



SOWJETISCHE MALEREI DER GEGENWART

Sächsische

37 4°

124

Landesbibl.

SOWJETISCHE MALEREI DER GEGENWART

VEB E. A. SEEMANN VERLAG • LEIPZIG 1962



INGE WEINKE
✓
SOWJETISCHE MALEREI
DER GEGENWART

Sächsische
Landesbibliothek
1 & FEB. 1963
Dresden

P

In der historisch sehr kurzen Zeitspanne von vier Jahrzehnten wurden die Künste in der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken zu einer überaus wichtigen und ausschließlichen Angelegenheit des ganzen Volkes.

Das Kainsmal der Klassengesellschaft, die Entäußerung der Arbeit, ihre Reduzierung auf den Erwerb der Mittel zur Befriedigung primitivster menschlicher Bedürfnisse für die Mehrheit aller tätigen Individuen, wurde durch die proletarische Revolution in diesem Lande als dem ersten der Welt ausgelöscht. In der sozialistischen Gemeinschaft sind die der befreiten, schöpferischen Arbeit des Menschen adäquaten Erlebnisse, Wünsche, Bestrebungen und Erkenntnisse der Ausdruck einer neuen, humanistischen Ethik, die allen Erscheinungen ihrer neuen Kultur zugrunde liegt.

In der bildenden Kunst der Sowjetvölker ist jene „durch Bildung und Wissen entwickelte Menschenliebe“, wie sie schon der revolutionäre Demokrat Belinski von den humanistischen Künstlern Rußlands im 19. Jahrhundert forderte, eine Gesetzmäßigkeit der realistischen Interpretation der Wirklichkeit.

Die sowjetischen Künstler haben eine tiefe, ständig sich erhöhende Verantwortung gegenüber ihren Mitmenschen, sie bereichern die Kultur ihres Heimatlandes durch reife, erlebnisvolle, menschenbildende Werke. Ihre gesellschaftliche und individuelle Wirksamkeit ist von einer Breite und Vielfalt, wie sie keinem Maler, Dichter oder Musiker in der bürgerlichen Klassengesellschaft je zuteil werden kann.

Diese neue Volkstümlichkeit kennzeichnet die Besonderheit sozialistischer Kunst und bestimmt ihre Perspektive.

Die Kulturrevolution in der Deutschen Demokratischen Republik, die aufrichtige Freundschaft zu den Völkern der Sowjetunion verringert mehr und mehr die Zahl derer, die in der sozialistischen Kunst sensationelle Formenexperimente, Rätsel aufgebende Produkte künstlerischer „Eingebung“ vermissen.

Ernst Fischer, der österreichische Kunsthistoriker und Kommunist, schrieb in seiner Broschüre ‚Von der Notwendigkeit der Kunst‘: „Aber auch in unzulänglichen, zu Kritik herausfordernden Produkten (und nicht nur in Meisterwerken sozialistischer Kunst) geht es um etwas, das wichtiger ist als die Wirkung, die viele artistisch gelungenere Produkte der kapitalistischen Welt hervorrufen. Es geht darum, die gesellschaftliche Funktion der Kunst als Bewältigung der Wirklichkeit, als Mittel nicht nur der Unterhaltung, sondern der Erziehung wiederherzustellen. Das mag nach der in der spätbürgerlichen Welt so verachteten ‚Aufklärung‘ schmecken – aber wir leugnen nicht, daß für uns der Mensch mehr ist als ein Bündel von Instinkten, Trieben und Träumen, daß er ein vernünftig denkendes Wesen ist und daß wir eine wesentliche Aufgabe der Kunst darin sehen, ihn aufzuklären, ihm die Wirklichkeit aufzuhellen, ihn zu ihrer Veränderung zu ermutigen. In der Periode des Übergangs vom

Sozialismus zum Kommunismus ist dies sogar die entscheidende, wenn auch nicht einzige Aufgabe der Kunst.“¹

Die sowjetische Kunst interpretiert das Sich-Vervollkommen des einzelnen in der sozialistischen Gemeinschaft, ihr wurde der schöpferische Humanismus im Dienste der Befreiung des Menschen von Ausbeutung und Unterdrückung zum Gesetz.

Die Besonderheiten dieser neuen Qualität in den Beziehungen der Menschen untereinander können nicht durch „einen“ künstlerischen „Stil“ erfaßt werden. Sie erfordern die Methode einer realistischen Interpretation, die der Breite und Vielfalt sozialistischer Lebenshaltung und -entwicklung gerecht zu werden vermag. Diese Methode des sozialistischen Realismus ist dem humanistischen Erbe der Geschichte der Menschheit verpflichtet, sie ebnet den Weg der umfassenden Vermenschlichung der Kunst.

Die Geschichte der Völker der Erde beweist, daß diese humanistische Grundhaltung der Künstler immer dann vordergründig und bestimmend wurde, wenn die Menschen sich ihrer Stärke und Würde in der Durchdringung und Bewältigung der sie umgebenden Wirklichkeit bewußt wurden und die Kunst dieser schöpferischen Schönheit mit der Ehrfurcht vor dem objektiv Gültigen und Zukunftsweisenden Gestalt verlieh.

Ein Abweichen von der Wahrheit des gesellschaftlichen Lebens hat die Künste in den absteigenden Epochen der Menschheitskultur dem Volk, der Mehrheit der tätigen und materielle Werte schaffenden Schichten der Gesellschaft entfremdet.

Wohin diese Entfremdung in der Klassengesellschaft führte, wird durch die Zeugnisse der bürgerlichen Moderne der Gegenwart dokumentiert.

