekannten gleichnamigen Bild von Viktor Wasnezow als »Roter Pflüger«).

Vor allem aber musste die Kunst unmittelbar unter den Menschen, in der Öffentlichkeit wirken. Majakowski formulierte das am 7. Dezember 1918 in seinem »Befehl an die Armee der Kunst« so: »Die Straßen sind unsere Pinsel, die Plätze unsere Paletten. An die Arbeit, Futuristen!« In einer Zeit, in der die Revolution durch den Beginn der ausländischen militärischen Intervention (ab Februar

1918) in äußerster Bedrängnis geriet, entwickelte Lenin, angeregt durch Campanellas »Sonnensstaat«, den Plan der »Denkmalspropaganda« mit dem Ziel, die Ideen der Revolution auch durch Denkmäler zu verbreiten. Am 12. April erließ der Rat der Volkskommissare das »Dekret über die Denkmäler der Republik«. Alle in Russland lebenden Künstler, unabhängig von der künstlerischen Richtung, sollten an der Realisierung dieser Aufgabe beteiligt werden. Ende Juli wurde eine Liste derjenigen Persönlichkeiten beschlossen, denen zu Ehren ein Denkmal errichtet werden sollte. In dieser Liste und in den Verzeichnissen in Auftrag gegebener Denkmäler findet man die Namen großer Revolutionäre von der Antike bis hin zur jüngeren Vergangenheit, von in- und ausländischen Schriftstellern, bildenden Künstlern und Komponisten.

Rote Gedenksteine

Als eines der ersten wurde der zum »Denkmal der großen Revolutionäre« umgestaltete »Romanow-Obelisk« im Moskauer Alexandergarten an der Kremelmauer eingeweiht. An Stelle der Zarennamen aus der Romanow-Dynastie konnte man nun Namen wie Spartakus, Morus und Campanella, Marat, Stepan Rasin, Herzen und Ogarjow, Owens und Saint-Simon, Bakunin, Marx, Engels, Lassalle u. a. lesen. (Auch nach dem Ende der Sowjetmacht blieb der Obelisk bis vor kurzem in dieser Form erhalten. Erst in allerjüngster Zeit wurde er wieder in seine frühere Gestalt mit den Zarennamen zurückversetzt.)

Zu den (bisher) erhaltenen Denkmälern zählt die als farbiges Relief ausgeführte »Gedenktafel für die Opfer der Revolutionskämpfe« an der Moskauer Kremelmauer von Sergej Konenkow. Das vom selben Bildhauer als mehrfigurige Komposition für die »Richtstätte« auf dem Roten Platz ausgeführte Denkmal »Stepan Rasin und seine Getreuen« war – wie die meisten Arbeiten dieses Künstlers – aus Holz und wurde nach einiger Zeit ins Russische Museum in Petrograd überführt. Das 1918 auf dem Petersburger Newski-Prospekt eingeweihte, vom Bildhauer Viktor Sinaiski und dem Architekten Lew Rudnew geschaffene Lassalle-Denkmal, 1922 in Bronze gegossen, verschwand später ebenfalls im Museumsdepot – diesmal jedoch aus ideologischen Erwägungen:

Als »formalistisch« und politisch bedenklich schien es der Öffentlichkeit nicht mehr zumutbar. Koroljows kubistisches Bakunin-Denkmal auf dem Moskauer Gartenring musste schon kurz nach seiner Einweihung wegen des Protestes der Anwohner weichen, die sich über dieses »Schreckgespenst« beschwert hatten.

Ungeachtet aller Bemühungen der staatlichen Stellen, die Künstler mit dem erforderlichen Material zu versorgen, musste vieles Entwurf bleiben. Nur wenige der zunächst provisorisch angelegten Arbeiten wurden später auch wirklich ausgeführt, wie die Denkmäler für Herzen und Ogarjow, die noch heute vor dem alten Gebäude der Moskauer Universität am Manegenplatz stehen.

Insgesamt wurden allein in Moskau 1918 bis 1921 mehr als 25 Denkmäler und über 50 Gedenktafeln geschaffen, in Petrograd etwa 15 Denkmäler. Hinzu kamen noch zahlreiche Beispiele aus verschiedenen Städten in der Provinz.

Woraus erklärt sich die große Aktivität so vieler Künstler, ihre Bereitschaft, sich zu engagieren? Waren sie alle begeisterte Anhänger der Revolution? Für einen großen Teil – selbst derjenigen, die später enttäuscht ins Ausland gingen – traf das in dieser Zeit wohl zu. Außerdem galt noch immer: Kunst geht nach Brot. Die Losung »Wer nicht arbeitet, soll auch nicht essen« war harte Realität. Aber künstlerische Arbeit wurde von der Sowjetmacht als »richtige«, anderen Tätigkeiten gleichwertige Arbeit anerkannt. So zu lesen in einer Festlegung der Moskauer Abteilung des »Narkompros« vom 29. September 1918. Hinzu kam – speziell für die Bildhauer – dass eine Realisierung von Denkmalsprojekten ohne einen wie auch immer gearteten Auftrag schlechthin unmöglich ist.

