

# Einleitung

»Die Tragödie der ›Linken‹ besteht darin, daß der noch nicht ausgearbeitete analytische Prozeß in Verhältnisse geriet, wo ein Bedürfnis nach Synthese herrscht.«

(S. Ějzenštejn, 1928)

## Der Funktionswandel der sowjetischen Kunst zwischen 1917 und 1935

Die Wahl des Jahres 1917 als Ausgangspunkt der Dokumentation meint nicht so sehr das politische Datum und damit die Ansicht, mit der Revolution entstehe eine völlig neue Kunst. Mit der Revolution wurde jedoch ein gesellschaftlicher Strukturwandel eingeleitet, in dem auch die Künstler neue Erfahrungen machten, die sie zum Überdenken der avantgardistischen Kunst des letzten Jahrzehnts führten. Aus den Selbstreflexionen erfolgten Modifikationen ihrer bisherigen Praxis, die letztlich alle auf die einen oder anderen Versuche des ›Praktischwerdens‹ der Kunst hinausliefen. Unterschiedliche Funktionsbestimmungen der Kunst existierten noch bis Anfang der 30er Jahre nebeneinander und erfuhren an sich selbst auch Veränderungen entsprechend dem Prozeß der gesellschaftlichen Transformation. Diese Entwicklungsgeschichte fand nach mehreren Einschnitten 1935 ihr Ende, da mit der Verfassungsgebung 1936 die geschaffene ökonomische Basis von einer als sozialistisch deklarierten Ideologie überbaut wurde.

Um diesen Prozeß der Erfahrungsbildung der Künstler in der nachrevolutionären Wirklichkeit nachvollziehbar zu machen, beschränkt sich die Dokumentation auf jene Richtungen in der Kunst, die sich ihre neue Funktionsbestimmung zum Programm gesetzt haben. Dies trifft im wesentlichen auf die Konstruktivisten, die in der AChRR vereinigten Realisten und auf die Künstler der ›Gesellschaft für Staffeleimalerei‹ (OST) zu. In diesen drei Gruppen nicht einbegriffene Künstler, wie z. B. Bruni, Favorskij, Filonov, Pachomov, Petrov-Vodkin, Čekrygin u. a. waren in ihren künstlerischen Einzelleistungen keineswegs weniger bedeutungsvoll. Sie spielten aber in den Auseinandersetzungen um eine neue Funktionsbestimmung der Kunst eine untergeordnete Rolle, so daß sie in der Dokumentation nur am Rande oder überhaupt nicht erscheinen konnten.

Zur Darstellung des inneren Zusammenhangs der verschiedenen Diskussionsstränge werden wir sie in der Einleitung anhand des Begriffspaars Analyse – Synthese verfolgen. Daß mit diesen Begriffen nicht alle Argumente, die im Verlauf der ca. zwanzigjährigen Debatte auftraten, aufgegriffen werden können, ist selbstverständlich. Dennoch scheinen sie uns als Interpretationsrahmen geeignet, der weit und dennoch hinreichend bestimmt genug ist, um die verhandelte Gesamtproblematik wie auch die auftretenden Differenzen, Gemeinsamkeiten und Kurskorrekturen der Debattierenden auf den Begriff zu bringen.

Der Leser sollte sich allerdings bei der Lektüre der Texte immer vergegenwärtigen, daß er es hier gleichsam mit Dokumenten zweiten Grades zu tun hat. Reflexionen, programmatische Erklärungen, Polemiken, Rezensionen und Organisationsdebatten können zwar die Intentionen des Künstlers, die institutionellen Rahmenbedingungen seiner Tätigkeit und die Rezeption seiner Kunst in der Gesellschaft seiner Zeit beleuchten, nicht aber die Beschäftigung mit den Kunstwerken selbst ersetzen. Der Bedeutungsumfang des Begriffspaars Analyse – Synthese ist nicht auf die Formfragen der Werke beschränkt, obwohl er auch diese einschließt, er geht auch über die ästhetische Dimension hinaus und bezieht die Verhältnisbestimmung von Künstlersubjektivität und Epochencharakter mit ein. Die 1917 erfolgten Aufrufe der Futuristen an das revolutionäre Volk (D 1–3) zur Zusammenarbeit sind keine durch die Februarrevolution kurzfristig

veranlaßte Konzession der Künstler an die Zeitumstände. Sie sind vielmehr in der Entwicklungsgeschichte der Avantgarde vorbereitet. Die ›Ohrfeige für den öffentlichen Geschmack‹ (Manifest der Futuristen 1912) vertiefte zwar die Kluft zwischen den Futuristen und dem Bürgertum, aber die provokante, gegen den Spießler gerichtete Geste war zugleich aggressive Maskierung des an seiner Isolation leidenden Künstlers. Mit der Verhöhnung des Publikums rächte er sich für die Außenseiterposition, in die er von der bürgerlichen Gesellschaft gedrängt worden war. Die Besinnung auf die Volks- und Trivialkunst in der primitivistischen Phase des Kubofuturismus ist nur ein Anzeichen des Wunsches der Künstler nach einer wie auch immer gearteten ›Volksverbundenheit‹ ihres Schaffens, ebenso wie die in den frühen Bildern von Malevič dominierende bäuerliche Thematik. Mehr als durch solche stilistischen Anleihen oder thematischen Bezüge zeigt sich das Verlangen nach einer Überwindung der gesellschaftlichen Isolation der Kunst und der Vereinzelung des Künstlers im Willen zur Synthese der Kunstgattungen. Die bereits im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entstehenden Entwürfe einer solchen Synthese sahen vor, die verloren gegangene Einheit der Gesellschaft wieder durch den Zusammenschluß der Künste zu erreichen.

Die im letzten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts entstandene Künstlervereinigung ›Welt der Kunst‹ (Mir iskusstva), in der sich Maler, Architekten, Dichter, Schriftsteller, Musiker und Philosophen des russischen Symbolismus unterschiedlicher Ausprägungen zusammenfanden, ist von der Vorstellung einer Synthese der Künste ebenso geleitet wie die in Abramcevo und Talaškino zur gleichen Zeit entstehende Renaissancebewegung der russischen Volkskunst. Unter der Devise ›Die Kunst ist frei, das Leben paralysiert‹ verbanden sich in dieser Vereinigung esoterischer Ästhetizismus und Individualismus mit einer Bewunderung und Adaption der klassischen griechischen und der Versailler Kultur des 18. Jahrhunderts. In diesen Kulturen mit ihrem geschlossenen Weltbild schien das Chaos nicht zu herrschen, das man gegenwärtig aufgrund des zugleich kultivierten und erlittenen Individualismus empfand. Neben den Barockschlössern galt ihnen das griechische Theater als vorbildlich für eine synthetische Kunst. Die darin vollzogene Vereinigung aller Kunstarten und großer Menschenmassen wurde auch von dem »zukünftigen Theater« der »neuen organischen Epoche« erwartet. »Die Zuschauermenge muß in einer Chormasse sich vereinigen wie die mystische Gemeinschaft der alten ›Orgien‹ und ›Mysterien‹.«<sup>1</sup>

Das Verlangen, daß »der wahre Symbolismus . . . den Dichter und den Mob in einer großen, universellen Kunst (versöhnen muß)«, sahen die Künstler der ›Mir iskusstva‹ zu ihrer Zeit noch am ehesten in Wagners Musikdrama eingelöst. Es diente auch nach der Oktoberrevolution dem Volkskommissar für Volksaufklärung, Lunačarskij, zur Propagierung des Theaters als kollektive Veranstaltung, die den Individualismus des bürgerlich-realistischen Dramas überwindet. Als Höhepunkt der Vereinigung musikalischer und visueller Kräfte zu einem Gesamtkunstwerk galt das von den Künstlern der ›Mir iskusstva‹ gestaltete ›Ballet Russe‹ von Djagilev. Mehr noch als in der Petersburger ›Welt der Kunst‹-Vereinigung, stand die künstlerische Synthese in der Moskauer Symbolistenvereinigung ›Blaue Rose‹ im Zentrum des malerischen Schaffens. Die Moskauer Symbolisten legten ihren Vorstellungen einer Synthese der Künste die Musik zugrunde. »Im Anfang war die Musik. Die Musik ist das Wesen der Welt. Die Welt wächst in elastischen Rhythmen . . . Das Wachstum der Welt ist Kultur. Kultur ist musikalischer Rhythmus.«<sup>2</sup> Dieses Erlebnis der Realität als in ihrem Innersten auf dem musikalischen Rhythmus begründet, teilten die Symbolisten mit dem Dichter Alexander Block.