Schon in den ersten Jahren nach der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution in Rußland mußten diese kubistischen, konstruktivistischen und abstrakten Experimente als ganz und gar unbrauchbar und menschenfeindlich zurückgewiesen werden. Wie die Bauern das Alphabet, lernten die noch in der bürgerlichen Gesellschaft erzogenen Künstler die Sprache der Realität in der Kunst, sie lernten, sich verständlich zu machen, ihre Gedanken, Gefühle und Empfindungen den Menschen mitzuteilen, sie wurden zu Freunden und Mitkämpfern der Arbeiter und Bauern, die ihre Heimat, das rückständige Agrarland, in erstaunlich kurzer Zeit zu einem großen Industriezentrum machten, weil sie die Freiheit besaßen. Mit ihren Bildern erzählten die Künstler von den Ereignissen der Revolution, vom Leben der Rotgardisten, der Bolschewiki in den Reihen der Arbeiterklasse, die zum Vorbild für alle wurden, sie zeigten den Kampf um das bessere Leben, die Erfolge und die Überwindung des Schwersen.

Die sowjetische Kunst hatte entscheidenden Anteil an der Höherformung der Bewußtheit und historischen Einsicht der Menschen ihres Volkes, und Werke, wie wir sie von Brodski, Jakowlew, Maljutin und vielen anderen kennen, haben in ihrer verständlichen, einfachen Sprache dazu beigetragen, daß jene Bauern und Lohnarbeiter, die noch vor vier Jahrzehnten weder lesen noch schreiben konnten, heute schon Menschen aus ihrer Mitte in den kosmischen Raum zu entsenden vermögen und der Welt das Programm der kommunistischen Ordnung in ihrem Lande vorlegen.

Darum hat innerhalb dieser Neuorientierung auf die Zukunft und der konzentrierten, souveränen Einschätzung der revolutionären Vergangenheit das erzählende und detailreiche Bild in der sowjetischen Malerei die Bedeutung, die ihm zukommt. Die Methoden seiner Gestaltung werden nicht einfach verworfen, negiert, sondern sie sind Nährboden für neue, interessante Schöpfungen sozialistischer Künstler.

Zu den Malern, die in dieser Tradition des Detailreichen und Beschreibenden eingebunden sind, zählt auch Wladimir Serow. Sein Bild „Dekret über den Grund und Boden“ greift im Thema zurück in die Zeit unmittelbar nach der Revolution, in der die ersten Maßnahmen der Sowjetregierung den armen landlosen Bauern galten und jahrhundertelanger Knechtschaft und Abhängigkeit von Gutsbesitzern und Kulaken ein Ende bereiteten. In das hungernde und frierende Dorf kommt ein Bote der Partei der Bolschewiki mit dem Dokument, das den Bauern eigenen Grund und Boden zusichert. Hinter einem der kleinen Holzhäuser hören die Männer des Dorfes dem Vorlesenden zu. Nachdenklich und zweifelnd die Alten, neugierig die Jüngeren. Das Bild hat eine große Fülle von Details und ist auf einer sehr engen Farbskala, auf wenige verwandte

Tafel 1



Abb. 1 Mironenko, „Auf dem Kolchosfeld“, Aquarell, 60 × 45 cm

Ockertöne aufgebaut. Es ist kein Meisterwerk, aber die Kolchosbauern, die sich in der Gegenwart komplizierter technischer Großgeräte zur Einbringung ihrer gemeinsamen Ernte bedienen, die ein gesichertes und durch keine materielle Not erschwertes Dasein führen, die gemeinsame Besitzer großer und ertragreicher Felder sind, werden dennoch vor einem solchen Bild die Kämpfe und Entbehrungen ihrer Väter neu empfinden, sie werden sich mit dieser Vergangenheit identifizieren und die Gegenwart darum bewußter erleben, das Zukünftige, die kommunistische Gemeinschaft der Sowjetvölker, mit Intensität und Freude verwirklichen. Das Aquarell des Grafikers Mironenko (Abb. 1) ist der Schwere und Erdgebundenheit in der Malerei von Serow entgegengesetzt. Es zeigt die Schönheit der Arbeit des Menschen, die durch eine hochentwickelte Technik erleichtert ist, als neuen Inhalt der Gegenwart.

Die Reproduktion des Gemäldes von Serow, wie auch alle übrigen Beispiele sowjetischer Malerei und Grafik in dieser Mappe, sind einer Ausstellung sowjetischer Kunst in der DDR am Jahresende 1959 entnommen. Ihre Anzahl und auch ihre Zusammenstellung bietet durchaus keinen sehr umfassenden Eindruck von der vielschichtigen Problematik sowjetischer Gegenwartskunst. Die Publikation entstand aus dem Bestreben heraus, weitere Beispiele aus dem Kunstschaffen der Völker der Sowjetunion breiten Kreisen unserer Bevölkerung zugänglich zu machen.

Ein sehr eindrucksvolles historisches Gemälde ist das „Spalier auf der ganzen Strecke“, das der zweiundsechzigjährige Jaroslaw Nikolajew im Jahre 1957 vollendete. Es schildert mit großem Einfühlungsvermögen die starke Anteilnahme sowjetischer Bauern und Arbeiter am Tode Lenins. Es ist trotz seiner fast dokumentarischen Genauigkeit der Wiedergabe der Situation weit mehr als eine bloße Rekonstruktion des Ereignisses. In gut durchdachter kompositioneller Ordnung gibt es dem Betrachter eine konkrete Vorstellung des Geschehens. Die Linien- und Bewegungsführung des Bildes richtet sich auf den am Horizont auftauchenden Zug mit der Bahre des großen Führers der proletarischen Revolution. Die herbeigeeilten Menschen sammeln sich an den diagonal in die Bildmitte hineinführenden Schienen. Leuchtend rote Banner sind schon nach vorn geneigt, um sich vor dem Toten zu senken. Die konzentrierte Übereinstimmung von Mimik und Gestik unter den Trauernden ist ohne Zufälligkeiten. Im Vordergrund spiegeln die Gesichtszüge der Menschen die unterschiedliche Bewußtheit in der Reaktion auf das Geschehen wider, geben aber zugleich auch einen tiefen Eindruck von der sittlichen Gebundenheit an den unersetzlichen Verlust. Fassungsloses Erstarren und grenzenlose, fast verzweifelte Trauer finden ihren Höhepunkt und ihre Überwindung in der aufrechten Gefaßtheit, die Nikolajew vor allem dem vorn rechts zwischen den Schienen stehenden Bauern verleiht. Überwindung der lähmenden Trauer ist in den farbigen Stimmungswerten des Gemäldes auch das leuchtende Rot der mit dem schwarzen Flor geschmückten Fahnen der Arbeiterklasse, ist das zarte Grün der durch die Schneedecke dringenden Gräser, die den Frühling ankündigen. Ockertöne bezeichnen als farbige Nahwerte den Vordergrund, und violette Klänge in der Kleidung und den Gesichtern der Menschen, am Himmel und in der herannahenden Lokomotive leiten über zu den tiefdunklen Bändern des Trauerflors. Das Geschehen ist zum Symbol erhoben durch die tiefe künstlerische Verallgemeinerung.