Der Turm der Internationale

In den Bereich der sogenannten Denkmalspropaganda gehört auch der berühmte »Turm der III. Internationale« von Wladimir Tatlin, 1919 von der

Struktur waren geometrisch geformte Raumelemente eingehängt, die sich in unterschiedlicher Geschwindigkeit um ihre eigene Achse drehen sollten. Der untere, würfelförmige Baukörper sollte den Plenarsaal aufnehmen und im Laufe eines Jahres eine Drehung vollziehen. Die Rotationszeit des mittleren, pyramidenförmigen Teils, der für die Exekutive vorgesehen war, sollte einen Monat betragen, während der oben befindliche Zylinder mit dem Informationszentrum seine Runde in 24 Stunden absolvieren sollte.

Das Projekt konnte nicht realisiert werden. 1924 kehrte Tatlin noch einmal, im Zusammenhang mit einem Wettbewerb für ein Lenin-Denkmal, zu seinem Entwurf zurück. Ein vier Meter hohes Modell wurde 1925 für die »Internationale Ausstellung der modernen dekorativen Künste« in Paris angefertigt, wo es großes Aufsehen erregte und höchste Anerkennung fand. (Eine Rekonstruktion wurde 2012 in der Ausstellung »Baumeister der Revolution. Sowjetische Kunst und Architektur« im Berliner Martin-Gropius-Bau gezeigt.)

Im Gegensatz zur »Langzeitwirkung« des Tatlinschen Entwurfs hatte das realisierte Monument »Der rote Keil« des Architekten Nikolai Kolli – als Illustration einer aktuellen Losung im Bürgerkrieg – nur kurzzeitige agitatorische Wirkung. Eine andere künstlerische Umsetzung derselben Losung hat hingegen bis heute ihre mitreißende Wirkung bewahrt. Die Rede ist von einem Plakat, das Eliezer »El« Lissitzky 1919/20 im Auftrag der Politischen Hauptverwaltung der Westfront geschaffen hat: eine dynamische Kombination geometrischer Formen in Rot, Grau und Schwarz auf weißem Grund mit der Inschrift: »Mit dem roten Keil schlägt die Weißen!« Es vermag auch dem heutigen Betrachter noch etwas vom revolutionären Elan jener Zeit zu vermitteln.

Auf dem Gebiet der Plakatkunst finden wir ebenfalls das ganze Spektrum der gestalterischen Prinzipien – manchmal selbst im Schaffen eines Künstlers, der seine Bildsprache in Abhängig-



Wladimir Lebedew: Bei jeder Tat das Gewehr parat (Plakat 1920)

zu deren Hauptvertreter der Dichter und Maler Majakowski wurde. Die in Moskau per Hand gemalten Plakate wurden von bis zu 100 Helfern – darunter viele Studenten der Wchutemas (Höhere künstlerisch-technische Werkstätten) mit Hilfe von Schablonen in oftmals 300facher Ausfertigung reproduziert. Solche Schablonen wurden auch in zahlreiche Filialen in anderen Städten verschickt und dort vor Ort ausgeführt. Im Laufe von zweieinhalb Jahren entstanden so über 1.500 Plakate; für fast alle lieferte Majakowski die Texte. Bei der Gestaltung dominierten nummerierte Bilderfolgen oder Gegenüberstellungen und stark typisierte Figuren. In einigen Städten entstanden eigene Rosta-Arbeitsgruppen, unter denen die Petrograder die bedeutendste war. Ihr Hauptakteur war Wladimir Lebedew, der allein etwa 600 Plakate schuf, die sich von denen der Moskauer deutlich unterschieden: meist großformatige einzelne Figuren, häufig ohne Text. In einzelnen Fällen war ein knapper Text – wie bei Lissitzkys »Rotem Keil« – direkter Bestandteil der Bildkomposition.

Vom weißen zum roten Gold

Innerhalb des breiten Spektrums der »Agitations- und Massenkunst« jener Jahre steht das sogenannte Agitationsporzellan für einen Sonderbereich. Petrograder Künstler hatten 1918 in der kaiserlichen Porzellanmanufaktur große Vorräte unbemalter weißer Teller und Platten entdeckt, die sie auf ihre Weise mit bildlichen Darstellungen, Losungen und neuen Ornamenten zu gestalten begannen. In gewissem Sinne hatten diese Objekte auch eine Plakatkunstfunktion – wenngleich mit einem geringeren Wirkungsbereich, da sie nur in kleinen Serien hergestellt wurden und nicht für den »Massenkonsum« gedacht waren.

