



Bildende Kunst der Sowjetunion

Im Unterschied zu dem im Jahre 1956 in unserem Verlag erschienenen Bildband „Begegnung mit russischer und sowjetischer Kunst“ ist das neue Werk der Autorin Inge Weinke ausschließlich der sowjetischen Malerei gewidmet. Es bietet in 27 auserlesenen Farbproduktionen einen Einblick in das vielseitige gegenwärtige Schaffen sowjetischer Künstler und die Meisterung ihrer neuen Themen, die sich aus der sozialistischen Umgestaltung des Landes ergeben. Die Bilder wurden der Ausstellung „Sowjetische bildende Kunst“ entnommen, die Ende 1958 in Berlin und später in anderen europäischen Hauptstädten gezeigt wurde. Werke der Künstler Abdullajew, Deineka, Romadin, Romas, Jefanow, Ossenjew und anderer werden in Wort und Bild veranschaulicht. Der Autorin ist es gelungen, dem Leser einen Einblick in die Probleme der sowjetischen Kunstgestaltung zu geben und damit das Verständnis für das bei uns noch zu wenig bekannte Gebiet zu wecken.

★ **BILDENDE KUNST**
DER SOWJETUNION

Sächsische

33 4°

978

Landesbibl.



Inge Winke

vi

★ BILDENDE KUNST

DER SOWJETUNION

VEB E. A. Seemann · Kunstverlag · Leipzig

Sächsische
Landesbibliothek
Dresden

1959 III 1565

*verum index sui et falsi
Die Wahrheit beweist sich selbst
und das Falsche!*¹

Der sowjetischen Kunst in unserem Lande als der Verkünderin der revolutionären Wahrheit und der Trägerin der Ideen des kommunistischen Humanismus zu begegnen, ist schon zu einer Tradition geworden. Der Maler des Roten Wedding, Otto Nagel, organisierte im Jahre 1921 die proletarische Künstlerhilfe für die junge Sowjetunion, als sie infolge der imperialistischen Intervention und durch die furchtbare Dürrekatastrophe im Wolgagebiet von der Hungersnot bedroht war, und aus dieser ersten Bindung heraus entwickelte sich ein reger kultureller Austausch. So sahen bereits 1923 deutsche Menschen in Berlin Unter den Linden eine erste Ausstellung sowjetischer Kunst.

Der Ruf Lenins „An Alle“ galt auch dem deutschen Proletariat in seinem Ringen um eine revolutionäre Kunst, und sowjetische Künstler sandten ihre Werke, erfüllt vom Pathos der Großen Sozialistischen Oktoberrevolution: sie bezeugten damit der kämpfenden deutschen Arbeiterklasse ihre enge Verbundenheit, der diese Begegnung mit der streitbaren Kunst des siegreichen sowjetischen Proletariats Halt und Zuversicht gab.

Hans Grundig schrieb über die sowjetische Abteilung der großen internationalen Kunstausstellung im Jahre 1926 in Dresden: „Das erste Mal, daß ich überhaupt sowjetische Kunst gesehen habe. . . . und besonders war es eine Lokomotivwerkstatt, die unser Interesse geradezu herausforderte. Ja, das war eine sowjetische Lokomotive, und gleichnishaft erschien uns, daß sie mit ihrer breiten, gewaltigen Brust den Zug der bisher geknechteten Menschheit aus dem Sumpf in die freie und befreite Erde fuhr.“²

In diesen Jahren brachte auch Heinrich Vogeler von seiner Reise in die Sowjetunion Plakate aus der Zeit des Bürgerkrieges nach Berlin. In seinen „Erinnerungen“ heißt es dazu: „Diese Plakate gaben einen tiefen Einblick in alle schweren Sorgen und in die befreiende Tat, in die Gedankenwelt der Arbeiter und Bauern, die ihre Fesseln gesprengt hatten.“³

Am Ende der 20er Jahre begann sich die gewaltsame Unterbrechung dieser kulturellen Beziehungen zu den Völkern der Sowjetunion durch die faschistische Demagogie am Horizont des deutschen Kunstlebens abzuzeichnen. 1932 bedrohten randalierende Provokateure die große internationale Ausstellung „Frauen in Not“, die in Berlin stattfand.

In dieser großartigen Schau demokratischer und revolutionärer Kunst war eine beachtliche Reihe sowjetischer Werke enthalten. Hier fand noch einmal der dichte Zusammenschluß aller künst-

lerischen Kräfte seinen Ausdruck, denen die revolutionäre Wahrheit Antrieb oder Stoßkraft ihres Schaffens geworden war.

Berliner Arbeiter, Angehörige des Bundes „Rote Frontkämpfer“, stellten sich schützend vor diese Kunst, sie verteidigten in ihr die Ideen des Humanismus gegen die Barbarei, sie behüteten den sozialistischen Gehalt einer Kunst, die mehr und mehr zu ihrem Eigentum wurde.

Hitler ante portas – das brachte auch eine scharfe Trennung der weltanschaulichen Grundhaltung deutscher Geistesschaffender und Künstler. Viele von ihnen schritten weiter gedankenlos in den Fußtapfen der bürgerlichen Salonkunst, um nicht selten in das Gefolge der braunen Kunstapologeten zu geraten. Jedoch wuchsen unter den fortschrittlichen Kulturschaffenden in dieser Zeit die Sympathien für das revolutionäre Sowjetvolk und förderten damit die Verbreitung und Verteidigung der Wahrheit über das erste sozialistische Land der Erde. John Heartfield, der mit seinen wirkungsvollen Fotomontagen einer der künstlerischen Repräsentanten des antifaschistischen Widerstandes wurde, warnte in seiner eindringlichen und aufrüttelnden künstlerischen Sprache vor der drohenden Kriegsgefahr, vor dem niederträchtigen Überfall auf das sowjetische Volk, denn nicht nur in ihrem kaltblütigen Vernichtungswillen gegenüber allem, was die große Revolution im Jahre 1917 an hoher menschlicher Würde und Schöpferkraft hervorbrachte, sondern auch in der primitiv-brutalen Diffamierung ihres Geistes und ihrer Ideen kannte der deutsche Faschismus keine Grenzen.

Aber ebenso, wie dieser Eroberungskrieg an der Unüberwindlichkeit der Erstürmer des Winterpalais scheitern mußte, werden alle Verleumdungen und Entstellungen der sowjetischen Kultur und Kunst an der ihr innewohnenden Wahrhaftigkeit abgleiten müssen.

„verum index sui et falsi“ sei auch einem westdeutschen Kunsthistoriker wie Werner Haftmann entgegengehalten, wenn er die sowjetische Kunst und ebenso das Schaffen unserer sozialistischen Künstler in einem Atemzug mit den Machwerken faschistischer Unkultur zu nennen wagt. Wenn er dieser Kunst darüber hinaus jede Existenzberechtigung glaubt absprechen zu müssen, so begibt er sich damit auf eine sehr niedrige Stufe geistiger Erkenntnisfähigkeit, die den Aufwand nicht lohnt, sich mit ihr auseinanderzusetzen. Es sei diesen „Verteidigern abendländischer Kultur“, hinter deren Ästhetizismus faschistische Revanchegeier verborgen ist, ein Wort Romain Rollands in Erinnerung gebracht: „... Was ich an der Sowjetunion liebe, ist, daß sie im Gegensatz zum Götzendienst des ‚L’art pour l’art‘, zum eitlen und kindischen, ästhetischen Narzißmus des Westens, der sich in der andächtigen Betrachtung des Spiegelbildes seiner faden und geschminkten Schönheit erschöpft, ohne den Sturmwind der Weite, dem Leben der Welt, ihren Nöten und Kämpfen Eintritt zu gewähren, ... was ich an ihr liebe, ist, daß sie ... zugleich Kunst und Aktion ist.“⁴

Die dialektische Einheit von Idee und Handlung, von der die wesentlichen Züge sozialistischer Kultur bestimmt werden, zeigt sich gerade in der menschlichen Würde des sowjetischen Kunstlebens, in seinem Ringen um die Gestaltung der besonderen Züge, von der die kommunistische Moral in ihrer Verschmelzung des Schönen mit dem Notwendigen geprägt wird.

Und war es vor zwei Jahrzehnten nur eine geringe Anzahl deutscher Menschen, die sowjetische Kunst sehen und erleben konnten, so kam nach Beendigung des furchtbaren Hitlerkrieges die Bevölkerung unseres Arbeiter-und-Bauern-Staates in offener und bewußter Aufnahmebereitschaft, kamen Menschen der ganzen Welt, um den Schöpfungen sowjetischer Künstler gegenüberzutreten, die in kämpferischem Humanismus von der Liebe zu einem tätigen und freudigen Dasein auf befreiter Erde sprachen.

Zahlreiche Ausstellungen in unserer Deutschen Demokratischen Republik boten ihren Besuchern interessante und aufschlußreiche Erlebnisse, denn in der sowjetischen Kunst wurde ein Beziehungsgefüge sichtbar, das die bürgerlichen Existenzformen der Vereinsamung und Isolierung, den grenzenlosen Individualismus zugunsten jener neuen ethischen Kategorien überwunden hat, die auf Lebenshaltung und Schöpferkraft übertragen, den Menschen die Welt von Grund auf verändern läßt. Diese neuen menschlichen Beziehungen sind entstanden aus dem Bewußtsein der kollektiven Zusammengehörigkeit, und das ist zugleich auch eines der wichtigsten Merkmale sozialistischen Kunstschaffens. Die ethische und ästhetische Spannweite sowjetischer Kunst, getragen von einem Volk, das künstliche Planeten in den Weltraum schiebt, liegt darum auf einer weit höheren Ebene als die alogische und extreme Primitivität bürgerlicher Dekadenz, als die Unter- und Hintergründigkeiten ihrer Urheber, deren Verhaltensweise gegenüber ihren Mitmenschen und der Ordnung der Welt eine krankhaft egozentrische Distanzierung darstellt. Diese Kunst steht im Begriff, sich selbst aufzuheben. Die Vielfalt der Probleme sozialistischer Kunst jedoch, die sich steigende Intensität in der Überwindung ihrer Widersprüche und Mängel sind dagegen der Beweis einer unaufhaltsamen Höherentwicklung.

Der sozialistische Künstler als Träger und Hüter des Wertvollsten, was an kulturellen Gütern im Verlauf der Entwicklung der menschlichen Gesellschaft entstanden ist, als Übermittler reich differenzierter, beglückender und aktivierender Erlebnisse an ein breites Publikum, trägt eine hohe Verantwortung und nimmt ernsthaften Anteil an der Herausformung der bewußten schöpferischen Kräfte der Arbeiterklasse bei der Verwirklichung ihrer großen Ziele.

Dieser Band enthält Reproduktionen von sowjetischen Gemälden, die im Sommer 1958 in einer umfangreichen Ausstellung in Berlin gezeigt wurden. Konnten vor einigen Jahren vor allem die engen Bindungen der sowjetischen Malerei an die vorrevolutionäre demokratische Tradition des russischen Realismus dem deutschen Betrachter sichtbar gemacht werden, so zeugte diese Ausstellung von dem unablässigen Ringen der sowjetischen Künstler um die Eroberung der sozialistischen Wirklichkeit, insbesondere durch ihre vielfältige Thematik und den Reichtum künstlerischer Darstellungsmittel.

Vorwiegend waren es Vertreter der älteren Malergeneration wie Deineka, Pimenow, Jefanow, Plastow, der Armenier Sarjan und andere, deren Werke hier in der Eigentümlichkeit persönlicher Aussage die Vielschichtigkeit in der Anwendung künstlerischer Mittel aufzeigte. Dabei wurde spürbar, daß unter den sowjetischen ebenso wie unter den Künstlern der anderen sozialistischen Länder die Kompliziertheit der Aneignung des kulturellen Welterbes so manches Problem offen läßt. Verfolgt man jedoch die wesentlichen Entwicklungstendenzen der sowjetischen Malerei seit der großen Oktoberrevolution, so wird offensichtlich, in welcher Folgerichtigkeit die Kulturpolitik der Kommunistischen Partei der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken den Künstlern in der Aneignung der Methode des sozialistischen Realismus unablässig ratend und wegweisend zur Seite stand.

Leo Tolstoi schrieb in einem seiner Aufsätze: „Wissenschaft und Kunst sind den Menschen ebenso notwendig, wenn nicht notwendiger als Speise, Trank und Kleidung; aber sie sind es nicht deshalb, weil wir beschlossen haben, daß das, was wir Wissenschaft und Kunst nennen, notwendig sein soll, sondern nur aus dem Grunde, weil sie den Menschen wirklich unentbehrlich sind...“⁵ Nach der Beseitigung der Ausbeutung und Knechtschaft im zaristischen Rußland bedeutete diese so wesentliche Einsicht für die sozialistische Kulturrevolution gleichzeitig unaufschiebbares

praktisches Handeln. Dem politischen Sieg der russischen Arbeiterklasse folgte die Aneignung der reichen Kulturgüter des Landes, folgte die Herausbildung einer neuen, sozialistischen Kultur. Lebensnotwendig wurden nicht nur die Ausnutzung und Höherentwicklung der ökonomischen Grundlagen, sondern in untrennbarer Wechselbeziehung damit auch die Eroberung und schöpferische Weiterentwicklung aller geistigen Errungenschaften der menschlichen Gesellschaft. Mit leidenschaftlicher Intensität beseitigte das sowjetische Volk in kurzer Zeit so unwürdige Überreste feudalistischer und bürgerlicher Klassenkultur, wie das Bildungsprivileg Weniger und das Analphabetentum der großen Masse der Bauern und Industriearbeiter, wie die Einschränkung und Einengung der wissenschaftlichen und künstlerischen Aneignung der Welt durch die Dogmen der orthodoxen Kirche.

Es ist nach vierzig Jahren stürmischer Vorwärtsentwicklung der materiellen und geistigen Kultur dieses Landes kaum noch zu ermessen, welche hohe Bedeutung das Dekret Lenins über die Monumentalpropaganda in dieser bewegten, kämpferischen Zeit für die künstlerische, erzieherische Beeinflussung der revolutionären Arbeiter und Bauern hatte. Überlebensgroße Skulpturen von Gogol, Heine, Puschkin, Bebel, Marx und Engels, auf Plätzen und Straßen der Städte errichtet, wurden zum allgegenwärtigen Ansporn in der Bewältigung der zahlreichen politischen, ökonomischen und kulturellen Aufgaben, die vor den Menschen des jungen Sowjetstaates standen.

Die Kunst war auf der Straße, sie war überall – die sowjetische Kunst war Aktion. Sie hat diese Eigenschaft nicht nur bewahrt, sondern auch höherentwickelt. Die Forderung nach öffentlicher Breitenwirkung und unmittelbarer Bindung an das Leben des Volkes, die untrennbare Einheit von politischer und künstlerischer Aufgabe gab der Entwicklung der sowjetischen Kunst ihre Richtung und nur aus ihr heraus ist auch die spezifische Problematik des sozialistischen Realismus in der Malerei der Völker der Union der Sozialistischen Sowjetrepubliken zu verstehen. Die Malerei gilt ebenso wie alle übrigen Kunstgattungen als große ideologische und organisatorische Kraft in der Aktivierung des Volkes für die Verwirklichung seiner hohen humanistischen Ideale.