Seine Zeilen bringen die Vorstellung der Künstler von einer intuitiven Wesenschau des tönenden Kosmos prägnant zum Ausdruck. Die Überhöhung dieses intuitiven Gefühls von der Musikalität allen Seins zur metaphysisch begründeten Wahrheit entstand aus dem Wunsch der Synthese von Kunst und Leben, von Künstlerindividuum und Gesellschaft; konkret: aus dem Verlangen, das Leiden an der Vereinzelung des Subjektes in der Zivilisation der bürgerlichen Gesellschaft zu beenden.

Von der Revolution erhoffte der Symbolist Block die Renaissance der »erhabene(n), musikalischen, synthetischen, kulturellen Bewegung« des 18. Jahrhunderts, die die Vereinzelung der bürgerlichen Individuen, die »Zersplitterung« der auf positive Wissenschaften und Technik gegründeten Zivilisation in einer neuen Einheit aufhebt. Die Auffassung der Musik als einer Elementarkraft, die das Universum formt und deshalb seine Einheit stiftet, teilen mit Block nicht nur die Symbolisten der »Blauen Rose«, sondern auch die russische Avantgarde nach 1910, die in den Schriften von Kulbin, Markov, Malevič, Matjušin, Rozanova u. a. ein Bekenntnis zur Intuition als Voraussetzung des Schöpferischen in der Kunst abgibt. Die Herausstellung der Intuition als oberstes Schaffensprinzip geht in diesen Schriften mit der Kritik an der verstandesmäßig-rationalistischen Kultur der westlichen industriellen Zivilisation einher und plädiert für eine die materielle Welt transzendierende, abstrakte Kunst. In dieser liege die höhere »trans-rationale« Wahrheit.

Ist es gerade die Suche nach einer neuen Verbindlichkeit und Verankerung der mit sich selbst in der bürgerlichen Tauschgesellschaft alleingelassenen Subjektivität, die zur Kritik der auf die Warenproduktion gegründeten Logik als vermeintlich objektiver Instanz der Sinnggebung führt, so stellt sich für A-logismus und Trans-Rationalität im russischen Kubofuturismus und Suprematismus um so dringender die Frage nach einem neuen Sinn- und Wahrheitskriterium. Markov redet einer mystischen, östlich inspirierten Kunstreligion das Wort, in der der Geist in einem intuitiven Akt »das göttliche Prinzip der Schönheit« erfaßt und somit einer objektiven Wahrheit teilhaftig wird. Diese transzendente Wahrheit wird von den Suprematisten Malevič, Puni und Rozanova ganz in intuitive Selbsterfahrung der eigenen Subjektivität zurückgenommen. »Die Welt ist ein Stück Rohmaterial«, schreibt Rozanova, das der Maler »dekomponiert«, um dann zwischen den sinnentleerten Bruchstücken a-logische »Wechselbeziehungen« herzustellen, entsprechend der »individuellen Einstellung des Schöpfers« (Bibl. Analyse und Experiment, 3). Nahezu gleichlautende Formulierungen finden sich in N. Punis und X. Boguslavskajas Beitrag zum Suprematistischen Manifest (D25). Aus ihnen wird genauso wenig wie bei Rozanova ersichtlich, wie die jeweiligen Schöpfungen über die Beliebigkeit des individuellen Einfalls hinaus objektive Gültigkeit erlangen könnten. Auf der Suche nach einer solchen das subjektive isolierte Individuum übergreifenden Verbindlichkeit aber war die Avantgarde aufgebrochen.

Malevič wiederum entzieht sich der Zerrissenheit und den Widersprüchen der Lebenswelt, indem er ihre Materialität schlichtweg leugnet und kraft seiner »Intuition« in die »weiße Tiefe, die freie Unendlichkeit« entschwebt. Die Harmonisierung wird um den Preis des absoluten Realitätsverlustes erkaufte. »Im gegenstandslosen Nichts hört man nicht den Streit der Unterschiede, es vollzieht sich in dynamischem Schweigen . . . Dort aber, wo es keine Unterschiede gibt, wo Schweigen herrscht, liegen Anzeichen der weißen Gegenstandslosigkeit vor« (Bibl. Politisierung des Futurismus, 42, S. 100).

Im Gegensatz zu dieser mystischen, vorbegrifflichen und immateriellen Ununterschiedenheit, die keine Synthesis ermöglicht, weil auch keine Unterscheidungen mehr zwischen Subjekt und Objekt (Individuum und materieller Welt) getroffen werden, versucht Kandinskij eine Vermittlung zwischen der inneren Gefühlswelt des Künstlersubjekts und der äußeren Gegenstandswelt zu denken. Zwar umgeht er die Beliebigkeit und den Nominalismus der Intuitionisten, die die Formkraft ihrer Subjektivität dem Rohmaterial gegenüber absolut setzten, auch vermeidet er den Versuch der unvermittelten Selbstausslöschung des Subjekts durch die Deklaration der Gegenstandswelt zum Nichts, kommt aber über den Dualismus von Innen- und Außenwelt, Subjekt und Objekt nicht hinaus. Das »innere Element«, das »Gefühl der Seele des Künstlers« muß, um sich mitteilen zu können – was für Kandinskij heißt, im Wahrnehmenden eine der Künstlerseele korrespondierende Gefühlsschwingung auszulösen –, eine »materielle Form« finden. »Diese materielle Form ist das zweite Element, d. h. das äußere Element des Kunstwerks.« Kandinskij versucht die Form der Beliebigkeit zu entreißen, indem er sie als »unveränderlich bestimmt durch

den Inhalt«<sup>3</sup> definiert. Da der Inhalt aber nichts anderes als die Gefühlsschwingungen der Künstlerseele ist, bleibt auch bei Kandinskij die Formgebung in unvermittelter Subjektivität befangen.

Doch neben dieser noch expressionistischen Ausdrucksästhetik unternimmt Kandinskij Versuche der Verobjektivierung der Ausdrucksmittel, die der Künstlerseele dazu dienen, ihr korrespondierende Schwingungen in einem anderen Menschen hervorzurufen. Er behauptet einen »absoluten inneren Klang« der einzelnen Ausdrucksträger, wie z. B. jeder Farbe oder Linienform, die beim Betrachter immer dieselbe »unveränderliche Gefühlsschwingung« (Bibl. Analyse und Experiment, 1) hervorbringen sollen. Die strikte Trennung von Subjekt und Objekt führt auch in Kandinskij's ästhetischer Konzeption einerseits zu einer metaphysisch-intuitionistischen Korrespondenztheorie der Seelenklänge und auf der anderen Seite zu einer unhistorisch objektivistischen Zuschreibung von Ausdruckseigenschaften auf bestimmte Farben und Formen.