„Habet homo rationem et manum“ — „Der Mensch hat Vernunft und Hand“², so formulierte Thomas von Aquino den Sinn menschlicher Schöpferkraft. Das Gemälde von Nikolajew ist jene durch Vernunft und Hand verwirklichte Erkenntnis des Künstlers, ist die ethisch-künstlerische Existenz seiner Gefühle und Gedanken. Kein noch so geschicktes Foto des Vorganges wäre darum von dieser Wirksamkeit.

Neben dem historischen Genre und den vielen künstlerisch gestalteten Szenen und Handlungen aus dem Leben der sozialistischen Gemeinschaft der Sowjetvölker, neben dem Porträt und den Bildern aus der sozialistischen Produktion gibt es unzählige Beispiele sehr schöner Landschaftsdarstellungen und Stilleben.

Immer zahlreicher werden in der sowjetischen Malerei die Zeugnisse von der Schönheit des Lebens in der sozialistischen Heimat, von den Konflikten und Beziehungen der Menschen untereinander, zu ihrer Umwelt, zur Natur und zur Arbeit.

Dem klaren und optimistischen Weltbild entspricht in dieser Entwicklungsetappe der sowjetischen Kunst die eindeutige, faßliche Aussage, die in der künstlerischen Verallgemeinerung

Tafel 2

weder übertriebene Einengung noch willkürliche Deformierung der Realität duldet. Dient sie doch der Erkenntnis dieser Wirklichkeit und nicht ihrer Mystifizierung oder Verneinung.

Das Erbe der sowjetischen Realisten Petrow-Wodkin, Joganson, S. W. und A. M. Gerassimow, Grizai, Deineka, Plastow, Nesterow, Serow, Nikolajew, Melbarzdis und vieler anderer fand seine Fortsetzung in den Schöpfungen der jüngeren Generation. Zu ihr gehören unter anderen der Leningrader Andrej Mylnikow, der Moskauer Wladimir Gawrilow, Nikolai Kusnezow und Nikolai Ponomarjow. Ihnen ermöglichte es die Summe der Erfahrungen und Kenntnisse der Älteren, neue Mittel der realistischen Gestaltung zu finden und ihre künstlerische Qualität höherzuformen.

Die konsequente Parteilichkeit und künstlerische wie auch moralische Verantwortlichkeit gegenüber dem eigenen Volk, sorgsam Naturstudium und solide Beherrschung der technischen Mittel sind — ebenso wie bei ihren Lehrern und Vorbildern — die Eckpfeiler ihrer schöpferischen Produktivität.

Andrej Mylnikow — wie viele seiner Kollegen hat er eine sehr gründliche Ausbildung an der Kunsthochschule genossen — ist eigentlich der monumentalen Form verschrieben. Er schuf große, symbolhafte Mosaiken für die Untergrundbahn in seiner Heimatstadt. Ihr Inhalt sind die Freude und die Befriedigung, die der Mensch durch die freie Arbeit erfährt. Mylnikow studierte alte ravenatische Mosaiken und nahm die Schönheit der Monumentalkunst vergangener Epochen in sich auf. Sein großes Tafelbild „Schwur der baltischen Matrosen“ entstand im Jahre 1946 und kündigt von der überwindenden Kraft sowjetischer Patrioten im Großen Vaterländischen Kriege. Das Bild ist überschaubar in der Komposition und treffsicher in der farbigen Bestimmung der Objekte. Von der Ausstellung in der DDR bekannt ist das großformatige Gemälde der Idee der Verbrüderung aller Menschen untereinander, das den Titel „Erwachen“ trägt. In eindringlichem Pathos manifestiert es den festen Willen aller friedliebenden Menschen der Erde, Rassenhaß und Unterdrückung in der Vereinigung und im gemeinsamen Kampf zu überwinden.

Die Porträt- und Landschaftsstudien Mylnikows tragen einen geschlossenen und harmonisch-optimistischen Charakter. Nicht selten sind sie Vorbereitung und Stoff für größere Vorhaben des Künstlers.

Gern beschäftigt sich Andrej Mylnikow mit der Anmut, der Verspieltheit und dem ungeduldigen Ernst der Versunkenheit in die Gegenwart, wie sie im Wesen der Kinder vielmals zutage treten. Da ist das in sehr festgefügtten Formen und satten Farben gemalte Porträt der lernenden kleinen Chinesin, das den Betrachter durch seine Hingebung und Vertieftheit fesselt. Ferner das Töchterchen im Atelier, das sich ein wenig ungeduldig und verträumt, aber ergeben und gehorsam vom Vater malen läßt — und schließlich die gleiche Verotschka im Landhaus, die still und ruhig am hellen sonnigen Fenster sitzt, ernsthaft vor sich hinblickt, wie besorgt darum, die erbetene Haltung so lange wie möglich zu bewahren. Das Bild verrät die innige Liebe des Künstlers zu seinem Kind, die sich deutlich von der manchmal etwas herablassenden Verniedlichung in Werken dieser Thematik beispielsweise der Münchner und Düsseldorfer Schule aus der bürgerlichen Genremalerei unterscheidet. Eher erinnert es an die Zartheit und Reinheit der Kinderbildnisse Philipp Otto Runge, Repins, Serows, an die Kinder im „Haus an der Sonne“ des Schweden Carl Larsson, an die echte Anteilnahme am Wesen des Kindlichen in Werken von Otto Dix und an die Tiefe der Empfindung und des Gefühls gegenüber diesen kleinen Menschen, die wir aus den schönen Kinderbildnissen der finnischen Malerin Helena Schjerfbeck kennen.