Immer wieder wurden darum auch abwegige und irrtümliche Auffassungen vom Wesen sozialistischer Kunst sehr bald überwunden. So die allegorisch-symbolistische Darstellungsweise in dem Bemühen, das Neue der proletarischen Revolution allgemeingültig wiederzugeben, so auch die kleinbürgerlich-anarchistischen Tendenzen in der Richtung des Proletkult. Das Bedürfnis, die neuerstandene sozialistische Gemeinschaft zu lieben, sich in ihr geborgen und sinnvoll eingeordnet zu fühlen, konnte künstlerisch nicht in krampfhaft verzerrter Form zum Ausdruck gebracht werden, ebensowenig das leidenschaftliche Pathos der Ereignisse der Großen Oktoberrevolution. Schon im Jahre 1922, mit der erstmaligen Fortsetzung der Tradition der Wanderausstellungen und mit der Gründung der AChRR, der Assoziation Revolutionärer Maler Rußlands, wurde das Ungestüme ehrlichen Wollens in den Werken der Künstler auf den Weg des Realismus gelenkt. Die Eroberung der sozialistischen Wirklichkeit in ihrer ganzen Vielfalt und Breite verlangte den sowjetischen Künstlern große moralische Ernsthaftigkeit ab. Die Durchdringung des Lebens mit dem Ideengut und der Praxis marxistisch-leninistischer Weltanschauung fand im Verlauf der Entwicklung der sowjetischen Malerei in zahlreichen Schöpfungen namhafter Künstler ihren Niederschlag.

Das Bild des neuen Menschen zu ergründen und zu gestalten wurde eine der wesentlichsten Aufgaben der sowjetischen Malerei. Es galt, das Vorhandene zum Nutzen des Neuen umzuformen, ihm eine sozialistische Gestalt zu verleihen.

Mit dieser bewußten Orientierung auf den wissenschaftlichen Sozialismus wurde die realistische Methode für den größten Teil der sowjetischen Künstler im Verlauf der Entwicklung zur Selbstverständlichkeit.

Darstellungen aus der Geschichte der Roten Armee und bedeutende revolutionäre Ereignisse, der sozialistischen Umgestaltung in Landwirtschaft und Industrie, das Antlitz des befreiten, schöpferischen Menschen, die Weite und Schönheit heimatlicher Landschaft, in der das Wirken des Menschen spürbar wird, Stilleben in subtiler Einfachheit und Geschlossenheit gaben den Erbauern des Sozialismus die künstlerische Bestätigung ihrer selbst und ihres sinnvollen, zukunftsfreudigen Daseins in der sozialistischen Gemeinschaft.

Das Wesen dieser Malerei ist ihre ständige, enge Bindung an die Arbeiterklasse, die unmittelbare Wechselwirkung von Kunst und Volk, die zum fruchtbaren Nährboden für die Schöpfung künstlerisch hochstehender Werke wurde.

Diese Höherentwicklung der Methode des sozialistischen Realismus verlief nicht konfliktlos. Sie war begleitet von leidenschaftlichen Auseinandersetzungen und Diskussionen. Alte Organisationsformen erwiesen sich als unbrauchbar, ebenso überlebte Vorstellungen und Anschauungen vom besonderen Charakter sozialistischer Kunst. Aus den zersplitterten Gruppierungen der Künstler in den zwanziger Jahren ging eine einheitliche Front realistischer Maler, Grafiker und Bildhauer hervor, die der Weiterbildung der sowjetischen Kunst das Gepräge gaben. Sie rangen um eine allseitige und tiefgehende Wiedergabe der Erscheinungen sozialistischer Wirklichkeit, um die Durchdringung ihres Wesens und um nachhaltige, eindringliche künstlerische Beeinflussung des Volkes.

Der weitgehenden Differenzierung künstlerischer Mittel ging zunächst eine Ausweitung und Ordnung thematischer und stofflicher Probleme voraus, deren darstellerische Bewältigung an die Tradition der vorrevolutionären demokratischen Kunst anknüpfte.

Mit Enthusiasmus nahmen die sowjetischen Künstler teil an allem, was um sie herum geschah. Die faschistische Aggression wurde zu einem ernsten Prüfstein ihrer Schaffenskraft. Sie waren erbitterte Gegner des zerstörenden und antihumanen Geistes der feindlichen Eindringlinge und halfen mit ihrer Kunst, das Schwere zu überwinden und mit neuem, unerschütterlichem Mut an die Beseitigung der tiefen Wunden zu gehen, die der Krieg dem pulsierenden Leben des sowjetischen Volkes zugefügt hatte. Die Gemälde „Das Ende“ von den Kukryniksy, „Die Vorstadt Moskaus“ von Deineka, „Ein Faschist ist vorbeigeflogen“ von Plastow legen Zeugnis ab von dieser unbeugsamen moralischen Überlegenheit des Sowjetvolkes gegenüber der faschistischen Barbarei. In heldenmütiger Überwindung des großen menschlichen Leides, das ihnen die Jahre des Hitlerkrieges brachten, beseitigten die Sowjetvölker in den ersten Nachkriegsjahren die schwersten materiellen Verluste, bauten ihre Städte und Dörfer neu und begannen in großer Intensität ihre geistige Kultur unbeirrbar höherzuentwickeln. Es begann die Etappe des Aufbaus des Kommunismus. Nikita Sergejewitsch Chruschtschow charakterisierte diese neue Epoche auf dem XXI. Parteitag der KPdSU mit folgenden Worten: „Der Aufbau des Kommunismus setzt nicht nur eine unerhörte Entwicklung von Wirtschaft, Wissenschaft und Kultur voraus, er eröffnet auch ungeahnte Möglichkeiten für die vollkommene und allseitige Erschließung und Aufdeckung aller schöpferischen ... Talente des Menschen. ... Es gibt keine edlere und höhere Aufgabe, als die, die vor unseren Künstlern steht – die heroischen Taten des Volkes, das den Kommunismus aufbaut, festzuhalten.“⁶

Die Schönheit und der tiefe Sinn kommunistischer Moral, die sich in den vielen Begebenheiten und Situationen menschlichen Zusammenlebens zeigen, fordern von den sowjetischen Künstlern ständige intensive Auseinandersetzung mit den Gesetzen bildnerischer Interpretation. Gegensätzliche Auffassungen und Meinungen über die schöpferische Differenzierung von Gestaltungsweise und technischem Können werden in geduldiger, aber eindeutiger Kritik auf ihr Wesen und ihre Bedeutung hin überprüft und wertvolle Erfahrungen und Ergebnisse verallgemeinert. Die künstlerische Form in untrennbarer Einheit mit gesellschaftlich bedeutendem Inhalt zu sehen, blieb nach wie vor die entscheidende Forderung an die Künstler, und mit Nachdruck betonte das ZK der Kommunistischen Partei der Sowjetunion, auf den Allunionskongressen der bildenden Künstler, ... daß die wichtigste Aufgabe der Kunst das Schaffen hochkünstlerischer thematischer Werke war und bleibt, die einen großen gesellschaftlichen Inhalt mit höchster Formvollendung, Ausdruckskraft und meisterhafter Ausführung verbinden.⁷

Die vierzigjährige Tradition in der Entwicklung sowjetischer Malerei gibt auch für die neuen Aufgaben der Kunst in der Epoche des kommunistischen Aufbaus beachtenswerte Vorbilder. Es kann darum nicht bedauert werden, daß in der Ausstellung in Berlin nicht vorwiegend Werke der jüngeren Generation sowjetischer Maler zu sehen waren, denn jene, die diesen vierzig Jahren künstlerischer Entwicklung Entscheidendes beitrugen, bergen durch unablässige Arbeit an sich selbst und an ihrer darstellerischen Kraft auch wesentliche Momente dieses Neuen in ihren Werken. Sie stehen für viele, auch für die jüngeren Künstler der Sowjetunion, denn in ihrer schöpferischen Persönlichkeit verbindet sich das Vergangene mit dem Zukünftigen.

Dem deutschen Besucher brachte diese Eigentümlichkeit der Ausstellung, ihre Auswahl und Ordnung darüber hinaus noch einen Einblick in wesentliche Gestaltungsprobleme einer langjährigen und erfahrungsreichen Entwicklung der Methode des sozialistischen Realismus.

Von großer Bedeutung sind für die sowjetischen Maler die revolutionären Ereignisse der Oktoberrevolution. Nikita Sergejewitsch Chruschtschow betonte nachdrücklich in seiner Darlegung der erzieherischen Aufgaben, die vor den Kulturschaffenden beim Aufbau des Kommunismus stehen (XXI. Parteitag der KPdSU): „Unsere junge Generation ist nicht durch solch eine harte Schule des Lebens und Kampfes gegangen wie die alte Generation. Die jungen Menschen kennen nicht die Schrecken und Nöte der vorrevolutionären Zeit, und nur aus Büchern können sie sich ein Bild von der Ausbeutung der Werktätigen machen. Es ist deshalb äußerst wichtig, daß unsere junge Generation die Geschichte des Landes, den Kampf der Werktätigen für ihre Befreiung, die heroische Geschichte der kommunistischen Partei kennt und in den revolutionären Traditionen unserer Partei und unserer Arbeiterklasse erzogen wird.“⁸

Die künstlerische Gestaltung revolutionärer Themen rechnet zu den schwierigsten, aber auch ehrenvollsten Aufgaben, die vor dem sozialistischen Künstler stehen, und an ihr erweisen sich die moralische und künstlerische Potenz in gleichem Maße. Die Entwicklung der sowjetischen Malerei wird von diesem Ringen um die Widerspiegelung einprägsamer, erinnerungswürdiger Geschehnisse der Revolution in ihren wesentlichen Zügen bestimmt und zahlreiche Beispiele zeugen von der ernsthaften Arbeit an wichtigen thematischen Gemälden mit revolutionärem Inhalt. Zu ihnen gehören auch die Werke von Nikolai Iwanowitsch Ossenjew, von denen einige der Berliner Ausstellung eingefügt waren.

Tafel 1 Der „Oktober im Smolny“ birgt eine Reihe charakteristischer Züge, die der bildkünstlerischen Konkretisierung großer revolutionärer Ideen und historisch bedeutsamer Ereignisse eigentümlich

sind: die figurenreiche Komposition und Treue im Detail. Hinzu kommt das Moment des Literarischen, dessen spezifische Volkstümlichkeit bei der Gestaltung dieser Themen große Bedeutung hat und darum vordergründig wird.

Die Gestalt Lenins inmitten der siegreichen Roten Armee vor dem Smolny wird betont durch das Vertrauliche seiner Beziehung zu den Soldaten wie auch durch den achtungsvollen Abstand der Nächstehenden, die dem großen Revolutionär den Weg frei machen. Gut durchdacht ist auch die enge Einbeziehung des Betrachters in das Bildgeschehen. Er verhält vor dem Bild wie an der untersten Stufe der Terrasse und ist Lenin unmittelbar konfrontiert. Die rote Fahne über Wladimir Iljitsch betont den ideellen und kompositionellen Mittelpunkt des Bildes. Die schweren Steinquader der Architektur hingegen drohen in ihrer allzu detaillierten Wuchtigkeit das eigentliche Geschehen zu erdrücken.

Lockerer und lebendiger ist „Das erste Wort der Sowjetmacht“, ein anderes Gemälde von Ossenjew. Es berichtet über die erste Veröffentlichung von Lenins „Dekret über den Frieden“ unmittelbar nach der Revolution. An einer Plakatsäule in den Straßen Petrograds lesen die Bürger: „Diesen Krieg fortzusetzen, um die Frage zu entscheiden, wie die starken und reichen Nationen die von ihnen annektierten schwachen Völkerschaften unter sich aufteilen sollen, hält die Regierung für das größte Verbrechen an der Menschlichkeit. . . .“⁹ In diesen Worten ist zugleich auch der tiefe Sinn der proletarischen Revolution enthalten. Er wird vom Künstler an einer alltäglichen Szene sichtbar gemacht, in der die befreite und erlöste Gestik und Mimik einer Gruppe von Menschen als charakteristische Reaktion auf das Geschehen Vermittler des humanistischen Gehalts sind.

Überzeugender als die auf ein mehr oder weniger variiertes freudiges Lächeln begrenzte psychologische Ausdruckskraft ist die heitere Atmosphäre des Stadtinterieurs, das die Menschen umschließt als wenige von vielen, die in dieser Stunde und an diesem Tag die Botschaft Lenins lesen. Ossenjew spürte dem großen, weltbewegenden Geschehen in einer einfachen, täglich wiederkehrenden Situation nach, und die Worte Lenins, vom Volk aufgenommen und weitergetragen, weisen sich gerade darin als eine unüberwindliche, von allen verstandene und ausgeübte Macht aus.

Zu den eindrucksvollsten Persönlichkeiten sowjetischer Künstler zählt der sechzigjährige Alexander Deineka. Er gehörte in den zwanziger Jahren jener Künstlergeneration an, die, beeinflusst von der bürgerlichen russischen Moderne, in den ersten Jahren nach der Oktoberrevolution mit Intensität um die Beseitigung ihrer formalästhetischen Auffassungen rang und der Ausprägung sozialistischer Kunst ihre Kraft widmeten. Schon früh schuf der junge Deineka politische Plakate, Pressezeichnungen und Agitationstafeln, in denen er sehr bald zu einer verdichteten und klaren parteilichen Aussage gelangte. Entscheidende Merkmale seiner künstlerischen Entwicklung sind in der Malerei vor allem die großzügige, den besonderen Bildinhalt von vornherein bestimmende Komposition und eine verhaltene Dynamik in der Bewegung, der die wache Impulsivität revolutionärer Gedanken innewohnt. Die Beziehung des Künstlers zu den Menschen seines Volkes ist eine sehr bewußte und lebendige, sie offenbart sich mit großer Leidenschaftlichkeit in seinen Werken. Mit starker Verallgemeinerungskraft und sorgsam ausgewogener, sparsamer psychologischer Charakterisierung fordert er dem Betrachter starke emotionale Anteilnahme ab.

Sein Gemälde „Am Meer“, das in der Ausstellung in Berlin zu sehen war, drückt einen durch nichts zu beeinträchtigenden, echten Optimismus aus. In den gesunden, sonnengebräunten Mädchen-gestalten und der landschaftlichen Schönheit ist die sozialistische Arbeit als eine frohe, befriedigende und erfüllende Lebensäußerung die alles umfassende und durchdringende inhaltliche

Tafel 2

Tafel 3

Wertkomponente. Ein in der Methode des sozialistischen Realismus häufig angewandtes Darstellungsmittel, in thematischen Gemälden die Menschen weit über den Horizont hinausragen zu lassen, zeigt sich auch in diesem Bild von Deineka. Die Komposition wird bestimmt von den Mädchen gestalten, die Fische zum Trocknen aufhängen. Mit ihnen ist der vertikalen Bewegung die Hauptbedeutung gegeben. Die sparsame, der Wirklichkeit entsprechende und auf ihr Wesen bezogene Farbgebung, die auf eine subtile Blau-Orange-Skala beschränkt ist und deren leichteste Töne im leuchtenden Weiß der Kleidung und der Schaumkronen des Wassers mit den Wolken des hohen, heiteren Himmels korrespondieren, verstärkt die künstlerische Geschlossenheit des Bildes.