Ein Versuch der Vermittlung zwischen den rein subjektiven inneren Elementen und den rein objektiven äußeren stellt Kandinskij's Plan einer Synthese der Künste in einer künftigen »monumentalen Kunst« dar. Jede Gattung soll in der reinen Form ihrer Ausdrucksmittel mit denen der anderen Gattungen in Wechselbeziehung wirken, um den Klang der beginnenden »Epoche des Geistigen« einzuläuten. Eine solche Synthese der Künste steht der Vision der Symbolisten von der Einheit der Welt auf der Grundlage der Musik noch sehr nahe. So kann es nicht überraschen, daß sie von den Konstruktivisten des INChUK abgelehnt wurde, als Kandinskij sie ihnen zusammen mit seiner Korrespondenztheorie und dem Analysekonzept der Ausdrucksmittel als Programmentwurf vorlegte. Trotz der analytischen Interessen, die die Konstruktivisten des INChUK mit Kandinskij teilten, war ihre Auffassung von Analyse grundsätzlich von der seinen unterschieden. Die Mitarbeiter der »Arbeitsgruppe für objektive Analyse« im Institut waren nicht an einer Untersuchung der bildnerischen Mittel als potenziellen Trägern eines bestimmten Ausdrucks interessiert, denn jede Art von Darstellung, und sei sie auch nur die von Gefühlen in ungegenständlichen Bildformen, lehnten sie ab. Gegen seine Auffassung von der Analyse der Kunst als Vermittlerin subjektiver und metaphysisch fundierter Gefühlsschwingungen stellte die »Arbeitsgruppe für objektive Analyse« eine Kunstwissenschaft, die mit empirischen Methoden »exakte, objektive Merkmale« (D45) der Werke ermittelt. Deshalb meinte die Gruppe in Antwort auf Kandinskij's Programm, daß »emotionale (und ethische) Momente als subjektive Ursachen dieser oder jener Kunsterscheinung . . . in die Forschungsmethoden jedoch nicht integriert werden können«. Gegen Kandinskij's Programm der psycho-physiologischen Wirkungsanalyse wandte die Gruppe ein, »daß es nicht zur Aufgabe der Sektion gehört, die Folgen künstlerischer Erscheinungen vorauszusagen« (D45). Die Synthese wird als Untersuchungsgegenstand zwar ebenfalls erwähnt (D46), sie erhält aber einen ganz zweitrangigen Stellenwert neben der Analyse und verliert vor allem jene emphatische Bedeutung, die ihr Kandinskij beigemessen hatte, als Antizipation der neuen »Epoche des Geistigen«, in der alle Konflikte zwischen Subjekt und Objekt, zwischen Innenwelt und Außenwelt, ausgelöscht sind durch die Vergeistigung der Welt im Sinne der symbolistischen Musikalisierung. »Die Welt klingt. Sie ist ein Kosmos der geistig wirkenden Wesen. So ist die tote Materie lebendiger Geist.«<sup>4</sup>

Gerade aber um die Erforschung und Anwendung objektiver Methoden der Materialorganisation und nicht um die Eliminierung der Materie in ihrer spekulativen Synthese mit dem Geistigen ging es den Konstruktivisten. »Nicht die Synthese ist die treibende Kraft, sondern die Erfindung (Analyse)«, postulierte Rodčenko 1919 und beharrte gleichermaßen gegenüber Kandinskij und Malevič auf der Arbeit am Material als der eigentlichen Aufgabe des Künstlers. »Literatur und Philosophie sind für die Spezialisten dieser Angelegenheiten. Ich aber bin der Erfinder neuer Entdeckungen von der Malerei aus« (D25). Der pointiert anti-subjektive Materialismus, der jegliche Art der Darstellung und des Ausdrucks aus der Kunst verbannen wollte, stand nun wieder wie die vorhergehenden Generationen der Avantgarde vor dem alten Problem, wie nämlich die

Verfahren der Materialorganisation als nicht willkürliche Erfindungen, sondern als objektive mit dem Anspruch auf Allgemeingültigkeit zu begründen seien. Die Diskussion um Konstruktion und Komposition am INChUK diente dieser Klärung. Der Begriff der Komposition wurde meistens pejorativ verwendet, da man sie als Darstellungsform der Außenwelt oder als Ausdrucksform der menschlichen Innenwelt definierte, und man sprach ihr innere Stringenz ab, da sie sich den Erfordernissen der Darstellung oder des Ausdrucks anpassen müsse. Eine Konstruktion hingegen wäre dadurch gekennzeichnet, »daß hier bei Wegnahme irgendeines Teils der Rest seinen Sinn (. . .) definitiv verliert und zerstört wird« (V. Stepanova D47). Unschwer läßt sich in dieser Definition noch die »innere Notwendigkeit« aus Kandinskijs Korrespondenztheorie erkennen. Die Konstruktivisten verstehen die Form aber nicht als ein äußeres Element, das in seiner jeweiligen Erscheinungsweise durch ein inneres mit Notwendigkeit determiniert wäre, denn sie halten diesen Dualismus für metaphysische Spekulation und erkennen nur die materielle Form als existent an. Diese wäre eine Konstruktion zu nennen, wenn sie mit Notwendigkeit so und nicht anders strukturiert ist.

Die Reduktion unendlicher Darstellungs- und Ausdrucksmöglichkeiten mit Hilfe der Bildenden Kunst auf die Mittel als Selbstzweck, führt zu einem begrenzten Repertoire an Kombinationen von Farben und Formen, die allenfalls noch unendlich variierbar sind. Aus dieser Reduktion auf die materialen Elemente ergibt sich das Verfahren der Serie, in dem die Konstruktivisten in ihrer Laboratoriumsphase bis 1921 Kombinationsvarianten mit Elementarformen systematisch durchspielten.

Nur mit sich selbst befaßt kann aber die jeweilige Formgebung sich nicht aus sich selbst heraus als notwendige, stringent konstruierte begründen. Notwendig kann sie nur für anderes sein. Diesen bewußt, führten die Künstler in die Definition der Konstruktion den Funktionsbegriff ein. So erläutert Babičev: »Einheit ist das Ziel der Konstruktion. Definition der malerischen Konstruktion: Organische Einheit der materiellen Form durch die Verdeutlichung der Funktionen dieser Formen« (D44). Die Bindung der Formgebung an eine Funktionsbestimmung sprengt jedoch die Selbstbezogenheit des Konstruktionsprozesses auf, weil von diesem eine Funktionserfüllung gefordert wird. A. Vesnin spricht in seinem 1922 für das INChUK geschriebenen Kredo von der psychophysiologisch wirkenden Konstruktion: »Jeder gegebene Gegenstand, den der moderne Künstler schafft, muß als aktive Kraft ins Leben eingehen, die das Bewußtsein des Menschen organisiert und so auf ihn psychophysiologisch einwirkt, daß sie ihn zu energievoller Aktivität mitreißt« (D57).