Es ist erstaunlich, wieviel diese in Museen und Ausstellungen ganz unspektakulär in Vitrinen aneinander gereihten Porzellanteller uns noch heute vom »Zeitgeist« jener Jahre – von der Aufbruchstimmung ebenso wie von Problemen und Konflikten – vermitteln können. Die Vielfalt der Ideen und künstlerischen Handschriften, die in diesen Kunstwerken zu finden sind, ist geradezu überwältigend.

Neben den erwähnten Tellern und Platten wurden in der nunmehr Staatlichen Porzellanmanufaktur Petrograd auch neue Gegenstände produziert: Es gab Services in traditionellen Formen,

die von Künstlern verschiedener Kunstrichtungen mit höchst unterschiedlichem Dekor versehen wurden. Und es gab neue, ungewohnte Formen von Tassen, Kannen und Dosen, die von Vertretern der »ungegenständlichen« Positionen, des Konstruktivismus und Suprematismus, wie Kandinsky, Malewitsch und Nikolai Sujetin entwickelt wurden.

Hinzu kamen zahlreiche figürliche Porzellane, in denen die Akteure der revolutionären Ereignisse – Rotarmisten und Matrosen, selbstbewusste Arbeiterinnen, Sportler usw. dargestellt wurden. Auch ein von Natalja Danko gestaltetes Schachspiel »Die Roten und die Weißen« gehört dazu. Dem weißen König – in Gestalt des Todes – liegen statt der »Bauern« gefesselte Sklaven zu Füßen. Auf der Seite der »Roten« findet man hingegen Arbeiter und Bäuerin, flankiert von Rotarmisten, dazu »richtige« Bauern mit Sichel und Getreidegarbe. Das Schachspiel wurde eigens für die »I. Russische Kunstausstellung« in Berlin geschaffen. Mehr als 100 Stücke dieses für Sammler höchst attraktiven Porzellans wurden damals gezeigt und zu einem großen Teil verkauft, was der Sowjetrepublik dringend benötigte Devisen verschaffte.

Dieser ökonomische Aspekt, noch mehr jedoch die Möglichkeit, den jungen Sowjetstaat im Ausland zu repräsentieren, waren im Laufe der 1920er Jahre Anlass für die Veranstaltung zahlreicher eigener oder die Teilnahme an internationalen Ausstellungen in Europa und Übersee. So trug auch die bildende und angewandte Kunst ebenso wie die Gastspiele sowjetischer Theater und die Aufführungen der Filme Wsewolod Pudowkins und Eisensteins dazu bei, dass viele Menschen in Westeuropa – von den Arbeitern bis zur bürgerlichen Intelligenz – die Entwicklung in Sowjetrußland mit Interesse und Sympathie verfolgten.

■ Gertraude Sumpf ist Kunsthistorikerin und lehrte von 1967 bis 1990 an der Humboldt-Universität Berlin

■ Lesen Sie morgen auf den/iW-Themaseiten:

Strategien gegen rechts. Gegen AfD und Co. – Vorabdruck

Von Sascha Stanicic



Sergej Tschechonin: Teller »Rotes Band« (1919)

Abteilung ISO als Denkmal für die III. Internationale in Auftrag gegeben. Tatlin folgte mit seinem Projekt der russischen Tradition, Bauwerke als Denkmal für bestimmte Ereignisse oder Personen zu errichten (z. B. die Basilikus-Kathedrale auf dem Roten Platz in Moskau zur Erinnerung an den Sieg über die Tataren). Anfang 1920 wurde mit dem Bau eines sieben Meter hohen Modells begonnen, das ab November zunächst in Petrograd, danach in Moskau ausgestellt wurde. Das Bauwerk sollte einmal 400 Meter hoch werden. Die kühne Konstruktion mit vielfältigem Symbolgehalt war gewissermaßen als Gegenentwurf für den biblischen Turm zu Babel gedacht, sollte aber zugleich die praktischen Aufgaben eines Leitungs- und Informationszentrums erfüllen. In die – gleich der Erdachse – um 40 Grad geneigte Spiralkon-

struktion vom Thema und den jeweiligen Adressaten wählte. Als Beispiele seien hier nur Dmitri Moors bekannter, auch bei uns bis in die Gegenwart vielfältig abgewandelter Appell »Hast du dich schon als Freiwilliger gemeldet?« und das vom selben Künstler 1921 anlässlich der Hungersnot an der Wolga in knapper, expressiver Bildsprache gestaltete Plakat »Hilf!« genannt.

Ein Dilemma des polygraphischen Plakats bestand allerdings darin, dass das Tempo der Ereignisse das Tempo der Realisierung eines Entwurfs deutlich übertraf. Um schnell auf aktuelle Anforderungen reagieren zu können, stellte Michail Tscheremnych 1920 in Moskau ein erstes handgemaltes Plakat in das Schaufenster der Russischen Telegrafagentur (Rosta). Das war die Geburtsstunde der berühmten »Satirefenster der Rosta«,

SUMPF ARCHIV