Die scheinbare Mühelosigkeit im Einsatz der handwerklichen Mittel verleiht den Bildern Mylnikows den Reiz des souverän Gekonnten. Dabei unterliegt der Künstler in gar keiner Weise den Verlockungen des Artistischen und der Routine. In allen seinen Werken findet sich der Ernst des Suchens und der schöpferischen Bewältigung.

Nikolai Ponomarjow, ein Moskauer Künstler, zeigte der deutschen Öffentlichkeit vorwiegend grafische Werke, darunter schöne Aquarelle. Seine Arbeit „Junge vietnamesische Hausfrauen im Gespräch“ (Abb. 2) entstammt einem Zyklus, den er von einer Reise durch Nordvietnam mitbrachte und ist eine der bewußt und sicher gewählten Situationen aus dem Leben des viet-

Tafel 3



Abb. 2 Nikolai Ponomarev, geb. 1918, „Junge Hausfrauen im Gespräch“ aus dem Zyklus „Nordvietnam“
1957, Gouache, Pastell, 74×52 cm

namesischen Volkes. Die beiden zierlichen Frauengestalten stehen im Gegenlicht auf der Straße und plaudern miteinander. Ihre Umrisse werden von den Strahlen der Sonne betont und zugleich eingebunden in die Umgebung. Die Atmosphäre ist heiter und leicht, aber keineswegs belanglos. Das um seine Freiheit ringende Volk Nordvietnams fand in dem sowjetischen Künstler einen Freund und Interpreten seiner Lebensbehauptung und nationalen Gleichberechtigung unter den Völkern der Erde.

Immer neue Namen von sowjetischen Künstlern repräsentieren auch die Vielfaltigkeit und Schönheit sowjetischer Landschaftsmalerei. Der Lette Nikolai Kusnezow schuf das Gemälde

Tafel 4

„Im Depot“. Es gibt einen Eindruck von der Betriebsamkeit und dem Verkehr in einem Eisenbahndepot, von dem durch zahllose Geräusche und Bewegungen durchdrungenen Geschehen auf einem Güterbahnhof, dem unaufhörlichen Wechsel in Ankunft und Abfahrt der Züge. Orientierung in diesem Netz von Schienen, Verkehrsampeln, Schaltzentralen und Verwaltungsgebäuden geben die beiden vorderen Lokomotiven. Durch Dampf Wolken, Dächer, Züge und Lichtmasten hindurch sucht der Betrachter vergeblich nach einem Blickpunkt, und die komplizierte Situation war wohl auch für den Künstler schwer zu durchdringen. Bemerkenswert ist die sonnige und lebendige Stimmung dieser Industrielandschaft, die die Bildaussage sehr entschieden bestimmt. Farbige Akzente, wie die frischen Rottöne an den Lokomotiven – und Tonwerte, wie die feinen Nuancen von Blau, Grau und Weiß im Mittel- und Hintergrund, in den Häusern und im Himmel, drücken dem Gemälde den Stempel malerischer Qualität auf.

Tafel 5

Ein weiteres interessantes Beispiel aus der noch verhältnismäßig jungen sozialistischen Kunst Lettlands – es wurde erst im Jahre 1940 autonome Sowjetrepublik – ist das Bild von Karl Melbarzdis „Nach dem Wettstreit“ 1957. Das ist eine herbe und kühle Küstenlandschaft, an deren Ufern ein Eisseglerwettrennen seinen Abschluß fand. Hinter einer von schlanken Birken bewachsenen Landzunge sind die Segler angekommen, der Erfolg ist entschieden, aber in der Bewegung der Boote scheint noch die Spannung des ausgetragenen Kampfes nachzuklingen. Das violett leuchtende Rot der untergehenden Sonne bringt die Ruhe des heranziehenden Abends in das Bild. Beide Momente sind kompositorisch eingebunden durch die Rhythmik der vertikalen und horizontalen Bildelemente. Die geraden und schlanken Stämme der Birken korrespondieren mit den Masten der Segelboote und die breiten ruhigen Waagerechten des Ufers vorn und im Mittelgrund geben den bunten Jachten ein ausgleichendes Gegengewicht. Über allem ist die zarte, von weißen Wölkchen bedeckte Bläue des Winterhimmels. Ihrer feinen, flockigen Struktur entspricht das lockere Gezweig der Bäume, das einen Übergang schafft zu der Festigkeit ihrer Stämme und zu dem hartgefrorenen Erdboden. In malerischer Intensität wird der Inhalt des Bildes, die Freude an der Natur und am Sport, überzeugend zum Ausdruck gebracht.