Diese Übertragung der inneren Dynamik der zwei- oder dreidimensionalen Konstruktion auf die Realität außerhalb des konstruierten Gebildes führte konsequent zur Produktionskunst. Das bereits 1920 von A. Rodčenko und V. Stepanova verfaßte Produktivistenmanifest beginnt dementsprechend mit den Worten: »Die Aufgabe der Konstruktivisten-Gruppe ist, der materialistischen, konstruktiven Arbeit einen kommunistischen Ausdruck zu verleihen. Sie nimmt die Lösung dieses Problemes auf der Grundlage wissenschaftlicher Hypothesen in Angriff. Sie betont die Notwendigkeit einer Synthese aus dem ideologischen und formalen Teil, um die Atelierarbeit auf den Weg zur praktischen Tätigkeit zu bringen.«<sup>5</sup> Die Synthese aus »wissenschaftlicher« Formanalyse und ideologischer Praxis bestand zunächst in der einfachen begrifflichen Gleichsetzung von künstlerischer Materialkonstruktion und Fabrikarbeit, vom Aufbau der materialen Formen im Kunstwerk mit dem ebenso auf einen materiellen Prozeß reduzierten Aufbau des Sozialismus und in der Identifikation der Organisierung des künstlerischen Materials mit der Organisierung des Bewußtseins der Massen. Mit dieser voluntaristischen Gleichsetzung von künstlerischer und materieller Arbeit, die bereits 1918 von O. Brik, B. Kušner, N. Al'tman und N. Punin in der Zeitschrift »Iskusstvo kommuny« eingeleitet worden war, schienen die Intellektuellen endlich die Instanz gefunden zu haben, die ihr Leiden an der Isolation und Desorientiertheit der eigenen

Subjektivität nach den gescheiterten Exkursionen in die synthetische Kultur des 18. Jahrhunderts, in die Musik, die Metaphysik, Mystik und Intuition aufheben konnte: die technologisch installierte, durch Natur- und Sozialwissenschaften abgesicherte Massengesellschaft. Die Masse war das Medium, in dem das Individuum sich rückhaltlos auflösen vermochte. Die Subjekt-Objekt-Spannung schien in dieser Einbettung ebenfalls aufgelöst zu sein, denn die Masse war einerseits die Matrix, zu deren »psychophysischer« Organisation und Formung die Künstler angetreten waren, andererseits bewerkstelligten die Künstler dies gerade im sozialen Auftrag eben dieser Masse.

Die Vorstellung des »sozialen Auftrags«, die von O. Brik bereits 1918 für die Definition des »Künstler-Proletariats« (D8) eingeführt wurde, ermöglichte dem Künstler, sich mit der Masse eins zu fühlen, ohne sein »Ich« in ihr aufgehen lassen zu müssen. »Der Bourgeois-Künstler schuf, um sein »Ich« zu verdeutlichen; der Proletarier-Künstler schafft, um eine gesellschaftlich wichtige Aufgabe zu erfüllen. Der Bourgeois-Künstler stellte sich der Menge gegenüber als einer ihm fremden Gewalt; der Proletarier-Künstler sieht seinesgleichen vor sich« (D8). Verbindungsglied zwischen Künstler und Proletarier waren die technischen Verfahrensweisen. Auf diese war der Künstler spezialisiert, mit ihnen konnte er scheinbar jeden Auftrag im Dienste des Proletariats »objektiv« ausführen. Seine Subjektivität konnte er bei dieser technisch-wissenschaftlichen Produktionskunst aussparen.

Die Erforschung und Erlernung dieser Verfahrensweisen geschah auf den Höheren Künstlerisch-Technischen Werkstätten (VChUTEMAS) in Moskau. Sie vor allem waren das Experimentierfeld, auf dem die anvisierte Synthese von Künstler und Masse, von Form und Ideologie vorbereitet wurde. Die linken Künstler setzten in harter Auseinandersetzung mit den Traditionalisten in einer wechselvollen Entwicklung eine Schulstruktur durch, die von den analytischen Studien in den Grundlagenkursen zum Entwurf einer synthetischen Kunst in den höheren Fakultäten führte. Unter der Führung der Architektur, die die Lebensweise zugleich materiell und emotionell organisierte, sollten alle Künste in einem einheitlichen Funktionskomplex zusammenwirken. Nach anfänglichen Auseinandersetzungen mit den Realisten (D59–61) um den didaktischen Aufbau des Unterrichts setzte sich folgender Studiengang durch: In der vorbereitenden »Prüfungsabteilung ... die synthetische Methode. Danach studieren die Lernenden auf der Grundlagenabteilung die analytische Malerei auf dem Weg der oben genannten Disziplinen (Farbe, Komposition, Konstruktion, Faktur, Technik u. a., d. Hrsg.) und darauf in Spezialwerkstätten wieder die synthetische Methode.«<sup>6</sup>

Der solchermaßen von Lunačarskij im Einvernehmen mit den linken Professoren eingeschlagene Dreischritt zur Synthese in der Ausbildung ließ 1920 dessen wohlwollend-kritische Haltung gegenüber den objektivistischen Analytikern am INChUK erkennen. Vier Jahre später konnte er sich jedoch »zu dieser Kunst nur wie zu einer Art Laboratorium verhalten, wie zu einer Küche«.<sup>7</sup> Seine Zweifel an den Futuristen, an »ihrer ungeheuerlichen Einseitigkeit und an ihrem extrem analytischen Herangehen an die Kunst« waren symptomatisch für die latente Krise des Konstruktivismus. Sie begann sich nach euphorischen Anfängen der Produktionskunst 1924 abzuzeichnen (D62, 63, 66, 68) und führte zu einer »Revision der linken Kunstfront« – so der Titel des Buches von V. Percov (Mitglied der LEF) von 1925.

Revidiert werden mußten die Hoffnungen einer unmittelbaren Verwirklichung der Produktionskunst, der Vorstellung, statt romantische Landschaftsgemälde zu malen, sollte man Wälder aufforsten (B. Arvatov).

Die Kunstlinken mußten um 1925 feststellen, daß ihr Kampfprogramm gegen die Entartungen der 1921 eingeführten »Neuen Ökonomischen Politik« zu kurz griff. Die NÖP erwies sich als längerfristig angelegte Konzession an die Ökonomie der Kapitalisten. Zu ihrer Überwindung mußten an die Stelle der Programmatiker einer Kunstrevolution Praktiker treten, welche »die Methoden vom Spezialisten der Intelligenz, die Routine und Geschicklichkeit vom NÖP-Mann

lernen, dabei aber niemals vergessen, für wen sie das tun«. <sup>8</sup> Die konstruktivistischen ›Lebenserbauer‹ schränkten ihr ›Maximalprogramm‹ der Revolutionierung des Alltagslebens auf ihr ›Minimalprogramm‹ ein, die Ausbildung von Spezialisten der Produktgestaltung an der VChUTEMAS. Die Revision an der ›linken Kunstfront‹ zeigte sich 1924 zum ersten Mal auf der 1. Diskussionsausstellung (D 67, 157) in einer »abweichende(n) Tendenz von gegenstandsloser Abstraktion hin zur Abbildbarkeit« <sup>9</sup> unter den VChUTEMAS-Studenten. Der Einfluß der Konstruktivisten, deren Schüler meist OST-Mitglieder waren, machte sich in ihrer Betonung »der Disziplin von Form, Zeichnung und Farbe« (D 159, 2, c) bemerkbar. Die von den Produktionskünstlern geforderte Orientierung auf die »utilitaristischen Bedürfnisse unserer Epoche« (D 160) fand ihren Niederschlag in der auffälligen Dominanz der Produktionsthematik (›Zeitmessung‹, ›Radio‹, usw.). Die Vorliebe der OST-Künstler für die Maschinenwelt, die Fabrikarbeit und die Industriekultur insgesamt zeigte sich zunächst noch in der stillebenhaft beschränkten Darstellung isolierter ›Dinge‹ »mit malerisch-›produktionshaftem‹ Charakter« (D 158).

Die erneute Hinwendung zur sichtbaren Außenwelt verlief, der ›Neuen Sachlichkeit‹ in Deutschland zur gleichen Zeit vergleichbar, über das Interesse an der Technik. Die Künstler der OST, die aus dem Laboratorium der Formanalyse bei den Konstruktivisten kamen, bevorzugten urbanistische Motive, die eine »entschiedene Abwendung vom Rußland der ›lautlosen Stille‹ zum neuen industrialisierten Land« (D 165) markierten. Für diese Darstellung des Prozeßcharakters der industriellen Transformation eines Agrarlandes stellte sich das Problem eines synthetischen Stils. Der Rezensent Fedorov-Davydov vermißte bei der OST auf der 1. Diskussionsausstellung noch die »komplizierteren sozialen und psychologischen Sujets«. Wie »wünschenswert es auch wäre, jetzt eine Malerei zu haben, die die Revolution darstellte« (D 158), so müsse dafür erst ein neuer synthetischer Stil entwickelt werden. Er könne »von der positiven Seite des Expressionismus ausgehen«, von seiner Dynamik und Ausdrucksfülle. Erste Ansätze dazu sah Fedorov-Davydov im »urbanistischen Expressionismus« der Gemälde Dejnekas und Pimenovs.