Tafel 4 Von gleichem gestalterischen und inhaltlichen Grundzug ist das Gemälde „Die zukünftigen Piloten“, mit dem der Künstler seine warme und herzliche Zuneigung zu der sportbegeisterten Jugend offenbart.

In dieser Szene, die drei mit dem Rücken dem Beschauer zugewandte Jungengestalten am Quai eines Flughafens zeigt, findet sich wie im obigen Bild die gleiche Farbigkeit in ihrer reichen Abwandlung der Ocker- und Blautöne, die durch frische Grau- und Weißnuancen ineinandergebunden sind. Der einfachen Klarheit seiner Farbgebung entspricht auch die eindeutige, den Bildinhalt direkt vermittelnde Anordnung der Objekte, in der auf alle Nebensächlichkeiten verzichtet wird. Im Vordergrund sitzen die drei Jungen nebeneinander vor den leuchtenden, kubischen Blöcken der Quaimauer. Obgleich ihre Blickrichtung und ihr Gesichtsausdruck nicht sichtbar sind, verrät doch die leicht erhobene, nach links gerichtete Kopfbewegung unverkennbar den Gegenstand ihres Interesses: die landenden und startenden Wasserflugzeuge. Die Körperbewegung allein verdeutlicht die Beziehung der Menschen und Objekte zueinander; sie ist sparsame, aber entscheidende Weiterführung der kompositionellen Gesamtanordnung und differenziert die Bildaussage. Das Geschehen spielt sich in einer hellen, sonnigen Atmosphäre ab, aber auch hier sind die schimmernden Lichtreflexe nicht von der Naturerscheinung abgeschrieben, sondern durch klar voneinander abgegrenzte Farbflächen, durch plastische Herausarbeitung der Gegenstände, durch einfachen Gegensatz der Licht- und Schattentöne auf ihr Wesen reduziert.

Dieses Gemälde ist ein Beispiel der Arbeiten Deinekas, die dem gesunden, sorglosen Dasein der jungen Generation in der Sowjetunion gewidmet sind, und es hat gleichzeitig inhaltliche Beziehung zu einem weiteren Themenkreis, dem der Künstler mit einer Reihe von Werken seine Aufmerksamkeit widmete, zu dem für die aufstrebende sozialistische Gesellschaft so wichtigen Flugwesen, in dessen Höherentwicklung er die Kraft, Geschicklichkeit und mutvolle Härte als wesentlich moralische Qualitäten des sozialistischen Menschen verherrlicht.

Tafel 5 Plakathafte Monumentalität hat sein großformatiges Bild „Die Mutter“, mit dem Deineka einen hohen ethischen und humanistischen Gehalt durch eine Mutter mit ihrem Kind auszudrücken sucht. Der Rückenakt der Frau, die dem Beschauer das zarte, nackte Körperchen des Kindes entgegenhält, gebietet Achtung und Ehrfurcht vor dem lebenspendenden und lebensfordernden Dasein aller Mütter der Welt.

Auf andere Weise dringt Jurij Iwanowitsch Pimenow in das pulsierende Leben und in den zukunfts-freudigen Daseinswillen seines Volkes ein. Er gibt ein positives Beispiel für die Entfaltungsfreiheit malerischer Mittel, deren Entdeckung in die Blütezeit bürgerlicher Kunstentwicklung fällt, die aber den sowjetischen Künstlern nicht weniger als Ausdrucks- und Verständigungsform dienen bei ihrer umfassenden Eroberung der Wirklichkeit und bei der Aussage über bestimmte Erscheinungen dieser Wirklichkeit. Mit besonderem Interesse verfolgte der Künstler das Leben und Treiben

der Menschen in den Straßen Moskaus und ein Vergleich seines Bildes „Das neue Moskau“ mit Polenows „Hof in Moskau“ aus dem Jahre 1877 macht deutlich, welcher große Unterschied zwischen den Wahrnehmungsbereichen des russischen „Wandererkünstlers“ und denen des sowjetischen Malers Pimenow durch die von der Oktoberrevolution hervorgerufene intensive Höherformung des gesellschaftlichen Lebens in der Sowjetunion entstanden ist. Polenow gibt das idyllisch-lyrische Bild eines stillen ländlichen Winkels mit den charakteristischen Attributen des alten Moskau: der Holzarchitektur und den vergoldeten Kuppeln der Kirchen – Pimenow zeigt das neue Moskau, die breite, verkehrsreiche Straße im Zentrum der Stadt mit Hochhäusern und selbstbewußten, modernen Menschen, was er nachdrücklich durch die Frau am Steuer eines Autos im Vordergrund betont. Hier eine Äußerung des Künstlers über diese besondere Aufgabe, die für seine künstlerische Entwicklung richtungweisend wurde: „Um mich herum breitet sich die bekannte Welt des Alltags, die Welt unserer Taten, unserer Lebensweise, der Liebe, der Freude und der Sorgen aus, die Welt unserer Beschäftigungen, unserer Natur, unserer Wohnungen und Straßen. Diese Welt ist voll Leben und Schönheit, die wir im Verlaufe unseres Tages oft nicht bemerken. Die Schönheit des Menschen im Alltag zu zeigen, sehe ich als meine Aufgabe an. . . . Alles das, was ich sehe und fühle, will ich in der zeitgenössischen Sprache erzählen, nicht einfach um der Form willen, nicht um des Stils willen, sondern um des neuen Lebensgefühls willen.“¹⁰

Von diesem berechtigten Stolz auf den Reichtum und die Schönheit des Lebens in der geliebten Hauptstadt durchdrungen sind die beiden Gemälde Pimenows, die in der Ausstellung zu sehen waren.

Eine interessante Komposition zeigt der „Zentralmarkt“. Der Beschauer überblickt einen mit Gemüse und Früchten überfüllten Verkaufsstand, der tief in den Bildraum hineinführt. Das Marktgedränge, vorn aufgelockert und übersichtlich, wird nach hinten zu dichter und verworrener. Es wird im Hintergrund abgefangen von einem hellen Gebäude und an der linken Seite von einer vertikal gegliederten Hauswand, in deren Schatten die Marktfrauen ihrer Tätigkeit nachgehen. Der enge Bildausschnitt und das schmale Format geben dieser charakteristischen Situation ihre Konzentrierung. Die Farben sind entsprechend dem Gegenstand und gemäß der Vielfalt der Objekte reich differenziert und in pastoser, lockerer Technik eingesetzt. Intensive Komplementär-töne verleihen diesem lebendigen und bunten Bild aus dem Moskauer Alltagsleben seine harmonische Geschlossenheit.

Tafel 6

Feine Naturbeobachtung und souveräne Anwendung der malerischen Technik äußern sich in dem kleinen Gemälde „Platzregen“. Leiser Humor würzt die Wiedergabe dieser fast menschenleeren Szene einer regenüberschwemmten, breiten Großstadtstraße durch den altväterlichen Regenschirm und die im Torbogen dicht zusammengedrängten Passanten. Fast akustisch wahrnehmbar scheint das durch die spiegelblanken Pfützen vorüberrauschende Automobil. Jeden Augenblick kann sich der Bürgersteig mit eiligen, durch den Regenguß aufgehaltenen Menschen füllen. Damit ist diese Augenblickssituation nicht ins Absolute erhoben, sondern organisches Glied einer Kette von Erscheinungen, die das Vergangene mit dem Künftigen verbindet. Nicht Licht- und Farbreflexe sind das Vorherrschende in diesem Bild, sondern die durch den Regen menschenleer gewordene Straße.

Tafel 7

Jurij Iwanowitsch Pimenow interpretiert unter Anwendung der impressionistischen Maltechnik gewohnte Begebenheiten, aber das geschieht weder im Selbstgespräch noch im Ton der Salonkonversation, denn allen, denen diese Begebenheiten vertraut und bekannt sind, ist auch diese

Kunst verständlich. Darin zeigt sich ein wesentliches Merkmal sozialistischen Kunstschaffens, daß es positive Gestaltungswerte vorangegangener Epochen in den Dienst neuer Inhalte stellt und sie damit einer bewußten Weiterentwicklung unterzieht. Das schließt eklektizistische Ungeistigkeit und Stagnation von vornherein aus. Treten sie aber dennoch auf, so sind sie einer unnachsichtigen Kritik ausgesetzt.

B. Joganson schreibt in seinem Artikel „Der Weg, den die Partei zeigt“: „In der letzten Zeit wurde sehr viel vom Suchen nach der Form gesprochen. Im Grunde genommen wurde die künstlerische Form in der echten, dem Volke notwendigen Kunst schon längst gefunden – es ist die realistische Form. . . . Lenins Thesen, daß die Kunst dem Volk gehört, daß die Kunst tief in den Massen der Werktätigen wurzelt und von diesen Massen verstanden und geliebt sein muß, daß die Berufung der Kunst darin liegt, Gefühle, Gedanken und den Willen dieser Massen zu vereinigen, sie zu erheben im Kampf um eine lichte Zukunft, diese Thesen sind und bleiben die Grundlage der sowjetischen künstlerischen Kultur, unserer sozialistischen Ästhetik.“¹¹

Mit Nachdruck betont Joganson, daß von einer realistischen Kunst in direkter und konkreter Form ein breiter Strom erzieherischer Einwirkungsmöglichkeiten auf alle Schichten des Volkes ausgeht. Sich ihr zu entziehen hieße, dem Wesen sozialistischer Kultur und Lebenshaltung bewußt auszuweichen.

Tafel 8

Um die überzeugende Aussage über ein gesellschaftlich wichtiges und interessantes Thema bemühte sich Georgij Eduardowitsch Satel in seinem Bild „In einer Berufsschule – Das neue Thema“, das in der Ausstellung große Aufmerksamkeit auf sich lenkte. Satel zeigt die Lehrlinge eines Betriebes in gespannter Beobachtung der technischen Funktionen einer Drehbank. Das Hauptgeschehen spielt sich unmittelbar im Vordergrund einer großen Werkhalle ab, die Licht und Sauberkeit ausstrahlt. Wie eine breite Barriere trennt die Drehbank den Beschauer von der Gruppe der Jungen, die beiden Lehrlinge links vorn aber, die diesseits der Maschine stehen, bilden gleichsam eine Identifizierung mit dem Betrachter.

Die lebendige Einheit von Bildinhalt und Außenstehendem fand als eines der wirksamsten Gesetze der Methode des sozialistischen Realismus in diesem Gemälde ihre sinnvolle Anwendung.

Satel wandte die psychologische Charakterisierung als bedeutsames Mittel zur Steigerung der Ausdruckskraft und Ansprechbarkeit an. Kindliche Neugier und eifriger Wissensdrang spiegeln sich in den Jungengesichtern, und die sorgsam abgestuften Nuancen der besonderen Art der Anteilnahme am Arbeits- und Lernprozeß zeugen von pädagogischem Feingefühl, geschulter Beobachtungsgabe und Menschenkenntnis des Künstlers. Überaus liebevoll widmete er sich aber auch der metallisch-glänzenden Stofflichkeit der Maschine, die er mit sorgsamer Genauigkeit nachformte. So wurde das Arbeitsgerät ein übermäßig schweres Gegengewicht zu den lebendigen Knabengesichtern und verlieh dem Bild den inneren Widerspruch des gleichgültigen Nebeneinander von Wesentlichem und Unwesentlichem.

Tafel 9

Eng an die vorrevolutionäre Tradition der russischen realistischen Landschaftsmalerei ist das schöpferische Suchen nach einer gültigen Aussage über die Schönheit der heimatlichen Landschaft in den Werken von Romas, Romadin und Nisskij gebunden. Noch unberührt von Menschenhand breitet sich die Gebirgskette am Ufer des Flusses aus in dem Gemälde von Jakow Dorofejewitsch Romas „Am Jenissej nach dem Regen“. Eine herbe Frische von Wasser, Wald und Wind liegt über dieser urwüchsigen Natur, deren gesunde Kraft den Menschen Erholung und der Wirtschaft gewaltige, nutzbringende Energie zu spenden vermag.

„Dort, wo das Wasserkraftwerk von Kuibyschew sein wird“ ist das Thema eines zweiten Bildes von Romas. In majestätischer Ruhe liegen die grau-violetten Höhenzüge am breiten, trög fließenden Strom. Bei nur flüchtigem Betrachten scheint die Anlegestelle im Vordergrund nur eine von vielen zu sein, an denen Lastkähne und Dampfer ihre Ladung löschen. Aber das diesseitige Ufer ist erfüllt von lebhaftem Treiben. Tätige Menschen, Fahrzeuge und erste Lichtmasten verraten, daß an dieser Stelle gebaut werden soll. Eine kleine rote Flagge am Mast des Dampfers ist unaufdringlicher, aber doch nicht zu übersehender Symbolträger des Geschehens: ein Großbau des Kommunismus wird in nächster Zukunft das Gesicht der Landschaft verändern. Mit feinem Spürsinn für das Charakteristische verbindet der Künstler in diesem Bild das Vergangene und Gegenwärtige mit dem Zukünftigen.

Tafel 10

Aus dem Bild sprechen tiefe Ehrfurcht vor dieser Schönheit der Natur und Bejahung der schöpferischen Ungeduld der Menschen, die diese Natur verändern werden. Sie bekunden die ernsthafte und klare Parteinahme des Malers für das Neue im Aufbau der kommunistischen Gesellschaft. Lebenswahrheit und Liebe zu den Menschen geben den Landschaften von Romas ihren ethischen Wert und ihre subtile, an der klassischen realistischen Malerei geschulte Meisterschaft verleiht ihnen künstlerische Qualität.

Diese moralisch-ästhetische Einheit findet sich auch in den anderen Landschaftsgemälden von Jakow Dorofejewitsch Romas. Sie zeugen von der innigen und stolzen Verbundenheit des Künstlers zu seiner Heimat.