Tafel 6

Valdis Kalnroze-Rozenberg schuf die schöne Flußlandschaft „Daugava“ 1958, ein modernes, dem Zeitgefühl des Gegenwärtigen entsprechendes Stadtexterieur von Riga, der Hauptstadt der lettischen SSR. Über den Fluß hinweg sieht der Betrachter die sauberen, hellen Fassaden der Häuser am gegenüberliegenden Ufer. Vom Wind zerfegte Wolkenfetzen spiegeln sich in der Daugava (Düna) und werfen ihre Schatten auf die sonnenbeleuchteten Gebäude. Spitze, weiße Segel weisen vom Fluß wie Pfeile auf die Stadt. Ihre aufwärtsstrebende Bewegung wird von den Türmen und Schornsteinen der Stadt im Hintergrund aufgenommen und fortgesetzt. Sie bieten eine Orientierung in dem sonst bewegten, kühn und freimütig geordneten Formenbestand des Bildes. Der differenzierten dominanten Blau-Weiß-Skala sind sparsam und blickführend die Akzente von Gelb, Grün, Rot und Ocker beigelegt. Diese Farbigkeit ist typisch für die besondere Atmosphäre einer Stadt in Küstennähe, die, ohne unmittelbar am offenen Meer zu liegen, doch die helle, luftige, auf einer lichten Reihe grauer und weißer Töne sich gründende Lichtreflexion der Küstenstädte hat.

Darin unterscheidet sich die lettische Flußlandschaft von den ausgesprochenen Binnenlandschaften an fließenden Gewässern, wie wir sie aus den Dresdner Bildern von Bernhard Kretschmar und auch von den sowjetischen Landschaftsmalern Romadin, Nisski, Feoklistow, Grizai und anderen kennen.

11

Diese Beispiele aus der lettischen sozialistischen Kunst mögen zeigen, wie in diesem Land, das

noch vor zwei Jahrzehnten unbedeutendes Vasallenanhängsel von Deutschland und Finnland war, eine eigenständige, nationale Malerei im Wachsen begriffen ist, deren Qualität dem humanistischen Lebensgefühl einer befreiten Nation, die der großen Völkerfamilie der Sowjetunion angehört, zu entsprechen vermag.

Auch das Stilleben mit Zitrone von Nikolai Breiksch vertieft diesen Eindruck von der Vielfalt und Variationsbreite lettischer Malerei. Die proletarische Revolution gab diesem Genre der bildenden Kunst umfassende Wirkungsmöglichkeit und volle Gültigkeit für das Leben der Menschen. Der Reiz der einfachen Gegenstände des Alltags, der gewohnten Umgebung wurde schon sehr früh von Pjotr Kotschalowski in seinen Stilleben eingefangen, die von einer neuen Wertung der Dinge durch die sozialistische Beziehung der Menschen untereinander sprechen. Sicherlich hat sich Kotschalowski während seines Pariser Studienaufenthaltes vor der Oktoberrevolution an den Kleinodien holländischer Stillebenmalerei geschult. Auch seine Bilder haben etwas Festliches und andächtig Feiertägliches. Aber sehr deutlich spürbar sind sie nicht mehr von dem bürgerlichen Besitzerstolz weniger Menschen durchdrungen, haben sie nicht mehr den brillanten Schimmer sorgfältig zusammengestellter Dinge aus kostbarem Material, dessen Stofflichkeit in ihrer präzisen, optischen Überhöhung äußerlichen Effekts den materiellen Reichtum der Händler und Kaufleute naiv symbolisiert. Die sowjetischen Stilleben können nicht Attribute angehäuften Besitzes sein, sondern zeugen von der erfüllten Sehnsucht der breiten Schichten des Volkes nach den Gütern des Lebens, die bis zur Befreiung nur wenigen Menschen Selbstverständlichkeit waren. Ihr Inhalt ist das Brot, sind die Früchte der Erde und der Arbeit, schöne Pflanzen und Stoffe, die dem Menschen Zufriedenheit, Selbstsicherheit und Optimismus geben.

In dem Gemälde von Nikolai Breiksch zeigt sich eine andere Seite der Beziehung des neuen Menschen zu den Gegenständen des alltäglichen, häuslichen Lebens. Diese Beziehung ist weniger feiertäglich, sie ist eine einfache, unkomplizierte Wertung des Errungenen und schon Gewohnten. Scheinen die Teller und Krüge auf dem anspruchslosen Holztisch zunächst fast unbedeutend und ohne Reiz, so haben sie doch bei einer Vertiefung in das Bild die Wärme und Geborgenheit eines geordneten und regelmäßigen Lebens. Ein Vergleich mit den Kartoffelesern des frühen van Gogh drängt sich auf, in denen die Einfachheit Armut und Hunger bedeutet und wo die Menschen in ihrem Elend fast ebenso wesenlos und notdürftig materiell sind wie die Nahrung, die sie verzehren, sie selbst „Stilleben“ wurden in der furchtbaren, anklagenden Vergegenständlichung ihres Menschseins. Wie anders ist die Schlichtheit in dem Stilleben von Breiksch, auf dem der Mensch nicht sichtbar, aber doch beherrschend, belebend spürbar wird. Das ist Überwindung der Not und der Entbehrung, selbstverständliche Befriedigung der täglichen Bedürfnisse.

Die Farbgebung des Stillebens mit Zitrone ist auf einer tonwertigen Blau-Orange-Skala aufgebaut. Es sind nirgendwo starke Akzente, wohl aber klare und reine Töne, wie im Weiß der Serviette, im Gelb der Zitrone und im zarten durchsichtigen Blau des Wasserkruges. Die Komposition geht aus vom alltäglich beobachteten Zusammenhang der Dinge und Menschen — sie interpretiert die Ordnung des häuslichen Lebens, ohne anzuordnen. Das ist eine Veränderung des Gehalts der Stillebenmalerei in der sozialistischen Kunst. Sie überwand die muffigen Auswüchse des im bürgerlichen Naturalismus verherrlichten Besitzerstolzes ebenso wie die groteske und asketische Distanz von den materiellen Gütern des Lebens in der spätbürgerlichen Moderne, die aus der Not eine Tugend machte und darauf ein fragwürdiges Gedankengebäude philosophischer und ethisch-ästhetischer Reflexionen, Theorien errichtete, das die Lösung der Kunst vom Gegenständlichen, Sichtbaren zu rechtfertigen sucht. Wir wissen, welche Nuancen der Ausweglosigkeit in der westeuropäischen Moderne einander ständig ablösen, weil die von Geldgier, Heuchelei, Lüge und Armut durchsetzte Wirklichkeit der imperialistischen Ordnung der Gesellschaft der Künstlersehnsucht beispielsweise eines Cezanne von der Harmonie der Dinge kein reales Äquivalent zu bieten vermochte.