Wie Davydov auf G. Grosz als Vorbild eines solchen »urbanistischen Realismus« hinwies, so empfahl auch Lunačarskij den Malern der OST, von den deutschen Veristen zu lernen, die »die expressionistische Änderung und Entstellung der gewohnten Wirklichkeitsformen« »auf interessante Weise« <sup>10</sup> verarbeitet hätten. Gerade »ihre synthetisch-realistische Form (. . .) das Vermögen, die Wirklichkeit stilistisch umzuformen, ohne sich von ihr loszureißen« <sup>11</sup>, scheint Lunačarskij eine Alternative zu dem ›extrem analytischen‹ Herangehen der Konstruktivisten zu sein.

Der seit 1924 im Zusammenhang mit der Entstehung der OST diskutierte Begriff des ›synthetischen Realismus‹ verlagerte die Synthese von dem Versuch eines gattungsübergreifenden Zusammenwirkens der Kunstarten, wie sie seit dem Symbolismus diskutiert wurde, auf ein Stilproblem der Bildenden Kunst. Allerdings blieb auch der umfassendere Synthesebegriff in der Diskussion und gewann ab 1928 wieder entschieden an Aktualität.

Wichtigstes Stilmerkmal dieses synthetischen Realismus in der OST war die Dominanz der Linie gegenüber der Farbe. Die Linie umschließt, wie schon bei den französischen Symbolisten, die am Anfang einer ›Kunst der Synthese‹ <sup>12</sup> stehen, die Einzelerscheinungen zu scharf konturierten Bildfiguren. Sie projiziert den Illusionsraum in ein grafisches Flächenmuster, wodurch das Bild an zweidimensionaler Geschlossenheit gewinnt. In der ersten Phase war für viele OST-Künstler eine Zuspitzung des grafischen Stils in ihrer Malerei charakteristisch, die nahezu schwarz-weiße Bilder hervorbrachte. Die Farbe wurde zugunsten einer rhythmischen Vereinheitlichung mit grafischen Mitteln verdrängt. Die komplizierten grafischen Strukturen wurden häufig zur Übersteigerung der Bildfiguren eingesetzt.

Im Hinblick auf die spätere Entwicklung ist es aufschlußreich, daß Lunačarskij bereits 1923, trotz aller Sympathie für die synthetischen Formen dieses Realismus, Parallelen zwischen ihm und dem analytischen, alle Emotionen ausklammernden Verfahren des Konstruktivismus zieht.

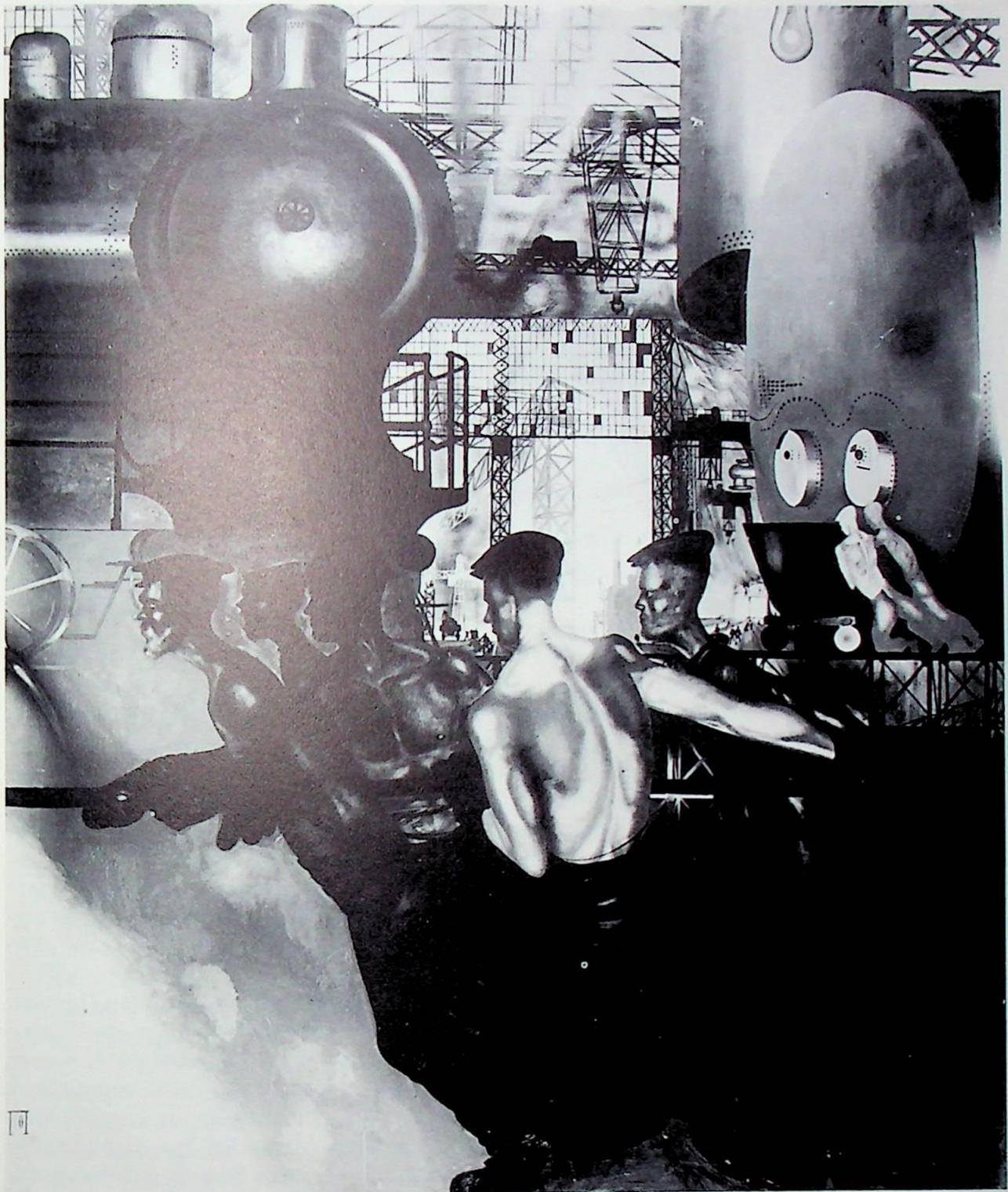
So schreibt er: »Unsere(n) russischen Theoretiker(n) à la Brik, in denen sich der westliche Konstruktivismus widerspiegelt, ... deucht, ebendarin bestehe die Proletarisierung des Lebens, daß sämtliche Funktionen der menschlichen Gesellschaft mechanischer Produktion subsumiert werden, sozusagen der Produktion von mechanisch, im besten Sinne physiologisch, nützlichen Dingen. Oder sogar (...) in der Nachäffung der Maschine ... Der gleiche Wesenszug äußert sich auch im Schematismus der Expressionisten: Die entseelte Redeweise deutet, obwohl der Sinn dieser Reden oft sozialistisch und revolutionär ist, auf die Macht der Maschinen auf die Menschen hin ...«<sup>13</sup>