Tafel 11
und 12

Lyrische Intimität und epische Breite verbinden sich in den Werken von Nikolai Michailowitsch Romadin, der in würdiger Nachfolge der großen russischen Realisten Schischkin und Lewitan die spezifischen Formen der künstlerischen Widerspiegelung der Natur in ihrer Durchdringung mit dem neuen Lebensgefühl zu erfassen sucht. Sein Bild „Winter“ entspricht in der lockeren, flockigen Farbstruktur und den Weißabstufungen der Schneedecke vom leuchtenden Gelb bis zum dunklen Violett dem freudigen Sein des Menschen in dieser weißen Stille. Es ist der russische Winter mit seiner ganzen Pracht, den der Künstler dem Beschauer unmittelbar gegenwärtig werden läßt, nicht nur durch die große Wirklichkeitsnähe, sondern auch mit Hilfe des kompositorischen Mittels eines direkt vom Bildvordergrund in den Waldraum hineinführenden Weges. Das Gemälde „Frischer Wind“ von Romadin, in dem er die tiefblaue, aufgewühlte Wasseroberfläche der Wolga mit ihren weißen Schaumkronen auf dicht aufeinanderfolgenden kleinen Wellenbergen wiedergibt, ist eine überzeugende Charakterisierung des Naturgeschehens. Ebenso, wie in dem begrenzten Ausschnitt seines Winterwaldes die Tiefe und Weite russischer Wälder anklingt, ahnt der Betrachter in dieser schönen Flußlandschaft und ihren flachen, von zarten Bäumen bewachsenen Ufern die unermeßliche Ausdehnung der Ebene, durch die der Fluß seinen Lauf nimmt. Diese intensive Freude an der Natur interpretiert auch Georgij Grigorjewitsch Nisskij in seinen oft monumentalen Landschaften. „Man muß sie sehen“ schreibt der Künstler über die russische Landschaft, „ihre Schönheit erschließen und den Millionen neuer Menschen mit neuen Gedanken und Gefühlen, mit ihrer Frische, ihrer Lyrik und ihrem Optimismus zeigen.“¹²

Tafel 13

Tafel 14

Tafel 15

Es gab eine Zeit, in der das Bürgertum in klarer und einfacher Menschlichkeit mit seiner Kunst dieses umfassende Naturerlebnis auszudrücken vermochte (Corot, Blechen, der Norweger Munthe, der Finne Holmberg und die russischen Realisten Aiwasowskij, Lewitan und viele andere sind Beispiele dafür). Mit dem zunehmenden Verfall humanistischer Weltanschauung vermochte sich jedoch auch in der bürgerlichen Landschaftsdarstellung ebensowenig wie in allen übrigen Kunst-

gattungen die realistische Erkenntnis und Wiedergabe der Wirklichkeit zu erhalten. Sie wurde zerstört durch die zunehmenden Gegensätze zwischen Herrschenden und Beherrschten und von den dieser gesellschaftlichen Ordnung gemäßen weltanschaulichen Verirrungen, den Spielarten des subjektiven und objektiven Idealismus. Der Mensch ist in der geistigen Substanz der bürgerlichen Moderne nur mehr zufällig existierendes Objekt, unfähig, die Gesetzmäßigkeiten der Wirklichkeit zu erkennen. Die künstlerische Auslegung dieser Lebenshaltung hat längst die Grenzen des Normalen überschritten – sie interpretiert das Sein des Menschen in der Welt sogar als krankhaft hilfloses Vegetieren, das einerseits an geistige Unzurechnungsfähigkeit grenzt, andererseits aber auch die gefährliche, nihilistische Weltzerstörungssucht in sich verbirgt.

Was von den bürgerlichen Kunstapologeten somit an der sowjetischen Kunst als überholt, nachgeahmt und konservativ bezeichnet wird, ist in Wahrheit die verantwortungsbewußte Wahrung des Welterbes und seiner demokratisch-humanistischen Traditionen, die der Kultur des untergehenden imperialistischen Lagers unwiederbringlich verloren, der sozialistischen Kultur jedoch eine reiche und breite Basis zur Höherformung ihrer Qualität ist.

In starkem Gegensatz zu dem sich selbst bestaunenden und dem Kult eines wirklichkeitsfremden, bürgerlichen Subjektivismus verfallenen Kunstrummel westlicher Moderne ist auch die künstlerische Gesaltung des Menschenbildes in der sowjetischen Malerei Ausdruck des tiefen Eingebundenseins in das Kollektiv der sozialistischen Gemeinschaft, das allein den fruchtbaren Boden bildet für die Entfaltung der individuellen schöpferischen Kraft. Das Porträtschaffen innerhalb der sozialistischen Kunst ist stets Herausformung der besonderen Züge des Einzelnen, darüber hinaus aber auch Würdigung des sozialistischen Menschen als den Träger hoher moralischer Qualitäten. Damit ist in der unerschöpflichen Vielfalt menschlicher Charaktere zugleich die große Potenz sozialistischer und kommunistischer Gesellschaft enthalten. Der Mensch als das Maß aller Dinge erfährt in der so gearteten künstlerischen Gestaltung seine ethische Wertung.

Wassilij Prokofjewitsch Jefanow zählt zu den achtenswerten Schöpfern realistischer Porträts, in denen die große Tradition von Repin, Kramskoi und Serow einer lebendigen Weiterentwicklung unterzogen wurde. Obgleich der Künstler mit zahlreichen thematischen Gemälden allein schon zu den Repräsentanten sowjetischer Malerei gehört, gebührt doch seinen Bildnissen insofern besondere Beachtung, als sie wesentliche Züge sozialistischer Porträtkunst in sich tragen. Es sind dies die tiefe Ehrfurcht vor dem Darzustellenden und die diesem gemäße Wirklichkeitsnähe in dem Bemühen, dem Modell umfassend gerecht zu werden.

Man kann bei der Betrachtung der Bildnisse Jefanows darum nicht von dem abstrakten Suchen nach einer „neuen“ Form sprechen, sondern von dem Suchen nach einer der neuen, sozialistischen Persönlichkeit entsprechenden Form und von dem Bemühen, durch Gestaltung der individuellen Züge diesem Neuen zugleich künstlerische Verallgemeinerung zu geben.

Tafel 16 Das Porträt des Künstlers A. A. Michailow zeigt einen jungen Geistesschaffenden, in dem die schöpferische Spannkraft sowjetischer Jugend verkörpert ist. Diagonalkomposition und Hell-Dunkel-Kontraste betonen diese Dynamik des Grundgehaltes. Michailow sitzt nachdenklich, wie einem Gespräch lauschend, leicht vorgebeugt vor einem intensiv gelben Hintergrund. Feine Ironie liegt in der unbeschönigten Wiedergabe des leicht Nachlässigen der äußeren Haltung des Künstlers durch die in der Hosentasche vergrabene Hand. Das aber schwächt in keiner Weise die sehr gegenwärtige und anziehende geistige Elastizität dieses jungen Menschen ab, die sich vor allem in den wachen Augen konzentriert. In Kopf und Hand liegt die weitestgehende Differenzierung durch

Farbgebung, plastische Modulierung und Zeichnung. Ganz entging der Künstler dabei der Ver-
einzelung nicht, denn Kopf und Hand bilden dadurch einen Widerspruch zu der pastosen Malweise
an den übrigen Bildteilen und es wird eine gewisse Uneinheitlichkeit im Einsatz der Maltechnik
spürbar. Überzeugender in ihrer sich gegenseitig steigernden Intensität ist die Gesamtkonzeption
der Farbgebung, die den Ideengehalt umschließt. Die Abstufung vom tiefen Schwarz bis zum
leuchtenden Blaugrau, vom sonoren Braun bis zum Goldgelb findet im weißen Hemd mit dem
roten Binder ihren Höhepunkt. Mit ihrem Gegensatz zu dem dunklen Haarschopf wird dadurch
dem Blick des Beschauers die Richtung gewiesen, der sich auf das Gesicht konzentriert.

Zurückhaltender, dem Wesen der sympathischen Frauengestalt angemessen, ist die in gedämpften
Tonwerten aufgebaute Farbgebung der „Mutter“. Ruhig umgeben die warmen, dunklen Farben
das versonnene, von tiefer Lebenserfahrung gezeichnete Antlitz der Greisin, die in leicht gebeugter,
müder Haltung den Blick am Betrachter vorbeischießen läßt. Ein inhalts- und konfliktreiches
Leben hat diesem Gesicht beredte Spuren eingegraben, die der Künstler mit feiner Beobachtungs-
gabe und Menschenkenntnis nachformte. Es liegen in diesem Bildnis alle Liebe und Verehrung,
die ein Mensch für seine Mutter zu empfinden vermag und sie übertragen sich als sittliche Kraft
auf das sehende und erlebende Gegenüber.

Tafel 17

Nicht das Veränderliche, Zufällige einer optischen Erscheinung, nicht der kurzlebige Eindruck
bloßer äußerer Gestalt finden in den Porträts von Jefanow ihre künstlerische Formung, sondern
das Wesen des Menschen mit psychologischer Durchdringung und Ausdrucksstärke in der ihm
eigenen Beziehung zur Umwelt, in der seine Existenz ihre individuelle Bestätigung und gesell-
schaftliche Daseinsberechtigung erfährt. Lebensbejahung und Optimismus bilden den Grundzug
dieser Weltanschauung, die sich in der künstlerischen Konkretisierung auch in den Nebenbereichen
menschlichen Wirkens und menschlicher Bedürfnisse auf den ästhetischen Reichtum in der Wirk-
lichkeit orientieren und diesen wie Pjotr Kotschalowskij mit seinen frischen Blumenstillen
als Spiegel der Schönheit des Lebens charakterisieren. Dabei hat insbesondere die gestalterische
Durchdringung der Stofflichkeit konstante Bedeutung. Kotschalowskij verleiht seinem „Flieder-
strauß“ eine solche Lebendigkeit, daß man förmlich glaubt, den Geruch der Blüten wahrnehmen
zu können.

Tafel 18

Zwei Künstlerpersönlichkeiten erregten in dieser Berliner Ausstellung besonderes Interesse, denn
in ihren Werken wurde die große, umgestaltende und von Grund auf erneuernde Kraft sozialistischer
Kultur in besonderem Maße sichtbar: der Armenier Martiros Sarjan und der Maler aus Aserbaidshan,
Michael Hussejn-Ogly Abdullajew.

Die Kunst dieser transkaukasischen Völker erfuhr durch die Oktoberrevolution und durch die
Nationalitätenpolitik Lenins eine entscheidende Wandlung. Nach jahrhundertlangem Verharren
in feudalistisch-patriarchalischer Ordnung unter ständiger Fremdherrschaft türkischer und per-
sischer Eroberer, die Armenien, Grusinien und Aserbaidshan zum ständigen Schauplatz kriegerischer
Fehden machten, nach der nationalen Unterdrückung durch den russischen Zarismus bedeutete
die revolutionäre Umwälzung im gesellschaftlichen Leben für diese Völker grundlegende Neu-
orientierung auch auf dem Gebiet der bildenden Künste.

Bis zu dieser Zeit wurde die Kultur Transkaukasiens weitgehend von den Einflüssen des klerikalen
Dogmatismus und orientalistisch-feudalistischer Despotie geprägt. Die Paläste der Adligen wehrten
in steifer Würde dem Volk den Zugang. In unnahbarer Strenge geboten die byzantinischen Zentral-

bauten und die orientalischen Moscheen dem Bauern und Hirten den ihm gebührenden Abstand von der Allmacht des Klerus, dem er mit Leib und Seele zu dienen hatte.

Aber unter der Oberfläche dieses von den herrschenden Schichten bestimmten Staats- und Kulturgefüges lebte eine uralte, reiche Tradition der Volkskunst. Im Epos des „David von Sassun“ besangen die Armenier den Helden des Befreiungskampfes gegen türkische Tyrannei. Der farbenprächtige Formenreichtum einheimischer Teppiche, zarte Elfenbeinschnitzereien und meisterhaft bemalte Tongefäße kündeten von der hohen Kultur dieser Völker. Ihrer Pflege und Weiterentwicklung wurde darum nach der Revolution große Aufmerksamkeit gewidmet und nicht selten wurde auch die Tafelmalerei, deren eigentliche Entstehungszeit erst in die Periode nach 1920 fällt, von den vielfältigen Elementen der Volkskunst dieser Länder beeinflusst.

Im Jahre 1921 wurde in Armenien die erste Kunsthochschule gegründet. Bis zu dieser Zeit suchten die wenigen Maler und Bildhauer ihre Ausbildung in Moskau, Leningrad oder im westlichen Ausland. Wie in anderen großen Städten der Sowjetunion entstanden auch hier in der ersten Entwicklungsperiode zahlreiche Künstlerverbände, deren gestalterische und ideologische Zielsetzung nicht einheitlich war. Konstruktivistische und exotisch-primitivistische Tendenzen hemmten anfänglich die kontinuierliche Entwicklung nationaler Kunst mit sozialistischem Inhalt. Aber schon die „Armenische Assoziation Revolutionärer Künstler“ verhalf der realistischen Methode zu einem entscheidenden Durchbruch, und noch nachdrücklicher beschleunigte der Beschluß des ZK der KPdSU über die Umgestaltung der Schriftsteller- und Künstlerverbände auch in diesen südlichen Nationalitäten die Entwicklung sozialistischer Kunst.

Die transkaukasischen Sowjetrepubliken begannen, in leidenschaftlichem Enthusiasmus die Wirklichkeit, das sozialistische Leben zu erobern. Großbauten, Staudämme, Fabriken und neue Wohnviertel in den Städten, Kolchosen in den Dörfern veränderten den Charakter dieser ehemals rückständigen Agrarländer grundlegend. Mit zunehmender Deutlichkeit spiegelte sich diese Umgestaltung in der Malerei, die in enger Beziehung zu den sowjetrussischen Bruderrepubliken und deren realistischer Tradition von einer Reihe namhafter Künstler repräsentiert wird. E. M. Tatewossjan malte im Jahre 1921 noch die enge, muffige Gasse einer armenischen Ortschaft mit verummten Frauengestalten und einem bettelnden Alten. Aber schon wenig später entstand die freie, großräumige Stadtlandschaft von Jerewan eines anderen Malers, wurde die überwältigende Schönheit der kaukasischen Berge eingefangen, zeugte das ganzfigurige Porträt einer Kolchosbäuerin von dem selbstbewußten Stolz der aus jahrhundertelanger Knechtschaft befreiten armenischen Frau.

In einer Zeitspanne von zwanzig Jahren holte die Malerei dieser Länder die Entwicklung der Kunst des europäischen Rußland auf und fand in dieser kurzen Etappe gleichberechtigten Anschluß an die sozialistische Kultur der Völker der Sowjetunion. Immer mehr kristallisierten sich in diesem Prozeß nationale Eigentümlichkeiten als überaus wichtige Bereicherung sowjetischen Kunstschaffens heraus, wiewohl unschöpferische Nachahmung, die bei der Aneignung der Darstellungsmittel nicht ausbleiben konnte, dem neuen, aus dem Formenreichtum einheimischer Volkskunst schöpfenden Gestaltungsdrang, gab die marxistische Weltanschauung den Menschen dieser Länder die Grundlage zur umfassenden Erkenntnis der spezifischen Eigenart ihres heimatlichen Lebens.

Der üppigen Vielfalt orientalischer Ornamente gesellte sich in der Historienmalerei das heroische Pathos der Volkshelden Wasnezows und Grekows, der leuchtenden Farbigkeit südlicher Landschaft

geben intensives Naturstudium und Aneignung der Plenairmalerei den ihr entsprechenden Ausdruck, Stilleben mit südlichen Früchten und schöner Keramik sprechen von dem materiellen und kulturellen Reichtum, der jetzt dem Volk gehört.

Der Armenier Martiros Sarjan zählt zu den ältesten und bekanntesten Künstlern der Völker Transkaukasiens. Die erste Periode seiner künstlerischen Entwicklung wurde noch beeinflusst von der spätbürgerlichen Moderne, sie erhielt aber ihre entscheidende Prägung durch das Studium an der Moskauer Kunsthochschule und von seinen Lehrern Serow, Lewitan und Korowin.

Nach der Revolution wurde seine armenische Heimat zur unerschöpflichen Quelle seiner künstlerischen Gestaltungskraft. Das anfängliche Streben nach rein dekorativer exotischer Originalität wich bald der umfassenden Fähigkeit, die Besonderheiten in der Landschaft und im Leben seines Volkes wiederzugeben. Ein Aufenthalt in Paris gegen Ende der zwanziger Jahre und die Beeinflussung durch den französischen Impressionismus lockerte seine Tendenz zum flächigen Ornament durch atmosphärische Raum- und Lichtwiedergabe, mit deren Hilfe der Künstler vor allem in der Landschaftsmalerei einen bedeutenden Schritt vorankam. Er überwand seine Vorliebe für das formale Experiment und die illusionistisch-oberflächliche Gestaltung. Sein Ringen um den sozialistischen Gehalt, dessen stetige Festigung und Vertiefung hatten zum Ergebnis eine reife, von der innigen Verbundenheit zu seinem Volk zeugende, mit meisterhaftem Können vorgetragene Malerei.