In den Stilleben dieses französischen Meisters verehren wir die malerische Schönheit und harmonische Ordnung, wir verstehen die Sehnsucht des Künstlers nach der Durchdringung alles Menschlichen und Naturhaften mit seinen sichtbaren Formen, seine Mühe um die voll-

Tafel 7

endete künstlerische Gestalt. Aber er lebte in einer widerspruchsvollen Zeit und der Unordnung der Klassengesellschaft, der er die Ordnung seiner Kunst entgegenstellen wollte. Darum entstanden hemmende Mechanismen in seiner schöpferischen Kraft, die er selbst mit den Worten ausdrückte: „... Ich nehme überall diese Farbtöne... , ich fixiere sie, bringe sie zu einander, sie bilden Linien, werden Gegenstände, ... ohne daß ich an sie denke.“³

Die Lebens- und Entwicklungsfähigkeit der sozialistischen Kunst besteht im Gegensatz dazu in ihrer Übereinstimmung mit der fortschreitenden Vermenschlichung der Gesellschaft.

In der Sowjetunion vollzieht sich die humanistische Wiedergeburt der Kunst auf dem breiten und festen Fundament einer Vielzahl schöpferisch tätiger Individuen. Sie verwirklicht den Traum aller Humanisten und Künstler vergangener Epochen von der Vereinigung der Schönheit mit der Wahrheit, denn sie wächst auf dem Boden einer Gesellschaft, deren oberste Prinzipien – die Gleichberechtigung aller Menschen untereinander, die befreiende und befriedigende Arbeit, die Verherrlichung des Friedens – in alle Bereiche des geistigen und materiellen Lebens eingedrungen sind. Darum findet auch die Achtung vor dem Menschen in der bewundernden und verehrenden Gestaltung der Schönheit des Frauenaktes durch sowjetische Künstler ihren Ausdruck. Der weibliche Akt ist in den besten Zeugnissen der Geschichte der Kunst vergangener Epochen ein Gleichnis des Schönen und der Daseinsfreude. Es sei erinnert an die gesunde und harmonische Vollkommenheit antiker Plastiken, an die zarten Venusgestalten Tizians und Giorgiones, die Aktdarstellungen Rembrandts, an die Nymphen von Marées, die Badenden von Renoir und Anders Zorn.

Tafel 8 Das Gemälde „Ein warmer Abend“ von Wladimir Gawrilow, einem sehr begabten Moskauer Maler, zeigt zwei junge Frauen am Ufer eines Gewässers, dessen schimmernde Oberfläche von den tiefgrünen Olivtönen der Baumschatten am anderen Ufer und von der spiegelnden Bläue des Abendhimmels zerteilt wird. Fast senkrecht führen die Bohlen eines Laufsteiges vom Vordergrund aus in das Bild hinein und finden ihre Gegenbewegung in einem zweiten, horizontal in das Wasser vorstoßenden Steg. Die grauverwitterten Bretter sind von der dunstigen Wärme des Sommerabends überzogen. Die anmutigen, von körperlichem Behagen durchdrungenen Bewegungen der beiden Frauen beherrschen das Bild und fesseln durch ihre gesunde Schönheit die Aufmerksamkeit des Betrachters. Die vordere ist mit dem Rücken dem Beschauer zugewandt und kauert am Rand des Steges, um ein Kleidungsstück im Wasser zu spülen. Das durchsichtige, gelbweiße Inkarnat ihrer Haut, an Armen und Beinen in helle, violette Nuancen übergehend, findet seine Steigerung in den blendend weißen Wäschestücken. Ihr tiefdunkles, grünschwarzes Haar in seiner satten Farbe ist der Blickfang des Bildes. Er führt direkt auf die zweite, stehende Figur des Mädchens im Mittelgrund hin. Dort wiederholt sich in der unbekümmerten Bewegung und den schmalen, jungmädchenhaften Proportionen die betonende Vertikale des Formats, des Bildausschnittes. Es ist bemerkenswert, daß trotz des sehr begrenzten Raumes eine starke Perspektive in das Bild hineinführt. Das betont die Intimität des Vorganges ebenso wie die freie, natürliche Bindung des Menschen an die Natur. Die entspannende, reine Freude am Dasein, die Gawrilow durch die beiden Frauenakte ausdrückt, ist echte, saubere Bewunderung der natürlichen Schönheit seiner Modelle. Mit souveränem kompositionellem Aufbau und farbiger Sicherheit zwingt der Künstler diesen moralischen Gehalt des Bildes dem Betrachter auf.

Im Jahre 1911 schrieb Clara Zetkin in einem Aufsatz über Kunst und Proletariat: „Das Maschinenzeitalter hat Sklaven aus Eisen und Stahl erstehen lassen, die menschlichen Winken gehorchen. Führen wir diese Sklaven, die heute dem Reichen und der Kultur einer Minderheit dienen, aus dem Privatbesitz in das Eigentum der Gesellschaft über! Dann wird mit der Sicherung des materiellen Lebens und kultureller Entwicklungsmöglichkeit für alle auch die Kunst aus einem Vorrecht verhältnismäßig weniger zu einem Gemeingut für alle. Sie kann nicht mehr herabgewürdigt werden zum leeren Sinnesrausch für grobe Genußmenschen, zur Tändelei für sich langweilende Müßiggänger, zum Narkotikum für weltflüchtige Schwächlinge. Sie wird zum höchsten Ausdruck der schöpferischen Kraft eines Volkes, zum klaren Springquell reinsten Freude und Erhebung, zu einer gewaltigen erzieherischen Macht, die sich am einzelnen und an der Gesamtheit bewährt.“⁴