Diese konstatierte Geistesverwandtschaft von Konstruktivismus und Expressionismus findet sich in vielen Bildern der OST. In J. Pimenovs Gemälde »Vorwärts mit der Industrialisierung« von 1927 (Abb. 1) sind die beiden Stilformen dualistisch auf zwei Gegenstandsbereiche verteilt. Die Bruchstellen der Komposition sind als Ausdruck widersprüchlicher Erfahrungen des Künstlers in seiner Lebenswirklichkeit lesbar. Das grafische Spiel mit dem Filigran der Kräne und Verstreubungen, das Auskosten der Texturkontraste und Lichtreflexe erweckt den Eindruck einer Technikfaszination. Das Flächenmuster des dekorativen Konstruktivismus dient als Folie für die expressiv rhythmisierte Gruppe der Stahlwerker. Die Scheitellinie ihrer Köpfe teilt das Bild fast exakt in zwei Hälften. Die Aufteilung der Fläche in oben und unten baut eine emotionale Hierarchie auf. Der Kontrast zwischen der metallischen Farbgebung, der Glätte der mächtigen Volumenformen der Stahlkessel und den schwächtigen und gebeugten Körpern der Stahlwerkergruppe läßt sich deuten als Ausdruck einer Erfahrung der Dichotomie zwischen der übermächtigen Objektwelt (hier der Maschinerie) und den ihr ausgelieferten Subjekten. Trotz der expressionistisch überhöhten Gestik scheinen die Individuen nicht aus sich selbst heraus zu leben, sondern »werden gelebt« von der übermächtigen Maschinerie. Der Künstler verarbeitet die Erfahrung ihrer Fremdheit und bedrohlichen Eigendynamik in einer labilen Kontrapunktik von Leidensdramatik und distanzierender Ästhetisierung.

Die Beschränkung der Entfaltungsmöglichkeiten des einzelnen Arbeiters in seiner Individualität unter diesen Bedingungen scheint uns realistisch dargestellt. Die zeitgenössische Kritik vonseiten der konservativen AChR dagegen sah in Pimenovs Bild nur die »individualistische Loslösung von der Wirklichkeit« (D 172). Er sehe »die Wirklichkeit schmerzhaft und wie durch einen gekrümmten Spiegel. Der Arbeiter ist ... degeneriert, ein Rachitiker – eine armselige Zugabe zur Maschine«.<sup>14</sup>

Während die konservative Kritik den Künstlern der OST »Gesichtslosigkeit«, Schematismus, vorwarf und die lebendige »Individualität« forderte, interessierten die Linken aus der LEF »die nicht spontan entstehenden Typen, die Vorbilder, die »Standards«, wie sie sich in dieser oder jener Produktionssphäre finden«.<sup>15</sup> In der »kollektiven Figur« der Stahlgießbrigade Pimenovs wird den Anforderungen der forcierten Industrialisierung entsprechend auf den »aggressiven, hitzigen, energischen Menschen« gesetzt. Mag er »einseitig, rigoristisch, fanatisch, übertrieben spezialisiert erscheinen« – nur er, »nicht der »harmonische Mensch«, wird es verstehen, auf seinem prämierten Nacken die Bürde des Aufbaus des Kommunismus zu schleppen«.<sup>16</sup>

Als ein bedeutender Fortschritt in Richtung auf den synthetischen Realismus wurde A. Dejnecas Gemälde »Wer wen?« von 1932 (Abb. 2) gesehen. Auch hier begegnen wir in der Dreiergruppe rechts im Vordergrund einem »kollektiven Helden«. Die entpersönlichte Physiognomie und nervöse Anspannung der Stahlwerkerbrigade ist allerdings ruhiger Gelassenheit gewichen. Während Pimenov noch die rigorose Hektik kollektiver Selbstausschöpfung während des Fünfjahrplans zeigt, kann Dejneca mit Abschluß des Planjahrfünfts 1932 dem Betrachter im Zeitraffer einen Rückblick über das bereits Erreichte geben. Die gemalte Synthese der verschiedenen collageartig übereinandergelagerten Bildebenen wird zur inhaltlichen Synthese von Vergangenheit (auf eingeklebten Bildstreifen wird an die Erstürmung des Winterpalais, an die Vertreibung der Inter-



1 J. Pimenov, Vorwärts mit der Industrialisierung, 1927, Öl/Lwd., 260 × 212 cm, GTG



2 A. Dejnka, Wer wen?, 1933, Öl/Lwd., 129,5 x 200 cm, GTG

ventionsarmen und die Umwandlung dörflich-klerikaler Verhältnisse in kollektive Lebensformen erinnert), Gegenwart (kollektivierte Landwirtschaft als Basis der Schwerindustrie, der Aufbau moderner Verkehrs- und Wohnverhältnisse im Zentrum des Bildes) und Zukunft (das Hin-aufsteigen der Figurengruppe von der gesicherten Ebene des sozialistischen Aufbaus in den Kommunismus). Gegenüber dem standardisierten Funktionsträger des I. Fünfjahrplans zeigen Dejnkas Arbeiter schon ›positive‹ Züge des ›neuen Menschen‹. Noch tritt er uns zwar unfettig und relativ abstrakt entgegen, eher gekennzeichnet durch seine Klassenmerkmale, schwere Arbeit und Entsamung im Klassenkampf, als durch individuelle Gesichtszüge, aber bereits mit Selbstbewusstsein und einem Anflug von Glück und Freiheit in der voranschreitenden Frauengestalt mit allegorischem Charakter.

Während man in den Bildern der OST, wie z. B. in dem von Pimenov, von einer Synthese insofern sprechen kann, als alle Einzelheiten in einer dynamischen Komposition zu einem optischen Spannungsgefüge integriert werden, liegt bei Dejnkas ›Wer wen?‹ ein anderes Verfahren der Synthetisierung vor. Die Dynamik der revolutionären Epoche wird nicht mehr sinnbildhaft durch die visuelle Spannung der Farben, Formen und Texturen vermittelt, sondern als Fortschrittsbewegung dargestellt, die für den Betrachter in aufeinanderfolgenden Episoden ablesbar ist. Diese narrative Struktur an der Peripherie des Bildes ist durch ihren Bewegungsablauf, der zunächst nach links aus dem Bild hinaus und dann wieder über den Agitator ins Zentrum hinein führt, mit der Gesamtkomposition verbunden. Diese Kreisbewegung im Bild greift Kompositionsprinzipien auf, die von der Avantgarde seit 1915 experimentell untersucht wurden. Die Rotationsbewegungen der analytischen Konstruktionen werden von Dejnka als Struktur einer visuellen Argumentationsfigur übernommen, die dem Betrachter ein synthetisches Gesamtbild der revolutionären Epoche von 1917–1932 vermittelt. Dejnka vermeidet mit der verallgemeinernden Zusammenschau von Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft sowohl die Begrenzung des

»analytischen bürgerlichen Realismus« auf den Detailausschnitt, als auch die abstrakt-strukturelle Analogiebildung von Bild- und Maschinenkonstruktion im analytischen Konstruktivismus. Zudem läßt der Bildaufbau etwas von dem erkennen, was der Kunsthistoriker I. Maca 1930 die »dialektische Methode« nennt, d. h., daß der Künstler in der Wirklichkeit, »in ihren einzelnen Erscheinungen jene führenden progressiven Elemente entdecken muß, die diese Wirklichkeit vorantreiben, daß er die grundlegenden Widerspruchsmomente finden muß, daß er sie betonen und offenlegen muß . . . Nur wenn er diese grundlegenden Widerspruchsmomente in unserer Wirklichkeit findet, offenlegt und vom Standpunkt der historischen Aufgabe seiner Klasse darstellt« (D232), wird der synthetische auch ein dialektischer Realismus sein.