In der Ausstellung sahen die Besucher unter anderen die Landschaft „Lalwar“, in der gleißendes Sonnenlicht unvorstellbaren, südlichen Farbenreichtum hervorzaubert, dessen feine Nuancen in den Niederungen, Ebenen und Berghängen in ihrer vielfältigen Abwandlung der gelben, olivgrünen und violetten Töne dem weiten Panorama der Berglandschaft malerische Charakterisierung geben. Die Farben stehen in fester Flächenbegrenzung gegeneinander, ergänzt durch weiche und vermittelnde Übergänge innerhalb der Tonwerte.

Tafel 19

Das Besondere der Landschaften Sarjans ist ihr leuchtendes, helles Kolorit, ihr zutiefst optimistischer Grundton. Der Künstler gestaltet in seinen Werken die dem Menschen freundliche Natur, die für sein befreites, glückliches Leben ihre mystische Gewalt und Macht verlor und ihm immer wieder neue Schönheit spendet.

Sarjan schreibt über sein Leben und seine Arbeit: „Der Maler lebt in der Atmosphäre seines Landes, lebt in der Umgebung seines Volkes, in seiner heimatlichen Natur. Sein Auge wird durch diese Umgebung erzogen. Das Nationale ist ihm auch gleichzeitig das Persönliche. . . . Der sozialistische Realismus beruht nach meiner Anschauung vor allem auf den inneren, seelischen Eigenschaften des Malers, des Bürgers unseres großen Landes, der sich in der Atmosphäre des sozialistischen Aufbaus herausgebildet hat.“¹³

Der Künstler kennzeichnete damit sehr treffend seine weltanschauliche Haltung und die besondere Art seiner Parteinahme für das Neue. Sein Schaffen wird weitgehend beeinflusst von der Atmosphäre, die Natur und gesellschaftliches Milieu ausstrahlen. Sicher überschaut sein geschultes Auge die Erscheinungen der Wirklichkeit, erfaßt es den Charakter einer Landschaft und die Züge des Menschen. Der natürlichen Schönheit der Natur ist in seinen Gemälden das Sein der Menschen, ist ihre Arbeit organisch eingefügt. So wird das Sichtbare und Veränderte einer Industrielandschaft den Gesetzen malerischer Harmonie und dem Charakteristischen der Naturerscheinung ein- und teilweise auch untergeordnet. Der Künstler hält oftmals die schöpferische Wechselwirkung von

Mensch und Natur mehr als evolutionären und weniger als kontinuierlich-revolutionären Prozeß fest.

Mit seinem „Selbstbildnis mit Palette“ stellt sich Sarjan in kritischer Betrachtung des eigenen Ich der Umwelt gegenüber. Seine dekorativen, farbenfreudigen Stilleben drücken Lebensnähe und intensive Daseinsfreude aus. In ihnen rundet sich die Vielseitigkeit der künstlerischen Potenz Martiros Sarjans ab, mit der er in dieser Ausstellung die Qualität armenischer Malerei repräsentierte. Einen besonderen Höhepunkt fand die Betrachtung der Werke sowjetischer Künstler in dieser Ausstellung durch die Gemälde des aserbaidshanischen Malers Michael Hussejn-Ogly Abdullajew. Der erst Achtunddreißigjährige studierte nach Absolvierung der Kunstschule in Baku am Moskauer Surikow-Institut. Neben N. G. Abdurachmanow, B. A. Mirsa-sade und anderen gehört dieser verhältnismäßig junge Maler zu den bedeutenden Künstlern Aserbaidshans, denn in seinen Werken wird die sozialistische Umgestaltung seiner Heimat in eindrucksvoller Schönheit und Überzeugungskraft zu einem künstlerischen Erlebnis von nachhaltiger Wirkung. Wesentlich für seine künstlerische Entwicklung mag die Begegnung mit den großen russischen und sowjetischen Realisten während seines Aufenthaltes in Moskau geworden sein. Darüber hinaus gaben seiner Malerei die systematische, gründliche Ausbildung, monatelange künstlerische Praktika in den großen Industriezentren der Sowjetunion und Studienreisen in das befreundete Ausland, vor allem nach Indien, das sichere Fundament hohen technischen Könnens und bewußter Beobachtungs- und Erlebnisfähigkeit.

Tafel 20
Tafel 21

Die eigentümliche Schönheit und Anmut indischer Frauengestalten vermochte der Künstler sowohl in der „Studentin aus Kalkutta“ und den „Bengalischen Mädchen“ als auch in der „Stilenden Mutter“ wiederzugeben. Schon die Wahl der Themen zeigt, daß Abdullajew nicht der äußerlich-dekorative Effekt südlicher Exotik interessierte, sondern das Wesen und Leben der Menschen in diesem Land. Er wendet sich einem wichtigen Problem der fortschreitenden sozialen Veränderung in Indien zu: der Emanzipation der Frau. Besonders eindringlich fand dieses Erlebnis seine künstlerische Formulierung in dem Bild „Studentin aus Kalkutta“. In der Profilansicht gibt der Künstler den weichen, aber klaren Konturen, der selbstverständlichen Schönheit dieses jungen Mädchens charakteristischen Ausdruck. Der Blick richtet sich aufmerksam auf ein Objekt, das von den Händen umschlossen wird. Kopfneigung und Gesichtszüge spiegeln die ruhige Gelassenheit und innere Selbstsicherheit wider, mit der diese Inderin in ihre Beschäftigung versunken ist. Das helle Englischrot des Hintergrundes umgibt das Profil als geschlossene Farbfläche und betont die zarten Umriss von Hinterkopf und Gesicht, des fein gebogenen Halses und der schmalen Schultern. Das Grün des Gewandes ist belebender Gegensatz zu dem blauschwarzen Haar, die Abwandlungen beider Farbwerte finden sich im gelblichen Inkarnat der Haut und ihrer Schattentöne. Die Maltechnik zeigt eine lockere, aber sehr disziplinierte Pinselführung.

In der Studie „Bengalische Mädchen“ hielt Abdullajew das selbstbewußte, freie Auftreten indischer Frauen im öffentlichen Leben fest. Die Komposition betont das Vorübergehen, indem der Künstler die beiden Gestalten an den rechten Bildrand rückte und ihnen so mit der freien, linken Bildhälfte Raum zum Ausschreiten gab. Im Unterschied zu dem Porträt ging es Abdullajew in diesem Bild weniger um die psychologische Durchdringung als vielmehr um die Verdeutlichung der anmutigen Geschlossenheit in der Bewegung, um die harmonische Einheit von Persönlichkeit und Kleidung, die der Künstler durch differenzierten und subtilen Einsatz der Komplementärpaare blau-orange

und rot-grün als Ausdruck der farbenfreudigen, aber vornehm-schlichten Geschmackskultur der Inderinnen sichtbar macht.

Das bunte Leben und Treiben vor einem „Tempel in Singapore“ hielt Abdullajew in reportagehafter, lakonischer Aussage fest. Dennoch ist die von hellen, leuchtenden Tönen bestimmte, reiche Farbigekeit keine illusionistisch-oberflächliche Plauderei, sondern knappe, aber treffende Verdichtung der wesentlichen Eindrücke von täglich wiederkehrender Situation im Leben der indischen Städte.

Tafel 22

Die tiefe Liebe zu den Bewohnern dieses Landes konzentriert sich in dem zarten Kinderbildnis der „Kleinen Tschandra“ und vor allem in der von hohem Ideengehalt erfüllten Gestalt der „Stilenden Mutter“. In diesem natürlichen Vorgang, der die innigste Beziehung einer Mutter zu ihrem Kind einschließt, liegt ein leidenschaftlich humanistischer Appell an die moralische Verantwortung, die die Menschheit gegenüber allen Müttern der Erde schuldig ist, liegt die Mahnung, dieses winzige Leben im Schoß einer indischen Mutter ebenso zu schützen und zu hüten wie das Leben aller Kinder. Das strahlende Gelb des Umschlagtuches umgibt die Frauengestalt hoheitsvoll und verleiht ihr symbolische Kraft, die im Gegensatz zur mittelalterlichen Maria sehr diesseitsbezogen und wirklich dem Beschauer den eigentlichen Sinn des Lebens deutlich macht.

Tafel 23

Tafel 24

Eine Anzahl weiterer Gemälde zeugt von der intensiven künstlerischen Auseinandersetzung Abdullajews mit dem Thema der sozialistischen Umgestaltung seiner Heimat Aserbaidshan. Neben der weltbekannten und für die Energiewirtschaft so wichtigen Erdölindustrie im Gebiet von Baku sind es vor allem die Staudämme und Wasserkraftwerke an der Kura, an denen der gewaltige Umschwung des sozialistischen Aufbaus in der Aserbaidshanischen Republik besonders deutlich wird. Heinrich Vogeler schrieb im Jahre 1939 über seine Reise durch die Berge Aserbaidshans: „In allen Industriezentren der Sowjetunion, also auch hier, kommt die hohe technische Kultur zum Ausdruck.“ Weiter sagt er: „Unter uns liegen die langgestreckten Ställe eines Vieh-Kolchos. Die ganze Anlage und ihr Übergang in die großartige Bergwildnis wirkt wie ein natürlicher Organismus und vermittelt uns eine der neuen Schönheiten des planvollen Wirtschaftsaufbaus. . . . Wir überfahren den letzten Bergrücken und sehen vor uns eine kleine, moderne, weiße Stadt auf einem vorspringenden Hügel, umgeben von dem hellen Grün der Bergwiesen und dem dunklen der Wälder. . . . Ein bequemer Autobus befördert die Bergarbeiter zu den weitverteilten Arbeitsstellen. . . . Die Häuser haben helle, geräumige Wohnungen, Zentralheizung und große Fenster; eine gute Wasserleitung versorgt die Bewohner. Und das in dem weiten, einsamen Meer der aserbaidshani-schen Bergwälder.“¹⁴ Das Volk der armen Berghirten und Bauern, der Arbeitssklaven der Baumwollmonopole und Erdölmagnaten war befreit von seiner unmenschlichen Ausbeutung und seinem freudlosen Dasein. Die reichen Naturschätze des Landes wurden sein Eigentum; wurden Quellen des materiellen Reichtums und Wohlstandes der aserbaidshanischen Arbeiter.

In seinem Gemälde „An den Ufern der Kura“ hielt Abdullajew fest, wie sich das Gesicht der Berglandschaft am Oberlauf der Kura durch den Bau eines Wasserkraftwerkes veränderte. Der Aufbau des Bildes wird bestimmt von der horizontalen Breite des Ufers im Vordergrund, die sich in den aufgeschütteten Erdmassen des Mittelgrundes, die den Lauf des Flusses abriegeln, rhythmisch wiederholt. Diese Betonung der Waagerechten und der weit in die obere Bildhälfte gerückte Horizont sind die bewußt auf das Charakteristische gerichteten kompositorischen Elemente und sie zeugen von der durchdachten Wahl des Stand- und Blickpunktes. Die Aufmerksamkeit des Beschauers richtet sich auf das sehr differenzierte Arbeitsgeschehen im Vordergrund, in der die viel-

Tafel 25

fältigen Objekte und Situationen einer großen Baustelle, Holzschuppen, Ölfässer, Holzstapel, Kräne und Fahrzeuge von febriler Arbeitsatmosphäre erzählen. Die Blickführung konzentriert sich in den hellen Rauchschwaden am Staudamm im Mittelgrund. Durch ihre große Entfernung haben die Höhenzüge im Hintergrund ihren elementaren Charakter der Naturgewalt eingebüßt, sie bestimmen lediglich die Besonderheit der Landschaft, die der planenden und umformenden menschlichen Tätigkeit unterliegt. Warme braune und gelbliche Farben in ihrem Korrespondieren mit den Ocker- und Grautönen von Wasser und Himmel betonen die Spezifik des Arbeitsvorganges. Das intensive Rot in der Kleidung der Menschengruppe belebt den Vordergrund.

Tafel 26 Ein geschlossenes und tiefes Erlebnis mit gleichem Inhalt verdeutlichte Michael Hussein-Ogly Abdullajew in seinem Gemälde „Die Lichter von Mingetschaur“. Er zeigt hier, wie Technik und Industrie der wilden Bergromantik seiner Heimatlandschaft eine neue, anders geartete Schönheit verleihen. Der Künstler geht aus von einem gewohnten Naturvorgang, das Licht der Abenddämmerung verändert mit leuchtendem Grau-blau und Ocker die schimmernde Wasseroberfläche der Kura. Die Silhouetten der Bergrücken im Hintergrund werden von einem tiefen Violett überzogen. Vegetation, Arbeitsgeräte und Menschen am Ufer haben satte, ruhige, aber intensive Farben, die das dunkle Umbra der lehmigen Erde ineinanderbindet. Aber die Bewohner der Berge ziehen sich nicht wie einst mit dem Einbruch der Dämmerung in ihre Behausungen zurück. Über eine breite Pontonbrücke geht reger Verkehr von Fahrzeugen und Fußgängern zum anderen Ufer. Für die unzähligen Menschen, die am Bau des Wasserkraftwerkes beteiligt sind, glänzen schon die zahllosen Lichter der Uferpromenade, an der sie sich nach der Arbeit erholen und entspannen. Diese Lichter werden in den herannahenden Abendstunden den Menschen den Weg weisen zu ihren Wohnungen und Kulturstätten. Mit meisterhaftem technischem Können und tiefer Beobachtungsgabe erfaßte der Künstler die besondere Atmosphäre des Übergangs vom Tag zur Nacht und das Ineinanderfließen von künstlichem und natürlichem Licht.

Es spiegelt sich in den Lichtern von Mingetschaur der Stolz der Bevölkerung Aserbaidschans auf das kultivierte Leben in seinen Industriezentren, auf ihre Befreiung von Rückständigkeit und Sklaverei. Hirten und Bauern dieses Landes wurden selbstbewußte Erbauer des Sozialismus in ihrer Heimat.

Sie schufen sich damit auch ihr eigenes, persönliches und intimes Glück, das ohne das Wohlergehen des ganzen Volkes, ohne befreiendes, schöpferisches Neugestalten im Leben der gesamten Nation nicht zu denken und von ihm nicht zu trennen ist.