Das Sowjetvolk hat in der Entwicklung seiner Kunst diesen von Clara Zetkin vorgezeichneten Weg mit Konsequenz und Zielstrebigkeit verfolgt. Alle Beispiele, die wir kennen, sind der beredte Spiegel eines Verwandlungsprozesses, den die Menschen dieses Landes aus der materiellen und geistigen Knechtschaft der bürgerlichen Ordnung im feudalabsolutistischen Gewande des zaristischen Rußland in die welterkennende und -verändernde sozialistische Gemeinschaft von befreiten Individuen in der sozialistischen Ordnung zurückgelegt haben. Noch in unserer Generation wird dieses Volk dem Begriff des Kommunismus auch in seiner Kunst die Verwirklichung der großen Ideen des Menschlichen durch die schöpferische Tat gestaltend hinzufügen.

L I T E R A T U R N A C H W E I S

- 1) Ernst Fischer, Von der Notwendigkeit der Kunst, Fundus Bücher 1, Verlag der Kunst, Dresden, Seite 15
- 2) ebenda, Seite 190
- 3) Werner Hofmann, Zeichen und Gestalt, Die Malerei des 20. Jahrhunderts, Fischer-Bücherei, Frankfurt (Main), Seite 32
- 4) Clara Zetkin, Ausgewählte Reden und Schriften, Band I, Seite 504

Bestell-Nr. 83 FG · 1. Auflage 1962

Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany

VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig

Veröffentlicht unter Lizenznummer 460-350/44/62

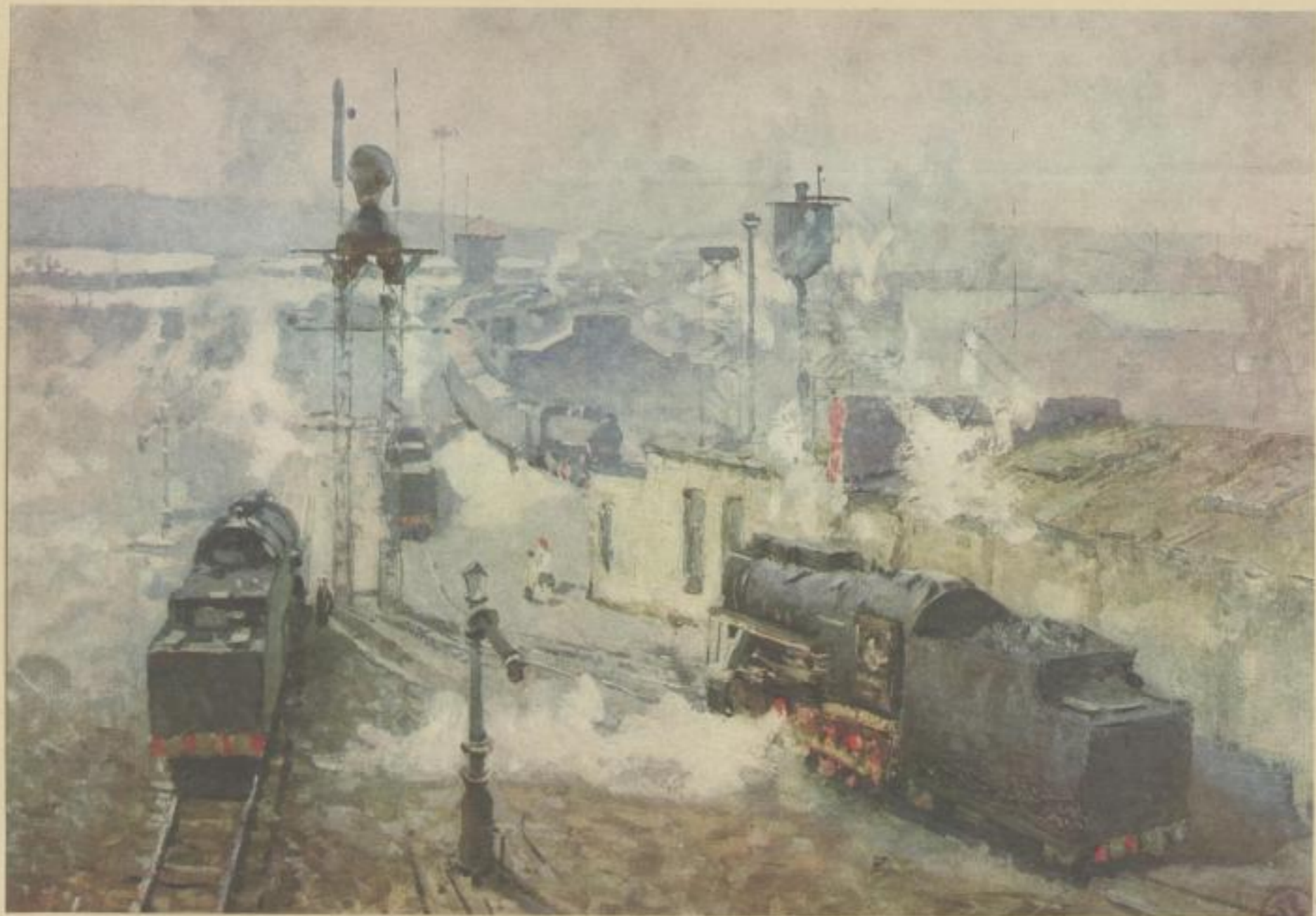
Umschlag- und Titelgestaltung: Günter Junge, Berlin · Gesamtherstellung: Förster & Borries KG, Zwickau (Sachs) III/29/1