Was drei Jahre später, 1934, auf dem Schriftstellerkongreß als verbindliche Postulate des »Sozialistischen Realismus« kodifiziert wird in der Rede von Šdanov – neben Volkstümlichkeit (die erst mit den wachsenden nationalistischen Tendenzen an Bedeutung gewinnt), Parteilichkeit und Darstellung der Wirklichkeit in ihrer revolutionären Entwicklung – ist in diesen Ausführungen zum »synthetischen Realismus« bereits angelegt, jedoch mit einer wesentlichen Akzentverlagerung vorgetragen. Die Betonung liegt bei Maca 1930 noch auf dem Offenlegen der Widersprüche und ihrer Sichtbarmachung, was man sich gut mit den Mitteln der Montage vorstellen kann, und nicht auf dem »Zudecken« (G. Lukacs) der Widersprüche durch die Form des organischen Kunstwerks. Der historische Prozeß soll im synthetischen Realismus nicht als lineare Fortschrittsgeschichte mit dem anvisierten Ziel einer harmonischen Menschengemeinschaft dargestellt werden, sondern als prozessierender Widerspruchszusammenhang.

Das Bedürfnis nach einer Synthese der Kunstgattungen und nach der Vermittlung eines einheitlichen Weltbildes wurde seit 1928 in der Sowjetunion allgemein. Der Filmregisseur S. Ejzenštejn notierte dazu in seinen Arbeitsheften am 22. 4. 1928: »Besonders wichtig für das Proletariat sind die Errungenschaften der letzten Jahrzehnte, in denen die Methoden eines planmäßigen und konstruktiven Herangehens an das künstlerische Schaffen, die die künstlerischen Vertreter des Kleinbürgertums verloren haben, wieder hergestellt und auf die Höhe wissenschaftlicher Analyse und Synthese gehoben wurden. »Goldene Worte« von A. Kurella aus unserer Gründungsdeklaration für die Gruppe OKTJABR'. Nicht schlecht auch das, was der Sekretär der Gruppe, Genosse Michajlov . . . über »Bruchstückhaftigkeit und Analytik« als Charakteristika des Individualismus kapitalistischer Beziehungsverhältnisse sagte. Dies würde kolossal viel für eine Analyse der Kunst hergeben. Die Tragödie der »Linken« besteht darin, daß der noch nicht ausgearbeitete analytische Prozeß in Verhältnisse geriet, wo ein Bedürfnis nach Synthese herrscht. . . .«<sup>17</sup>

Wodurch wurde diese Tragödie hervorgerufen, von der die drei Linken aus dem OKTJABR' sprachen? Der Beginn des I. Fünfjahrplanes im Jahre 1928 leitete den entscheidenden Umbruch in der sowjetischen Gesellschaft ein. Die Organisationsform der Öffentlichkeit erfuhr eine tiefgreifende Veränderung, die auch direkte Auswirkung auf die künstlerischen Kommunikationsformen hatte. Zuende ging »die permanente Öffentlichkeit im kleinen«, die in den verschiedenen Künstlergruppen und Kunsthochschulen in der Phase vor 1928 bestanden hatte. Mit der Auflösung dieser Interaktionsfelder, die den Laboratoriumsexperimenten in der Ästhetik eine Kontinuität und institutionelle Absicherung gaben, wurde der gesamten analytischen Ästhetik die gesellschaftliche Legitimation abgesprochen. In der »Küche«, von der Lunačarskij sprach, schien die Öffentlichkeit nicht satt zu werden.

Ein Versuch, die verstreuten Kräfte des Konstruktivismus zu sammeln, war die Gruppe OKTJABR'. Zum Zeitpunkt der Legitimationskrise der analytischen Kunstkonzeption, die mit dem personellen Erstarken und den ersten greifbaren Erfolgen des Konstruktivismus zusammenfiel, gab der OKTJABR' die Losung des synthetischen Realismus aus. Dieser Realismus des »Dinge Machens« war von Anfang an gegen den Realismus als Widerspiegelung formuliert worden.

Dementsprechend wurde die Synthese nicht, oder nicht allein als Stil in der Malerei begriffen, sondern in Anknüpfung an die avantgardistische Synthesevorstellung als Zusammenwirken aller Kunstgattungen unter Führung der Architektur.

Aber auch in den einzelnen Gattungen wurden Verfahren einer synthetischen Gestaltung je nach ihren medialen Eigenarten erarbeitet. In der Fotografie schrieb A. Rodčenko 1928 sein Manifest ›Gegen die synthetische Fotografie für die Momentaufnahme‹, in dem er gegen die idealisierenden Verallgemeinerungen in den Porträt Darstellungen mit konventionellen Malereischablonen den analytischen Charakter der Fotografie betonte. Die Fotografie erlaubte, eine Person in den unterschiedlichsten Situationen zu fixieren und dadurch die ganze Komplexität ihres Charakters und ihrer Verhältnisse festzuhalten. Die Zusammenstellung dieser Fotografien führte zu einer Art von serieller Synthese, in der durch die analytische Zerlegung der Person oder der Situation in einzelne Momente ein Entwicklungsprozeß sichtbar gemacht werden konnte. Dieser Ansatz einer von der visuellen Analyse ausgehenden Synthesenbildung neuen Charakters wurde von S. Treťjakov einige Jahre später konkretisiert und weitergeführt (D 112). Auch in der Fotomontage zeigte sich Anfang der 30er Jahre dieses Bemühen um eine Zusammenschau (D 118, 119). Diese führte allerdings bald von der Montagestruktur weg und hin zur malerischen Retusche, die anstatt zu analysieren, verschönte und verschleierte.

Auch die typografische Gestaltung erhielt einen wesentlich synthetischen Zug, der Ende der 20er Jahre von ihren Vertretern selbst als Filmisierung des Buches bezeichnet wurde (D 105–107). Die Möbelgestaltung der Konstruktivisten ging von dem polyfunktionalen Komplexmöbel zur Gestaltung von ganzen Wohn- und Arbeitsraum-Einrichtungen über (D 76, 108–109). Auch in der Textilgestaltung stand nicht mehr das ›revolutionäre‹ Thema der einzelnen Stoffe im Mittelpunkt, sondern ihre Funktionsmäßigkeit im neuen Alltagsleben der sozialistischen Gesellschaft. Und neben der Architektur als synthetischer Kunst par excellence galten den Konstruktivisten des OKTJABR' hauptsächlich die Straßenfeiern als die »synthetische Massenkunst«, in der sich »massenhafte schöpferische Aktivität und der synthetische Charakter der Formbildung« vereinten (D 219), d. h. die Synthese wurde nicht nur zwischen den Kunstgattungen, sondern auch zwischen der kulturell-künstlerischen Selbsttätigkeit und dem professionellen Kunstschaffen vollzogen.

Mit der zunehmenden Herrschaft der politischen Ideologie über die sozialpolitische Masseninitiative, die sich schon während des ersten Fünfjahrplans abzeichnete, sich aber erst seit 1932 voll durchgesetzt hatte, wurden diese konkreten Utopien einer Synthese von Kunst und Leben endgültig zunichte gemacht. Das Tafelbild, aufgrund seines Abbildcharakters das für die Ideologievermittlung geeignetste Medium unter den räumlichen Künsten, konnte dank dieser Umstände wieder seine Dominanz gegenüber den übrigen Kunstgattungen behaupten.