Tafel 27 Dieser engen, unmittelbaren Beziehung der Menschen zu ihrer Arbeit, dem Bewußtsein der schöpferischen Anteilnahme am gesellschaftlichen Leben verlieh Abdullajew in dem Gemälde „Erbauer des Glücks“ konkrete künstlerische Gestalt, der zugleich durch die Großfigurigkeit der beiden Gestalten im Vordergrund, durch ihren gelösten, entspannten Optimismus die erhabene Monumentalität wahren sozialistischen Menschentums innewohnt. Das Einzelne, die individuelle Charakterisierung, wurde somit durch künstlerische Verdichtung und Konzentration auf wesentliche Merkmale zur allgemeinen, symbolischen Darstellung, zur überzeugenden Repräsentation sozialistischer Lebensauffassung. Eine alltägliche Situation innerhalb der riesigen Baustelle, die Ruhepause während der Arbeitszeit, blieb für Abdullajew nicht zufälliges Wahrnehmungsobjekt, sondern indem er in diesen beiden jungen Menschen die Träger der hohen Ideen des gesellschaftlichen Fortschritts erlebte, deren Enthusiasmus und Jugend Berge versetzt im wahrsten Sinne des Wortes, gab er ihnen durch großzügige Komposition und Herauslösung aus der Vielfalt des Geschehens einen

Symbolcharakter, der die Form des Konkreten trägt. Die feinen Nuancen der emotionalen Wirksamkeit gehen aus von der intimen persönlichen Beziehung des Arbeiters und der Arbeiterin zueinander, die dem hohen Ideengehalt als bereicherndes Element eingefügt ist. – Sie ist Attribut des sinnvollen Lebens in der sozialistischen Gemeinschaft.

Diese Vereinigung vom zum Symbol erhöhten Allgemeinen und charakteristischen Geschehen, unmittelbar der Wirklichkeit abgelauscht, das die ideelle Kraft des Dargestellten erhöht und nicht durch Anhäufung unwesentlicher Bildelemente abschwächt, ist Abdullajew in diesem Gemälde überzeugend gelungen. Daß er dieses Thema zu bewältigen vermochte, ist wohl nicht zuletzt auch auf seine sichere Beherrschung von figürlicher Darstellung und auf sein Naturstudium zurückzuführen, denn die perspektivische Verkürzung in der Bewegung der sitzenden Gestalten, körperliche Plastizität und räumliche Staffelung bis zur Luftperspektive, sind in bewußter Klarheit des Wissens um ihre Bedeutung für die bildkünstlerische Aussage eingesetzt. Das bewahrte den Künstler bei diesem komplizierten Vorhaben sowohl vor verquältem Naturalismus als auch vor schematischer, lebloser Abstraktion.

Die Werke dieser Ausstellung sowjetischer Kunst in Berlin zeugten davon, daß die Eroberung der Wirklichkeit und die bildkünstlerische Gestaltung all ihrer Bereiche bestimmt wird von der intensiven, parteilichen Auseinandersetzung mit der gesellschaftlichen Umwelt und daß nur eine vielseitige, schöpferische Anwendung der realistischen Methode den Künstler befähigt, seine Werke als wirksame, das Leben des Volkes tief durchdringende und verändernde Kraft zu formen und damit den reichen Schätzen der Weltkultur Großes und Neues hinzuzufügen.

In dem Ringen der Völker der Sowjetunion um den Aufbau des Kommunismus ist die erzieherische Wirksamkeit der Kunst, ihre lebenswahre Schönheit ein sehr wesentliches Mittel zur Herausbildung und Höherentwicklung der moralischen Qualitäten des Menschen. Sie ist es auch für die Entwicklung einer revolutionären Kultur in der Deutschen Demokratischen Republik, und die Bürger unseres sozialistischen Staates werden ebenso wie die Arbeiterklasse der gesamten Welt der sowjetischen Kunst Dank dafür wissen, daß sie mit ihrer Schönheit und Menschlichkeit der humanistischen Weltkultur das Ansehen bewahrt und sie zu neuen, befreienden, glückhaften Höhen führen wird. Das künftige menschliche Dasein in einer kommunistischen Gemeinschaft wird geprägt von der revolutionären Avantgarde der Völker der Sowjetunion, und ihre Kunst gibt dieser Renaissance der Menschheit den ihr gebührenden Ausdruck gemäß den Worten Gorkis:

„Vorwärts und höher!
Zum Licht, zur Sonne!“

ZITIERTE LITERATUR

- ¹ *Marx-Engels, Über Kunst und Literatur*, Henschel-Verlag, Berlin 1951, S. 425
- ² *Hans Grundig, Zwischen Karneval und Aschermittwoch*, Dietz-Verlag, Berlin 1957, S. 157
- ³ *Heinrich Vogeler, Erinnerungen*, Rütten-Loening, Berlin 1952, S. 341
- ⁴ *John Heartfield, Photomontagen zur Zeitgeschichte*, Zürich, S. 100
- ⁵ *Leo Tolstoi, Ein Lesebuch für unsere Zeit*, Thüringer Volksverlag, Weimar 1952, S. 413
- ⁶ *N. S. Chrustschow, Über die Kontrollziffern für die Entwicklung der Volkswirtschaft der UdSSR in den Jahren 1959-1965*, Dietz-Verlag, Berlin 1959, S. 66
- ⁷ *B. W. Joganson, Der Weg, den die Partei zeigt*, Zeitschrift „Bildende Kunst“ 3/1958, S. 195/196
- ⁸ *N. S. Chrustschow, ebenda*, S. 71
- ⁹ *Zur Geschichte der Kommunistischen Partei Deutschlands*, Dietz-Verlag, Berlin 1954, S. 31-32
- ¹⁰ *B. M. Nikiforow, Abriß der Geschichte der sowjetischen Malerei*, VEB Verlag der Kunst, Dresden 1953, S. 74, S. 118, S. 146
- ¹¹ *B. W. Joganson, ebenda*, S. 195
- ¹² *B. M. Nikiforow, ebenda*, S. 146
- ¹³ *B. M. Nikiforow, ebenda*, S. 74
- ¹⁴ *Deutsche Akademie der Künste, Heinrich Vogeler, Werke seiner letzten Jahre*, (Katalog) Berlin 1954, S. 73-74

Weiterhin wurde u. a. folgende Literatur verwendet:

- Die Staatliche Tretjakow Galerie in Moskau*, Moskau 1958, russ.
W. I. Lenin, Materialismus und Empirio-kritizismus, Dietz-Verlag, Berlin 1957
G. Karpow, Über die Kulturrevolution in der UdSSR, Dietz-Verlag, Berlin 1956
A. I. Burow, Das ästhetische Wesen der Kunst, Dietz Verlag, Berlin 1958
Lu Märten, Wesen und Veränderung der Formen und Künste, Verlag Werden und Wirken, Weimar 1949
Die Bildende Kunst in der Aserbaidshanischen SSR, Moskau 1957, russ.
Die Bildende Kunst der Armenischen SSR, Moskau 1957, russ.
Werner Haftmann, Malerei im 20. Jahrhundert, Prestel-Verlag, München 1954

VERZEICHNIS DER BILDTAFELN

N. I. Ossenjew

- 1 *Oktober im Smolny*, 1949, Öl auf Leinwand, 158×91 cm
- 2 *Das erste Wort der Sowjetmacht*, 1952, Öl auf Leinwand, 164×135 cm

A. A. Deineka

- 3 *Am Meer*, 1956, Öl auf Leinwand, 130×200 cm
- 4 *Künftige Piloten*, 1937, Öl auf Leinwand, 134×161 cm
- 5 *Mutter*, 1932, Öl auf Leinwand, 120×159 cm

J. I. Pimenow

- 6 *Auf dem Zentralmarkt*, 1957, Öl auf Leinwand, 83×63 cm
- 7 *Platzregen*, 1957, Öl auf Leinwand, 49×64,5 cm

G. E. Satel

- 8 *In einer Berufsschule*, 1952, Öl auf Leinwand, 115×149 cm

J. D. Romas

- 9 *Am Jenissej nach dem Regen*, 1954, Öl auf Leinwand, 80×150 cm
- 10 *Dort, wo das Wasserkraftwerk von Kuibyschew sein wird*, 1950, Öl auf Leinwand, 93×163 cm
- 11 *Morjana*, 1957, Öl auf Leinwand, 80×150 cm
- 12 *Fischzug auf dem nördlichen Jenissej*, 1957, Öl auf Leinwand auf Karton, 35×50 cm

N. M. Romadin

- 13 *Winter*, Öl auf Leinwand, 78×54 cm
- 14 *Frischer Wind*, Öl auf Karton, 34×72 cm

G. G. Nisskij

- 15 *Abendwind*, 1958, Öl auf Leinwand, 140×200 cm

W. P. Jefanow

- 16 *Porträt des Künstlers A. A. Michailow*, 1954, Öl auf Leinwand, 94×79 cm
- 17 *Porträt der Mutter*, 1957, Öl auf Karton, 48×38 cm

P. P. Kontschalowskij

18 *Flieder*, 1954, Öl auf Leinwand, 78×95 cm

M. S. Sarjan

19 *Lalwar*, 1952, Öl auf Leinwand, 54×73 cm

M. H.-O. Abdullajew

20 *Studentin aus Kalkutta*, 1957, Öl auf Leinwand, 34×43 cm

21 *Bengalische Mädchen*, 1957, Öl auf Leinwand, 72×54 cm

22 *Tempel in Singapore*, 1957, Öl auf Karton, 30×45 cm

23 *Die kleine Tschandra*, 1957, Öl auf Leinwand, 32×29 cm

24 *Stillende Mutter*, 1957, Öl auf Leinwand, 42×44 cm

25 *An den Ufern der Kura*, 1954, Öl auf Leinwand, 67×88 cm

26 *Die Lichter von Mingetschaur*, 1948, Öl auf Leinwand, 85×156 cm

27 *Erbauer des Glücks*, 1951, Öl auf Leinwand, 145×160 cm

BILDTAFELN



1. N. I. Ossenfew: Oktober im Smolny





2 N. I. Ossenzov: Das erste Wort der Sowjetmacht





7. A. S. Dörner: Am Meer





J. A. J. DeMaer: Künftige Piloten





5. A. A. Deineko: Mutter





6 J. I. Pimenov: Auf dem Zentralmarkt





7. J. M. W. Turner: Regen





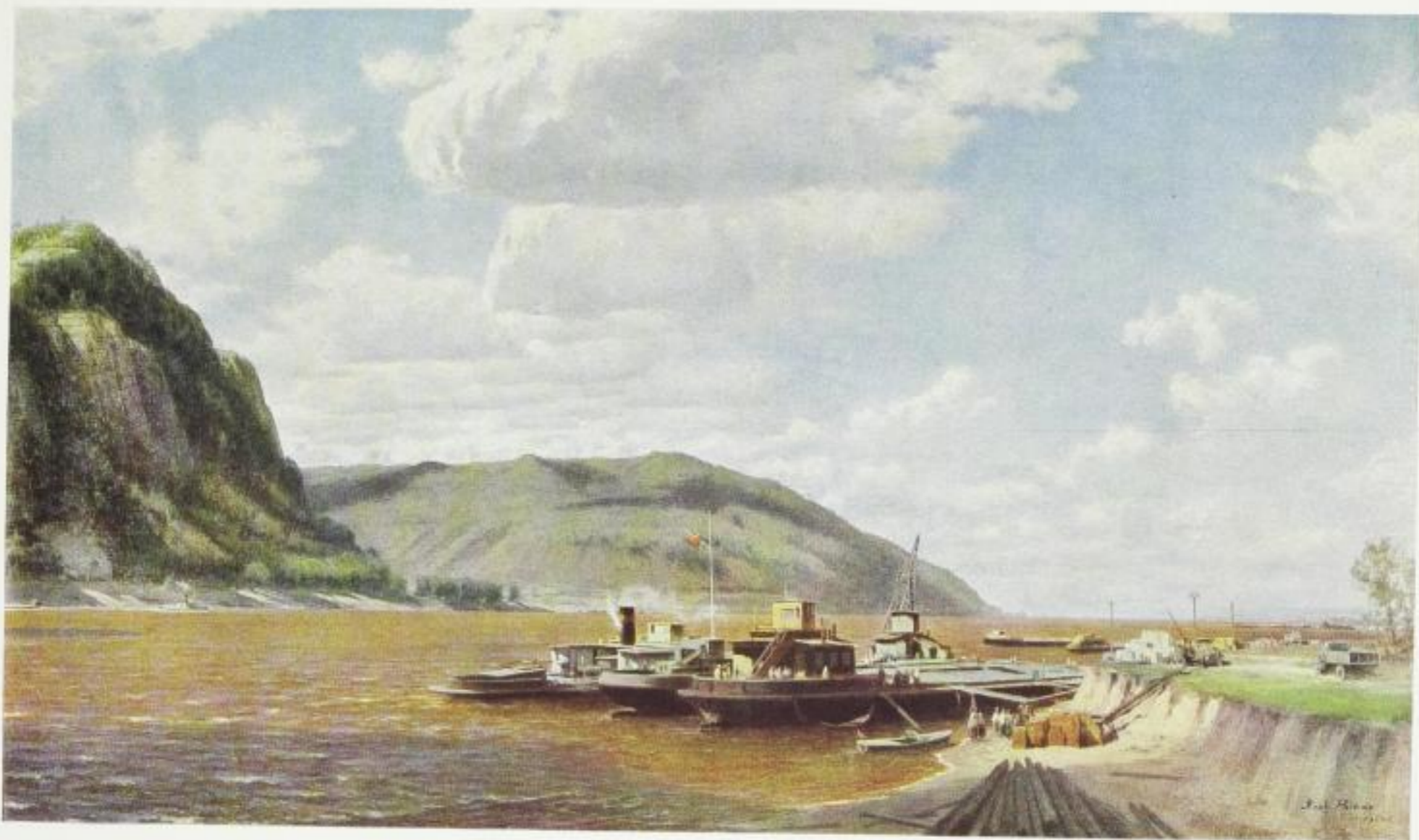
3. G. E. Sobolev: In einer Berufsschule





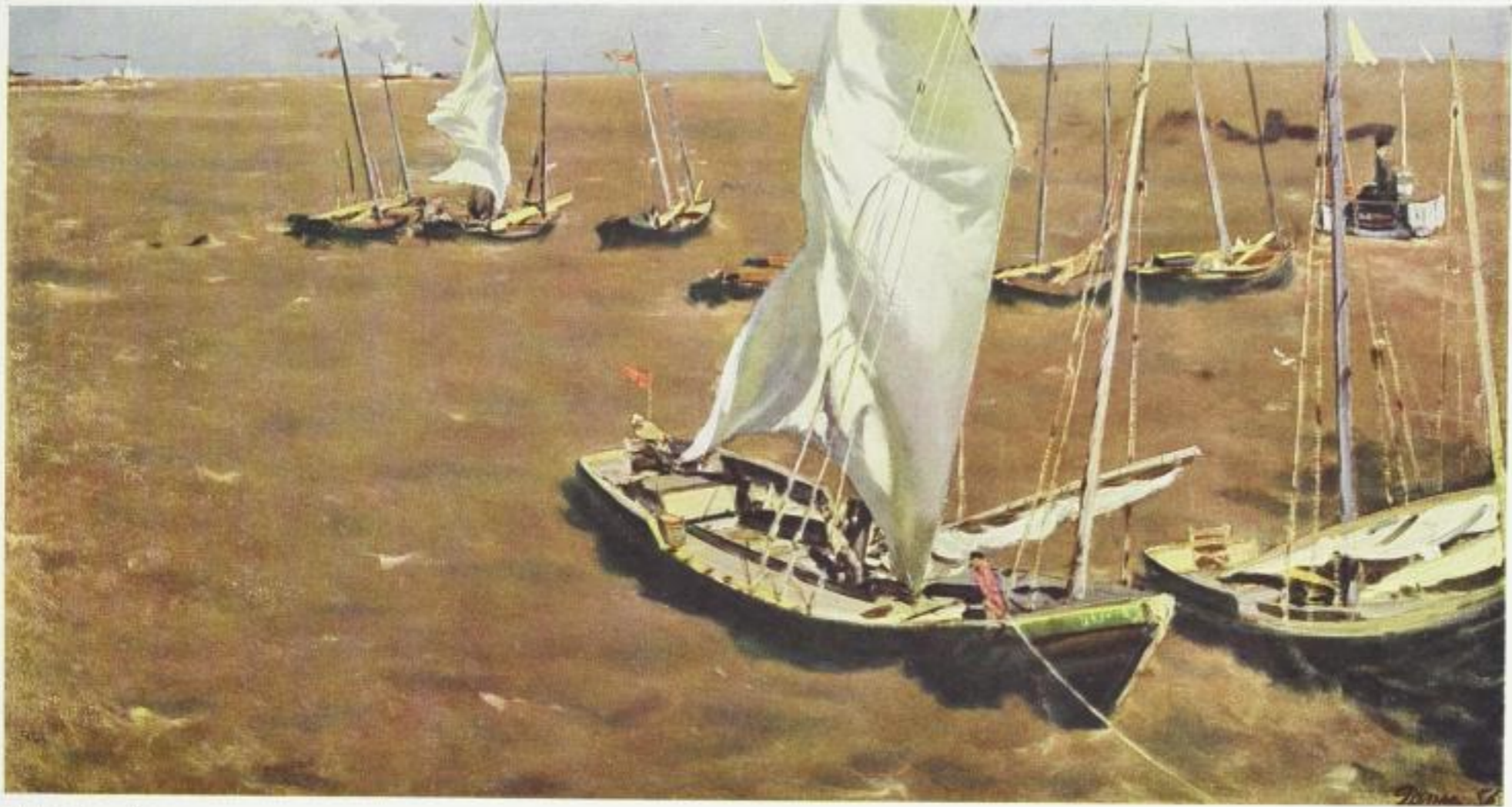
8 J. D. Boman: Am Jostauj nach dem Regen.