L. Böhler
Bibl.







4

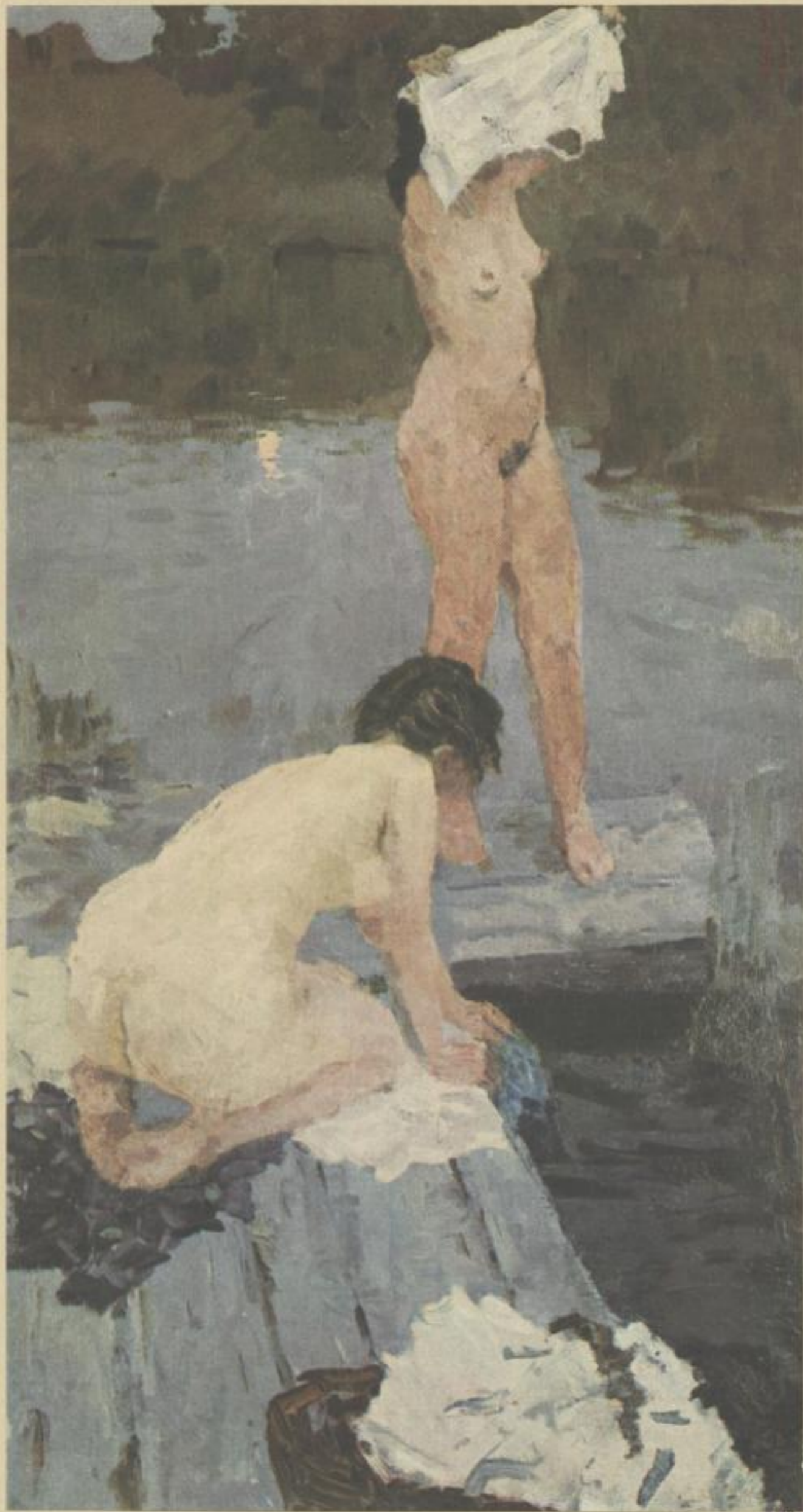


Städt.
Landesbibl.



1881





Turner
Kunstmuseum
Dresden

09 Feb. 1988

Hinweise

Signatur	37. 4° 124	Stok	Mes
RS		Bub	
		AK	Werte
		Titelaufn.	AKB
			he -
FK	7 Malerei		ku
Bio K		B :	
SWK	Malerei (sonstige): d. 20. J. : Bildbände) *		
Sonderstandort	Signum	Ausleiher- vermerk	
		mit fms (L)!	

III/9/280 Jd-G 80/61

37. 4° 124

VERZEICHNIS DER TAFELN

1

Wladimir Serow, geb. 1910
Dekret über den Grund und Boden, 1957, Öl, 108×98 cm

2

Jaroslaw Nikolajew, geb. 1899
Spalier auf der ganzen Strecke, 1957, Öl, 200×352 cm

3

Andrej Mylnikow, geb. 1919
Werotschka im Landhaus, Öl, 100×72 cm

4

Nikolai Kusnezow, geb. 1923
Im Depot, 1957, Öl, 50×70 cm

5

Karl Melbarzdis, geb. 1902
Nach dem Wettstreit, 1957, Öl, 120×200 cm

6

Valdis Kalnroze-Rozenberg, geb. 1894
Daugava, 1958, Öl, 81×100 cm

7

Nikolai Breiksch, geb. 1911
Stilleben mit Zitrone, 1956, Öl, 65×81 cm

8

Wladimir Gawrilow, geb. 1923
Ein warmer Abend, 1957, Öl, 200×100 cm

Abbildungen im Text

1

Wassilij Fedorowitsch Mironenko, geb. 1910
Auf dem Kolchosfeld, Aquarell, 60×45 cm

2

Nikolai Ponomarjow, geb. 1918
Junge Hausfrauen im Gespräch, aus dem Zyklus „Nordvietnam“,
1957, Gouache, Pastell, 74×52 cm

Fotonachweis: Farb- sowie Schwarz-Weiß-Abbildungen von Gerhard Reinhold, Leipzig