Im Tafelbild selbst wurde die argumentierende Montage der Bildelemente zu einer bildimmanenten Synthese abgelöst durch das Gestaltungsprinzip des Typischen. Das Typusporträt beispielsweise eines Stachanow-Arbeiters forderte den Betrachter zur Identifikation mit einem porträtgenau gemalten Helden der Arbeit auf, in dem ein einzelner privilegierter Aktivist zugleich das Allgemeine, die von jeder Ausbeutung befreite Arbeiterklasse, verkörpern sollte. Seine Physiognomie ist nicht mehr von schwerer körperlicher Arbeit als Klassenmerkmal gezeichnet, sondern strahlt, getreu der Stalin-Losung: »Es lebt sich jetzt besser, Genossen. Es lebt sich jetzt froher«<sup>18</sup>, ruhige Zuversicht aus. Den Blick in eine unbestimmte Ferne gerichtet, wird er häufig vor einen neutralen dunklen Hintergrund gestellt. Der einzige Bezug zu seiner Arbeit stellt sich über die ihm attributiv zugeordneten Arbeitswerkzeuge her. Über die Anschauung solcher ›lebendiger Menschen‹ (A. Fadeev) sollte der Betrachter zur Einsicht in die alternativlose Notwendigkeit »eines quasi natürlichen Entwicklungsganges der Ereignisse«<sup>19</sup> gebracht werden.



3 A. Dejneka, Frühstückspause im Donbass, 1935, Öl/Lwd., 199,5 × 248,5 cm, Staatliches Kunstmuseum der Litauischen SSR

A. Dejnekas »Frühstückspause im Donbass« von 1935 (Abb. 3) entsprach nicht dieser Typusauffassung. Vor der strengen Waagrechte des Eisenbahndamms mit vorbeifahrendem Güterzug erfreut sich eine Gruppe von fünf jungen Männern am Ballspiel im Wasser. Mit der in dunklen Farben gehaltenen herben Kulisse der Industrielandschaft kontrastiert die Lebensfreude der im gleißenden Sonnenlicht Badenden. Das Bild ist typisch für jene neue, seit 1932 in der Gruppe junger Maler um Dejneka entstandene Tendenz einer Abkehr von der früheren Technikeuphorie. An ihre Stelle tritt eine »Natürlichkeit«, die um Harmonie zwischen Industrie und Landschaft, zwischen Rationalität und Spontaneität, bemüht ist. Trotz Dejnekas Bemühungen um diesen »neuen Lyrismus«, der zu einer Revision des »trockenen«, »fotomontagehaften« Malstils seiner OST- und OKTJABR'-Zeit führte, traf ihn weiterhin die Kritik des Schematismus seiner Menschendarstellung – ein damals ständiger Vorwurf gegen OST und OKTJABR'. Obwohl Dejneka gegen scharfe Formalismusvorwürfe verteidigend, hielt der Kunstkritiker R. Kaufmann ihm vor, seine Menschendarstellungen wären schemenhaft und abstrakt: Seine Menschen »denken nicht, freuen sich nicht und geraten nicht in Aufregung. Ihre Aufgabe ist es, Resoluteit, Willen, Jugend, Stärke, Beweglichkeit zu personifizieren. Sie sind Träger dieser Eigenschaften und sonst nichts.«<sup>20</sup>

Ein solcher Schematismusvorwurf meinte, daß das nun errungene Glück (Stalins Parole »Es geht uns jetzt besser . . .«) der Versöhnung von individuellen Bedürfnissen und gesellschaftlichen Ansprüchen nicht lebendig genug vor Augen geführt worden wäre. Während die schemenhaften Züge in Dejnekas Malerei eine erste und hypothetische Annäherung an einen möglichen Glückszustand bedeuteten, wurde gerade diese distanzierte Haltung ihm und seiner Kunst zum Vorwurf gemacht. Statt einer Analyse der Ideale, die für den Maler die Analyse der künstlerischen Techniken Anfang der 30er Jahre ablöste, wurde im Dienste der politischen Ideologie die über-

zeugende Darstellung eines bereits existierenden Idealzustandes gefordert – statt Reflexion Identifikation. Daß die Menschen in den Bildern nur als Träger von Glück und Optimismus dem Betrachter erschienen, erweckte den Verdacht, hier würde das dem ›realen Sozialismus‹ eigentliche Glück als glückliche Versöhnung von Individuum und Gesellschaft angezweifelt. Zur Veranschaulichung dieser gegliückten Vermittlung wurde in den 30er Jahren auch für die Bildende Kunst die Veranschaulichung des Typus für verbindlich erklärt.

Die Geschichte des ›Sozialistischen Realismus‹ zeugt von der permanenten Anstrengung, diese Versöhnung in der Kunst für die Gesellschaft zu leisten. Dieses Bedürfnis nach Synthese führt in den 30er Jahren zum Ruf nach dem einheitlichen Stilwillen (Metro- und Sowjetpalast als Gesamtkunstwerke), der heute individualisiert im relativierten Begriff des ›Sozialistischen Realismus‹ als Stilverhalten erscheint. Der analytisch-synthetische Realismus wird wieder zum Symbolismus, womit der hier zu Anfang skizzierte Wille zur Synthese immer noch seine Aktualität bewahrt.

#### Anmerkungen

- <sup>1</sup> V. Ivanov, *Novaja organiĉeskaja epoha i teatr buduščego* (Die neue organische Epoche und das zukünftige Theater), in: *Po zvezdam*, Petersburg, 1909, S. 205
- <sup>2</sup> A. Block, *Tagebuch 1919*, 31. 3. in: A. Block, *Ausgewählte Werke* Bd. 3, Berlin (DDR), 1978, S. 338ff.
- <sup>3</sup> Siehe *Bibl. die Politisierung des Futurismus*
- <sup>4</sup> V. Kandinskij, zit. n.: W. Hofmann, *Von der Nachahmung zur Wirklichkeit*, Köln, 1970, S. 91
- <sup>5</sup> *Bibl. Konstruktivismus und Produktionskunst*, 8
- <sup>6</sup> L. M. Chlebnikov, V. I. Lenin i A. V. Lunaĉarskij, M., 1971, S. 715
- <sup>7</sup> V. A. Lunaĉarskij, *Die Kunst und die Revolution*, Dresden, 1962, S. 156ff.
- <sup>8</sup> S. Tret'jakov, LEF und NEP, in: *Die Arbeit des Schriftstellers*, Hamburg, 1972, S. 15–17
- <sup>9</sup> J. Td. (Tugendchol'd), *Diskussionnaja vystavka* (Diskussionsausstellung), *Izvestija*, 31. 5. 1924, zit. n. *Bibl. OST*, 87, S. 32
- <sup>10</sup> A. Lunaĉarskij, *Deutsche Kunstausstellung, Prožektor (Scheinwerfer)*, 1924, Nr. 20, zit. n., *Bibl. Allgemein*, 43, S. 99
- <sup>11</sup> A. Lunaĉarskij, *Ausstellung revolutionärer Kunst des Westens*, *Pravda*, 1926, Nr. 128, zit. n., *Bibl. Allgemein*, 43, S. 107
- <sup>12</sup> W. Hofmann, *Von der Nachahmung zur Wirklichkeit*, Köln, 1970, S. 14
- <sup>13</sup> A. V. Lunaĉarskij, *Die Revolution und die Kunst*, Dresden, 1962, S. 156ff.
- <sup>14</sup> *Offener Brief an die Redaktion, Iskusstvo v massy* (Kunst in die Massen), 1929, Nr. 3–4, S. 41
- <sup>15</sup> S. Tret'jakov, in: *Bibl. Politisierung des Futurismus*, 42, S. 67
- <sup>16</sup> S. Tret'jakov, in: *Bibl. Politisierung des Futurismus*, 42, S. 68
- <sup>17</sup> F. Mierau, in: *Bibl. Politisierung des Futurismus*, 42, S. 57
- <sup>18</sup> J. Stalin, *Rede auf der 1. Unionsberatung der Stachanowleute am 17. 11. 1935*, in: *G. W.* 14, S. 38
- <sup>19</sup> O. Negt, A. Deborin/N. Bucharin, *Kontroversen über dialektischen und mechanistischen Materialismus*, Frankfurt, 1969, S. 42
- <sup>20</sup> R. Kaufmann, A. Dejneka, *Iskusstvo*, M., 1936, Nr. 3