10. J. D. Bissau: Das ist die Wasserkraftwerk von Kachigawa am Ufer





11. J.M.W. Turner: *Regen*





12 J. D. Boman: *Fischzug auf dem nördlichen Ostsee*





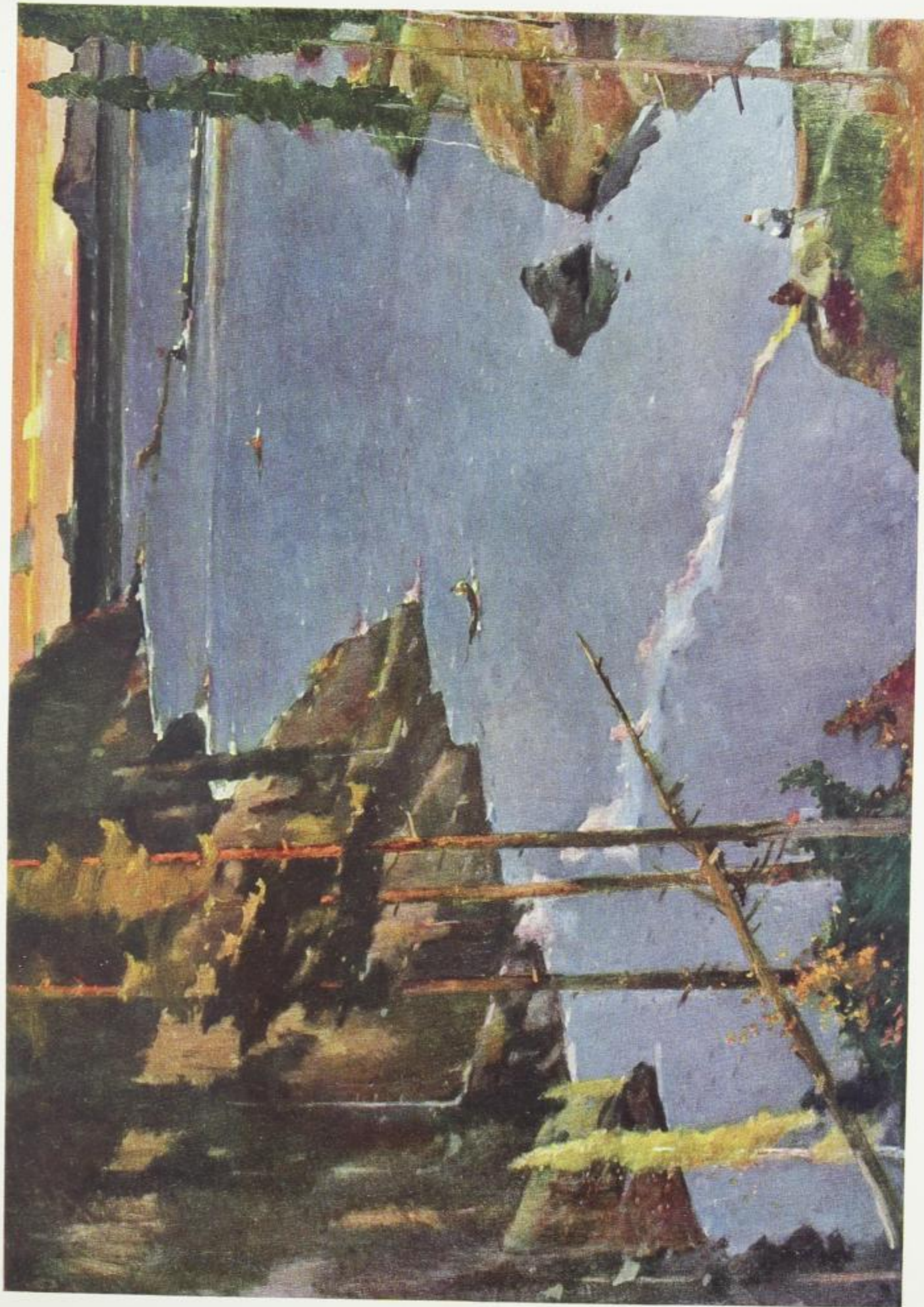
13. N. M. Romulin: Winter





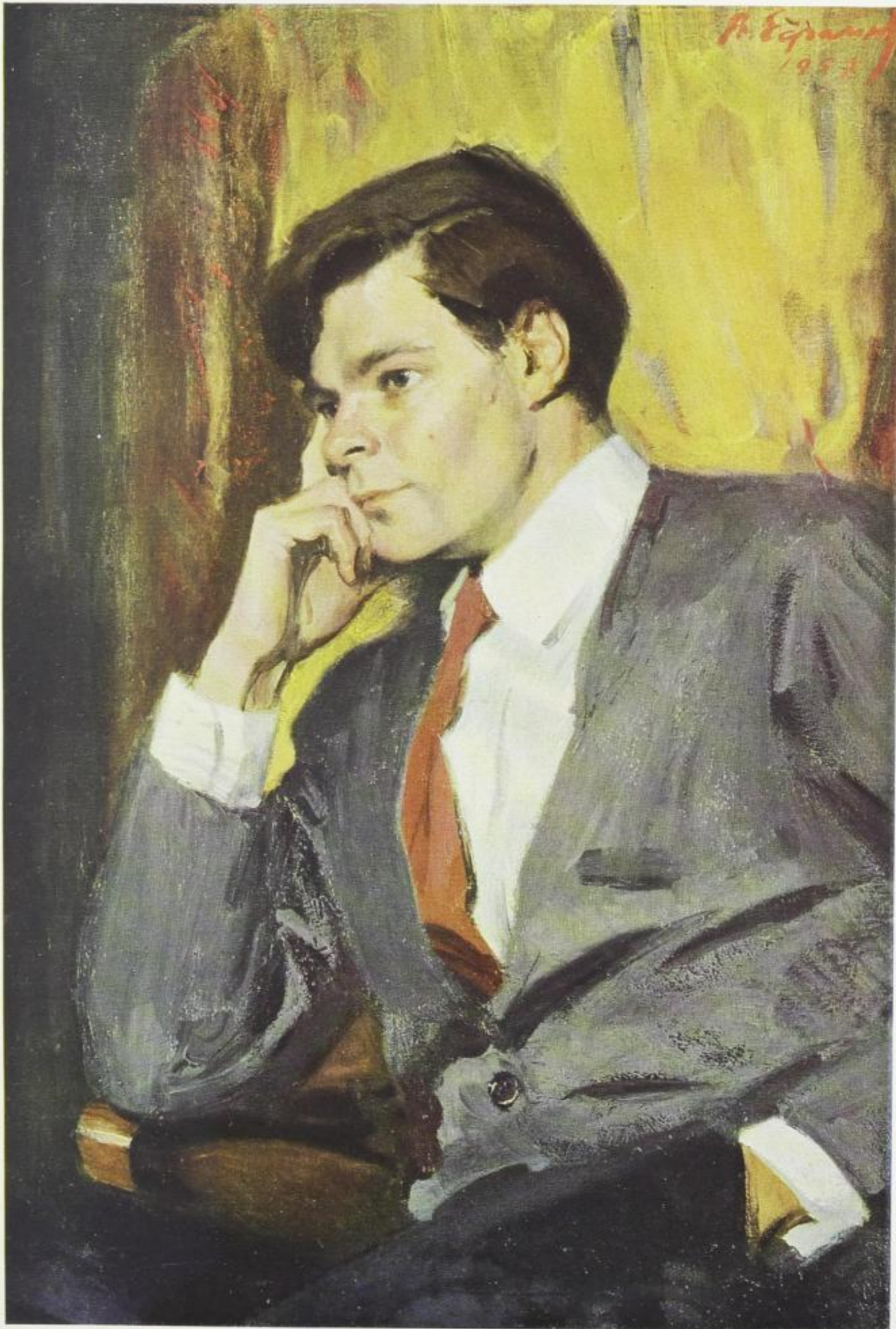
14. N. M. Butovskii: *Fresher Wind*





13. G. G. Nivshij: Abendstund





16 W. P. Jefanov: *Porträt des Künstlers A. A. Michailov*



3



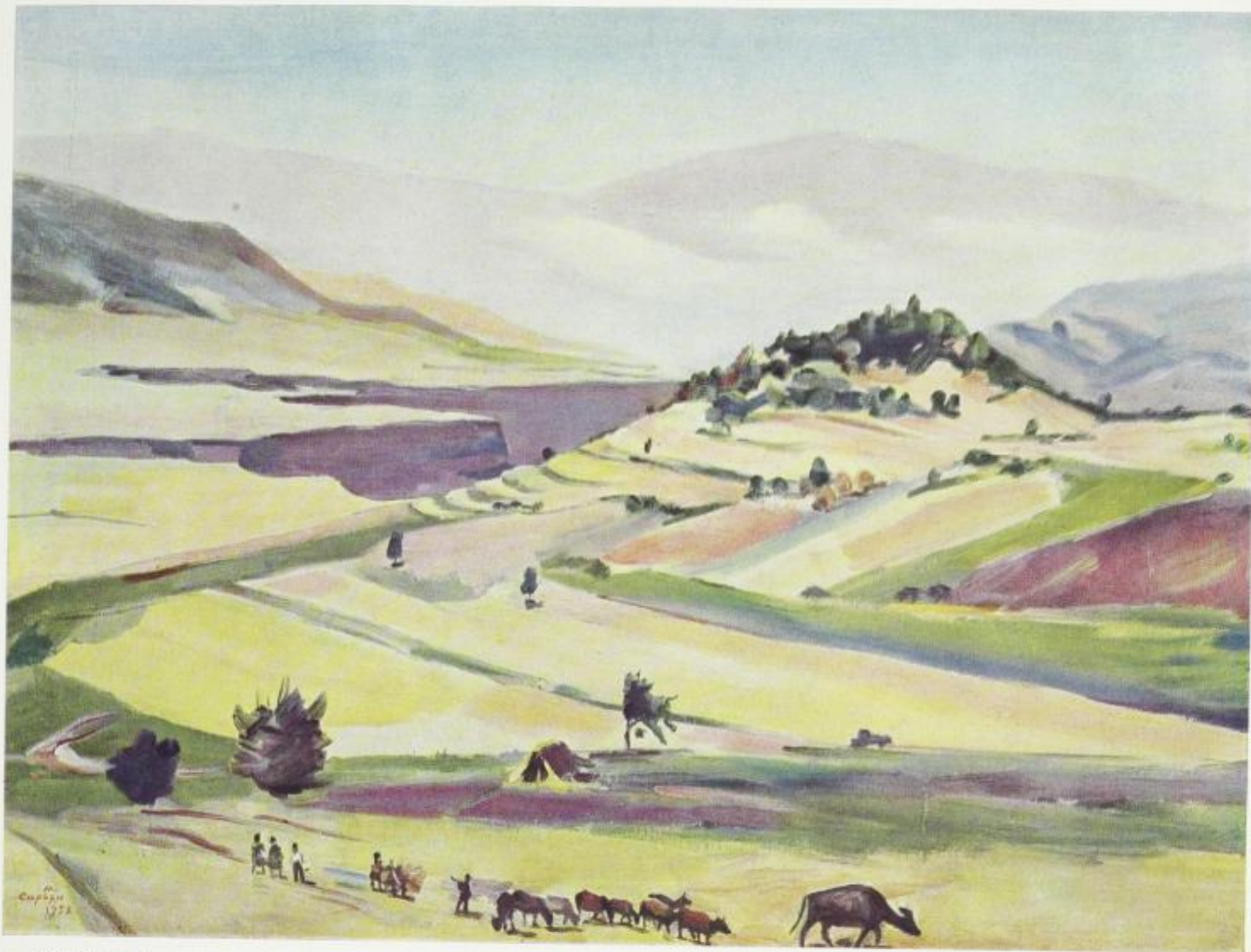
17. W. P. Jefanow: Porträt der Mutter





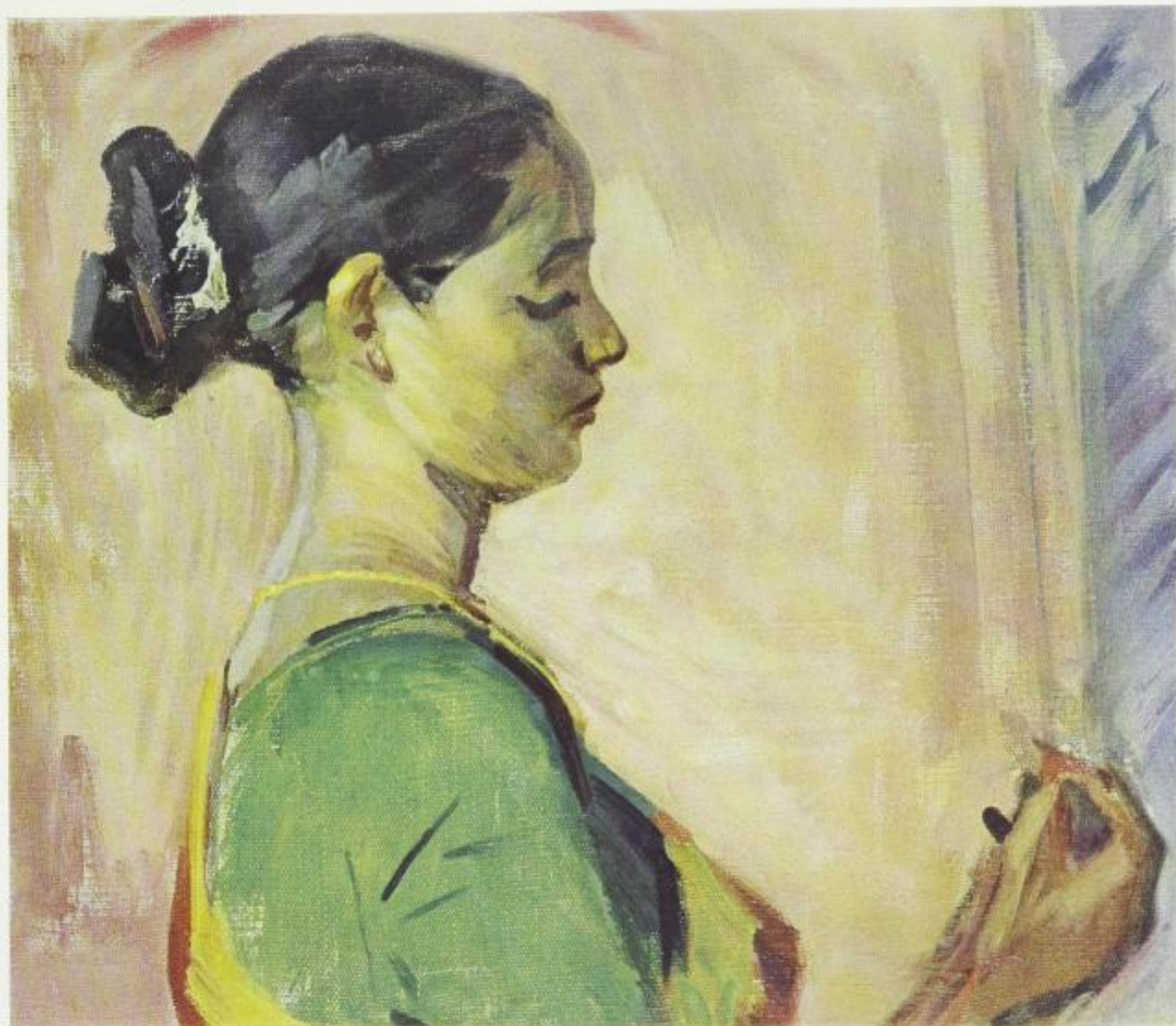
18 P. P. Kontchalowski: Flieder





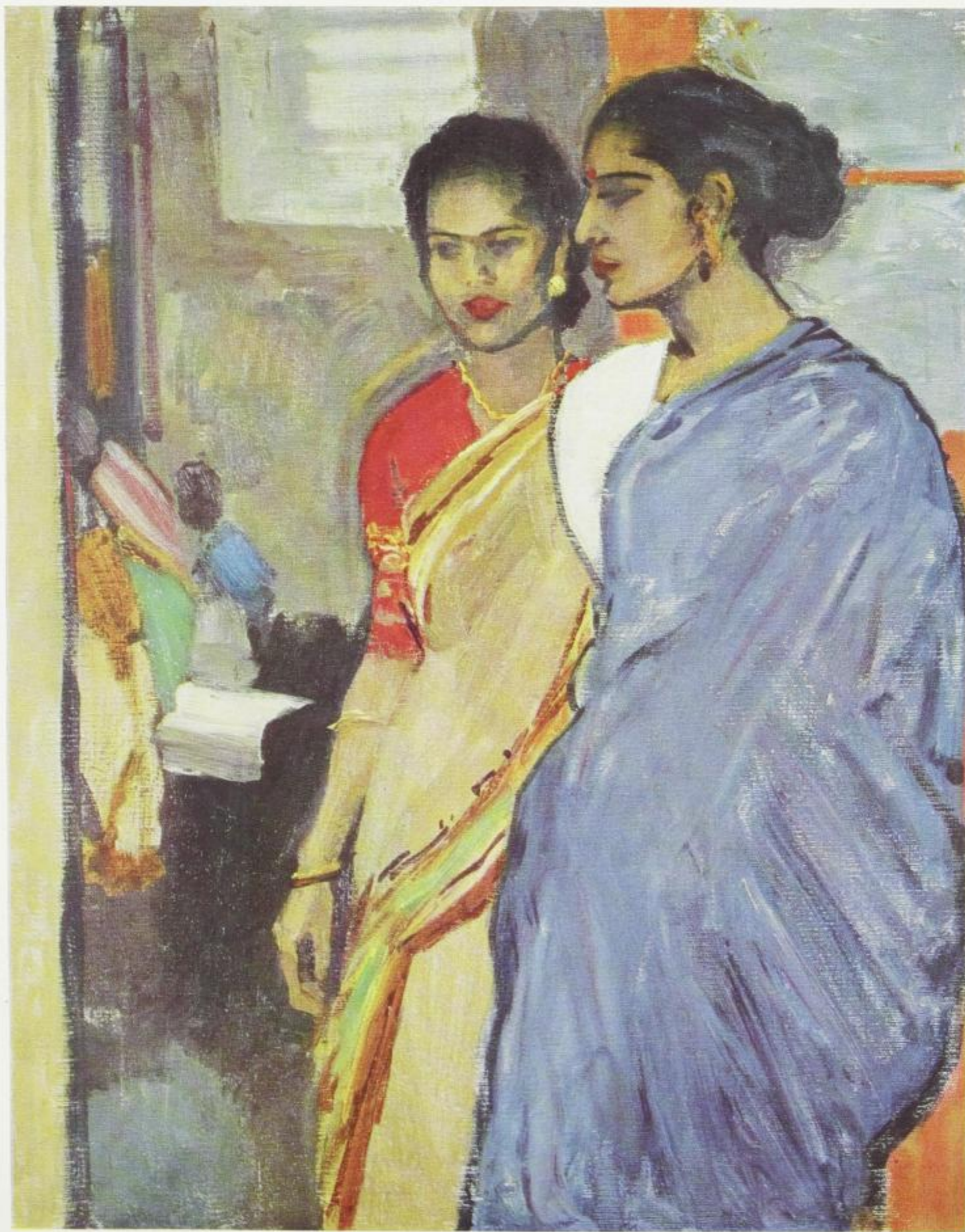
19 M. S. Surjan: Labour





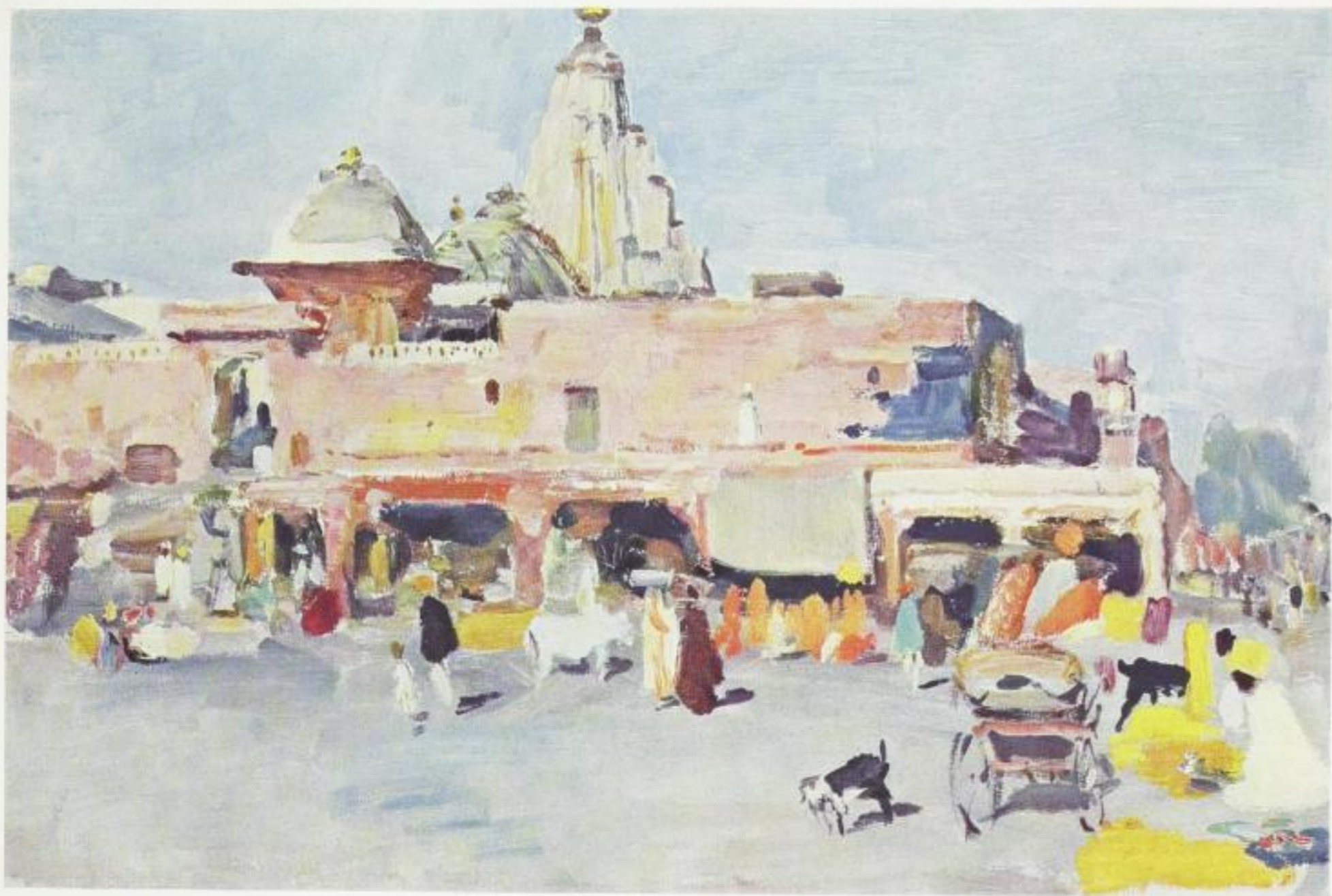
29. M. H. G. Abdullajew: Studentin aus Kollanta





21. M. H.-O. Abdullajev: *Bengalische Mädchen*





22 M. H. G. Abdullahjee: Tempel in Singapore





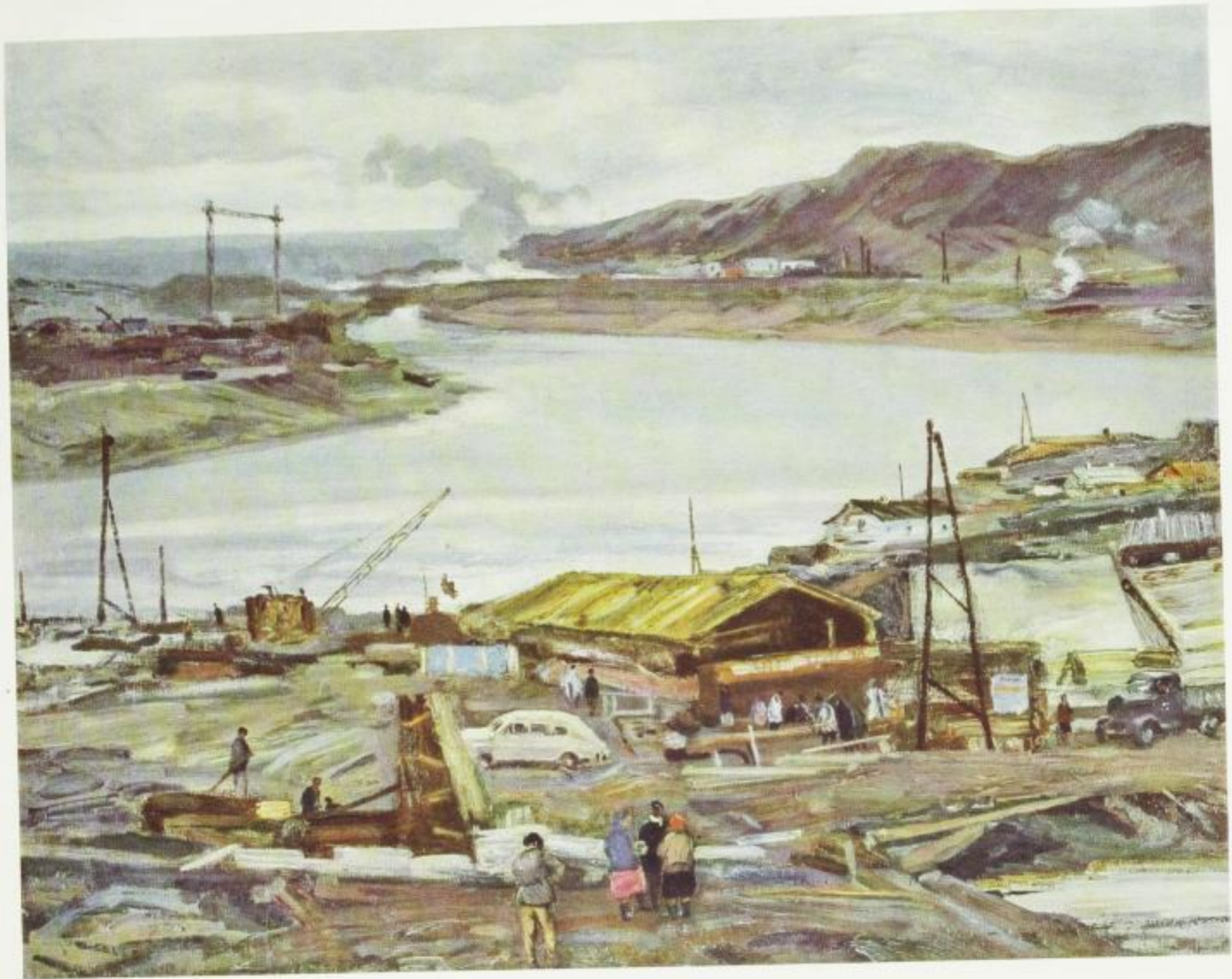
24 M. H.-O. Abdallajev: Die kleine Tschandra





24 M.H.-O. Abdallah: Stillende Mutter





23 M. H. O. Abdullajeev: An den Ufern der Kura





26 M. H.-O. Abdullapur: Die Lichter von Mingtschau.





27. M. H.-D. Abdullajew: Erbauer des Glücks



1. Auflage 1959 · Alle Rechte vorbehalten · Printed in Germany
VEB E. A. Seemann, Buch- und Kunstverlag, Leipzig
Veröffentlicht unter Lizenznummer 460,350/263/59
Einband und Schutzumschlag: Günter Junge, Berlin
Farbaufnahmen: Gerhard Reinhold, Leipzig
Kunstdruckpapier: VEB Papierfabrik Rosenthal, Blankenstein/Thüringen
Gesamtherstellung: VEB Graphische Werkstätten Leipzig, III 18/97
Best.-Nr. 18 TB

21. 12. 72

- 4. 06. 78

16. 09. 78

17. Nov 1981

1000

Datum der Entleiung bitte hier einstempeln!

18. Jan. 1999

SLUB DRESDEN



3 0352232

